

der zerstört zu haben; und nun stand allen diesen ‚Hl. Sebastians‘ in der Mitte des Raumes unentrinnbar ein sinnlich verlockendes „Götzenbild“ vor Augen ...

Um die antike Statue waren – außer Antonellos Werk – fünf Gemälde des hl. Sebastian von Lorenzo Costa, Girolamo Bedoli, gen. Mazzola, Domenichino, Annibale Carracci und Palma il Giovane versammelt. Diese Zusammenstellung war sehr ein-drucksvoll; aber ein wenig bedauerte man doch, daß es anscheinend nicht möglich war, eine Ausstellung von wichtigen Sebastianstafeln des 15. Jahrhunderts zusammenzubringen. Der überragenden Bedeutung des restaurierten „Hl. Sebastian“ von Antonello da Messina wäre das durchaus angemessen gewesen.

VOLKER HERZNER  
Karlsruhe

**Anna Scherbaum: Albrecht Dürers Marienleben.** Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort. Mit einem Beitrag von Claudia Wiener (*Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung*, 42); Wiesbaden: Harassowitz-Verlag 2004; 400 S., 87 SW-Abb.; ISBN 3-447-05013-6; € 48,-

Zum Thema „Dürer und das Buch“ läßt sich viel sagen – soviel, daß sich entlang seiner Annäherungen an das humanistische Leitmedium schlechthin, an dessen Autoren, Drucker, Verleger und Rezipienten eine eigenständige „intellektuelle Biographie“ des Nürnberger Universalgenies konstruieren ließe: Dürers erster sicher zuweisbarer Holzschnitt ist das Titelblatt zur Basler Briefedition des hl. Hieronymus von 1492, dessen erhaltener Druckstock Name und Herkunft des ehrgeizigen Maler-gesellen trägt (SCHOCH 261<sup>1</sup>); es folgt das Jahrhundertwerk der ‚Apokalypse‘, 1498 in Buchform und vom Bibeltext begleitet erschienen; und Dürers letzte Lebensjahre sind der Fertigstellung der erst im Todesjahr 1528 postum erschienenen ‚Proportionslehre‘ und der Neubearbeitung der ‚Unterweisung der Messung‘ von 1525 (neu 1538) ge-widmet.

Fast genau in der zeitlichen Mitte dieser Spanne von 1492 bis 1528 liegt jene beispiellose Druckkampagne von 1511, die die Holzschnittserien der ‚Apokalypse‘, der ‚Kleinen‘ und ‚Großen Passion‘ und des ‚Marienlebens‘ vervollständigte, sie geistlichen lateinischen Texten gegenüberstellte und als anspruchsvolle „Kunst-bücher“ zutage förderte.

Diese niemals zuvor oder in späterer Zeit übertroffene Publikationsoffensive bedeutete für den, der wollte und der die Mittel dazu hatte, daß er im Jahre 1511 vier Bücher von ein und demselben Autorengespann – Dürer und Chelidonium – erwerben konnte, und die wenigen zeitgenössischen Bindungen, die sich erhalten haben, vereinigen denn auch alle vier Werke. Diese Vielzahl ist in vormoderner Zeit allenfalls von den zahllosen Luther-Drucken in den stürmischen Jahren der Reformation über-

1 RAINER SCHOCH, MATTHIAS MENDE und ANNA SCHERBAUM (Hrsg.): Albrecht Dürer. Das druck-graphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen; München: Prestel 2002; abgekürzt „SCHOCH ...“.

troffen worden, die aber qualitativ keinen ernsthaften Vergleichspunkt darstellen. Damit jedoch ist das Superlativische dieser publizistischen Großtat noch keineswegs erschöpft: Denn es stellt jedes Buch für sich genommen einen jeweils eigenständigen Versuch dar, Bild und Schrift nicht nur inhaltlich, sondern auch von ihrer ästhetischen Gesamterscheinung her sorgsam gegeneinander auszutarieren.

Umsomehr muß es heute erstaunen, daß dies im Falle des ‚Marienlebens‘ die wenigsten unter den Zeitgenossen Dürers begriffen zu haben scheinen. Wie anders wäre es sonst zu erklären, daß nicht ein einziges Exemplar der Buchausgabe in einer originalen Einzelbindung der Zeit die Jahrhunderte überdauert hat. Denn wären in großer Zahl kostbar gebundene Buchausgaben des ‚Marienlebens‘ in die damaligen Humanisten- und Patrizierbibliotheken gewandert, so hätten vermutlich doch einige Exemplare aus illustrem Familienbesitz bis in unsere Zeit halbwegs unversehrt überdauern müssen. Zu dieser Beobachtung fügt sich – folgerichtig zunächst *ex silentio* – das literarische Echo auf Dürers Bücher: Keiner der zahlreichen humanistischen Panegyriker des Künstler erwähnt diese heute so erstaunliche und nicht nur für einen Maler außerordentliche Druckinitiative. So etwa spricht 1512, kaum ein Jahr nach dem Erscheinen, Johannes Cochlaeus, der mit Dürer bestens bekannte Rektor der Lorenzer Lateinschule – und also gleichsam der humanistisch gebildete Ideal-Käufer des Marienlebens –, in seiner ‚Brevis Germaniae descriptio‘ ausschließlich von der Vortrefflichkeit der Kupferstichpassion (S. 214). Dies muß umso mehr erstaunen, als auch Cochlaeus und Chelidonium miteinander befreundet waren<sup>2</sup> und ersterer ein Epigramm zur ‚Kleinen Passion‘ beisteuerte. Erst ein Menschenalter später ist es ausgerechnet der sonst von der Alleinherrschaft der italienischen Malerei vollkommen durchdrungene Giorgio Vasari, der Dürer mit dem steten Beigeschmack leichten Widerwillens für das ‚Marienleben‘ als erster Literat – bezeichnenderweise in der Vita des Dürer-Nachstechers Marcantonio Raimondi – das geziemende Lob zollt: Es sei unmöglich, in Erfindung, perspektivischer Komposition, Architektur, Gewandung und jungen und alten Köpfen Besseres zu leisten. In Deutschland selbst folgt dem Florentiner hierin erst nach weiteren hundert Jahren Joachim von Sandrart in seiner ‚Teutschen Academie‘ von 1675, darin er dem ‚Marienleben‘ vor allem Erfindungsreichtum, Gedankenschwere und Natürlichkeit bescheinigt<sup>3</sup>.

Anna Scherbaum gelingt es nicht nur mit dieser elegant aufgemachten, durchdacht gegliederten Veröffentlichung ihrer Berliner Dissertation von 2002, sondern auch durch eine Ausstellung nebst begleitendem Katalog und darüberhinaus durch die Bearbeitung der entsprechenden Einträge im Nürnberger Gesamtkatalog der Dürer-Druckgraphik<sup>4</sup>, die Aufmerksamkeit nachhaltig auf Dürers ‚Marienleben‘ und die

2 Vgl. FRANZ POSSET: A Graecian, Christian Poet, and Playwright: Benedictus Chelidonium, Monk of Nuremberg, Abbot of the *Schottenstift*, Vienna, in: DERS.: Renaissance Monks. Monastic Humanism in Six Biographical Sketches; Leiden/Boston 2005, S. 63–93, hier S. 67.

3 Beide Textauschnitte bei HEINZ LÜDECKE, SABINE HEILAND: Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten; Berlin 1955, S. 23 und S. 77.

4 CLAUDIA WIENER, ANNA SCHERBAUM und GEORG DRESCHER (Hrsg.): Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt



damit verbundenen Probleme zu lenken. Damit unterstreicht sie vor allem die – mittlerweile fast selbstverständliche – Tatsache, daß sich die kunsthistorische Forschung hier nicht lediglich auf die berühmte Holzschnittfolge von zwanzig Blatt beschränken kann, sondern daß es sich um ein Buchprojekt im ebenso zeittypischen wie faszinierenden Überschneidungsbereich von Druckgraphik, Andachtsliteratur, merkantiler Buchproduktion und „Klosterhumanismus“ (Scherbaum nach Machilek 1977) handelt<sup>5</sup>. Zu diesem so engen und neuartigen Zusammengelenken von Text und Bild sei ergänzend vermerkt, daß bereits 15 Jahre vor dem ‚Marienleben‘ ein Marienzyklus Dürers, der Wittenberger Marienaltar von 1496 (Reste heute in Dresden) einen Humanisten zu insgesamt acht Distichen inspiriert hat, die in der Beschreibung des Matthäus Faber von 1717 überliefert sind<sup>6</sup>. Auch sei erinnert, daß Dürer selbst zehn Jahre früher am Druck eines ‚Marienlebens‘ in lateinischen Hexametern beteiligt war, indem er zwei Holzschnitte zur Werkausgabe der Hrotsvit von Gandersheim beitrug, die auch deren 23seitige *Hystoria natiuitatis [...] dei genitricis* enthielt<sup>7</sup>. Dieser Text hat Chelidonium zwar nicht in erkennbarer Form beeinflusst, doch war er immerhin Dürer mit einiger Sicherheit seit 1501 bekannt.

So wurde weiteren Erörterungen mit Bedacht die vollständige Wiedergabe der Buchausgabe des ‚Marienlebens‘ von 1511 in einer faksimileartigen Gegenüberstellung der Holzschnitte mit den zugehörigen Texten der jeweils vorausgehenden verso-Seite nach dem Exemplar der Graphischen Sammlung des Nürnberger Stadtmuseums vorangestellt (S. 15–53); hier hätte man sich freilich um einer größeren Detailschärfe willen eine bessere Ausnutzung des Satzspiegels gewünscht<sup>8</sup>. Darauf folgt die Transkription und Übersetzung des Chelidonium-Textes (S. 55–99), und allein schon diese Vorschaltung setzt das Werk Dürers gültig und mit Nachdruck in den Kontext von Dichtung und Buchkunst. Klug war dabei die Entscheidung der Autorin, sich hier der fachlichen Kompetenz der Münchner Literaturwissenschaftlerin Claudia Wiener zu versichern, die eine textkritische Übersetzung der Verse des Nürnberger, nachmals Wiener Humanisten Benedictus Chelidonium Musophilus liefert. Dabei werden seine klar erkennbaren, von Claudia Wiener erstmals herausgearbeiteten Rückgriffe insbesondere auf das Marienepos ‚Parthenice prima‘ des Baptista Mantuanus entsprechend deutlich gekennzeichnet<sup>9</sup>. Nicht alle Leser werden es dabei aller-

des Nürnberger Humanismus; Ausst. Kat. Schweinfurt/Wolfenbüttel, Schweinfurt 2005; SCHOCH Nr. 166–185.

5 Ungeklärt bleibt freilich auch hier die Frage nach den Gründen für diese Publikationsoffensive des Jahres 1511 (S. 103), und Scherbaum übt Zurückhaltung darin, den bisherigen Mutmaßungen weitere Spekulationen hinzuzufügen.

6 Vgl. den vollständigen Wortlaut bei FEDJA ANZELEWSKY: Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde.; Berlin<sup>2</sup> 1991, 20–38V (S. 133).

7 Erwähnt sei dabei, daß auch Hrotsvit gelegentlich antikisierende Wendungen einflicht: *Angelus astrigerum postquam transcendit olympum*; nicht paginiert. Die Dichtung endet allerdings bereits mit der ‚Flucht nach Ägypten‘; zuvor werden – mit Ausnahme der ‚Heimsuchung‘ – alle Stationen besungen, die auch Dürer bildlich umsetzt. Hrotsvit läßt dann – chronologisch in gewisser Weise folgerichtig – die *Hystoria ascensionis domini* als weitere eigenständige Dichtung folgen.

8 Dies scheint man im Katalog erkannt zu haben, vgl. SCHWEINFURT 2005 (wie Anm. 4), S. 113–151.

9 Die von ARWED ARNULF: Dürers Buchprojekte von 1511: Andachtsbücher für Humanisten, in: *Münchener Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31, 2004, S. 145–174 (hier S. 152f.), bemängelte Beweisführung

dings unbedingt begrüßen, daß die antikisierende Metaphorik des Originals – die auch zahlreiche andere Texte des Dichters kennzeichnet – in der Übersetzung weitgehend neutralisiert wurde, wenn etwa aus dem Unterweltsfluß *Phlegeton* das „ewige Höllenfeuer“ wird (S. 56, 58f.), oder aus den *Castalides* „wachsamen Jungfrauen“ (S. 96f.), während andernorts die Herrschaft Gottes über *astra deosque* eben doch nur mit „Sterne und Götter“ übersetzt werden kann (S. 58f.). Gerade hierin werden ja letztlich die Ambitionen Chelidonius’ deutlich, biblische Episoden nicht in das Gewand der kirchlichen, sondern der humanistischen Latinität zu kleiden<sup>10</sup>. Trotz der zahlreichen, von Claudia Wiener immer wieder sorgsam nachgewiesenen Freiheiten und Übersetzungsfehler bleibt die ältere – und zweifellos altmodisch-pathetischere – Übertragung von Bernhard Gerhard Winkler also in dieser Hinsicht näher am Geist des Originals<sup>11</sup>.

Anna Scherbaums eigene wissenschaftliche Auseinandersetzung beginnt mit Kapitel 4, in dem sie die Entstehungsgeschichte der Holzschnitte nach der bekannten Reihenfolge Erwin Panofskys darlegt (S. 103–107), die grundlegenden Gestaltungs- und Kompositionsprinzipien erörtert (S. 107–111) und schließlich das – im Falle Dürers immer etwas undankbare – Thema der künstlerischen Vorbilder mit einer Fülle von Vergleichsbeispielen illustriert. Hier ist es denn auch weniger das Ziel, ikonographische Besonderheiten Dürers lückenlos herzuleiten, sondern vielmehr zu veranschaulichen, daß seine Bilderfindungen althergebrachten Nürnberger Darstellungstraditionen entwachsen sind (S. 111–115). Nachfolgend bietet das Kapitel zu Chelidonius und seinem Werk einen ersten profunden Zugang zum humanistischen Umfeld, das den Nährboden für die Buchproduktion von 1511 bildete (S. 117–129). Der Dichter hatte sich übrigens – wie zu ergänzen wäre – im Falle der deutschen Beschreibung der ‚Ehrenpforte‘ für Kaiser Maximilian I. nach eigenem Bekunden einige Jahre später auch der lateinischen Übertragung anzunehmen, die indes weder gedruckt noch überhaupt vollendet wurde<sup>12</sup>. Übersehen wurde dies bislang wohl vor allem, weil der Herausgeber Melchior Goldast die Übersetzung unter die Werke Pirckheimers aufgenommen hatte<sup>13</sup>.

---

anhand konkret nachweisbarer Übernahmen von Textstellen liefert Claudia Wiener durch die deutliche Kennzeichnung zahlreicher wörtlicher Übernahmen – bis hin zu ganzen Zeilen – im kritischen Apparat ihrer Übersetzung. Gleichwohl ist Arnulfs Einwand bedenkenenswert (S. 154), daß sich die *Epitome* im Titel nicht unbedingt auf den Text des Baptista, sondern – der Logik der Syntax folgend – auf die Szenenauswahl Dürers beziehen ließen, für die die Verse des Chelidonius dann eben nur einen „Annex“ darstellten. Auch aus dem Blickwinkel einer Kontextualisierung aller vier Bücher von 1511 sei auf die Abhandlung von Arnulf verwiesen.

10 Vgl. POSSET (wie Anm. 2), S. 76–79, auch mit einigen Beispielen griechischer Adaptationen.

11 Neben der maschinenschriftlichen Wiener Dissertation BERNHARD GERHARD WINKLERS von 1960 zuletzt greifbar in: CHRISTIANE WIEBEL: Albrecht Dürer. Das Marienleben, Ausst. Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg 1995/96, Schweinfurt 1995.

12 In einer Widmungsepistel an den verstorbenen Kaiser Maximilian I., die er seiner Ausgabe der ‚Bandini [...] sententiarum theologicarum libri quatuor‘ von 1519 voranstellt, spricht er ausdrücklich von dem *grandem arcum triumphalem* des Kaisers, [...] *cuius nos commentarium ex Germano in Latinum vertimus*, vgl. diese Angabe, in: THOMAS SCHAUERTE: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.; München/Berlin 2001, S. 421. Dort auch die vollständige Wiedergabe der lateinischen Übertragungen.

13 Vgl. MELCHIOR GOLDAST (Hrsg.): Bilibaldi Pirckheimeri [...] opera politica, historica, philologica et



Schließlich werden im sechsten und – neben der Übersetzung – längsten Kapitel (S. 131–175) die Holzschnitte einzeln erörtert, was hier, streng genommen, gar nicht zu rezensieren wäre, da es sich bei den zwanzig kurzen Kapiteln größtenteils um wörtliche Übernahmen aus Anna Scherbaums Beiträgen zum Nürnberger Dürer-Katalog von 2002 handelt<sup>14</sup>. Angesichts der zwei Jahre, die zwischen dem Erscheinen der beiden Publikationen liegen, hätte man sich doch die eine oder andere inhaltliche Erweiterung wünschen mögen, namentlich im Hinblick auf einen klareren – womöglich abweichenden – Standpunkt gegenüber den etablierten Lehrmeinungen von Altvorderen wie Heinrich Wölfflin, Friedrich Winkler, Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat oder Erwin Panofsky, deren Ansichten die Autorin mit oft allzu großem Respekt referiert. Verdienstvoll ist allerdings bei diesen Einzelbesprechungen die Wiedergabe einer Fülle von Vergleichsabbildungen, die motivische und stilistische Fragestellungen bedienen. Jedoch wäre gerade bei der Abbildung zahlreicher Doppelseiten aus zeitgenössischen Büchern eine ins Hochformat gedrehte Wiedergabe anstatt der so oftmals winzigen Reproduktionen zu wünschen gewesen, bei der vielfach bis zu zwei Dritteln der Seite leer bleiben. Darüber hinaus wird es unter dem Blickwinkel der praktischen Benutzbarkeit des Buches mancher Leser als mißlich empfinden, daß der kritische Apparat Hans Meders fehlt, für den man parallel dessen aktualisierte Überarbeitung im Nürnberger Gesamtkatalog konsultieren muß<sup>15</sup>; dieser bietet darüber hinaus vorzügliche Reproduktionen, ermangelt jedoch andererseits der Gegenüberstellung mit den Chelidonium-Texten, die man wiederum – in einer deutlich höherwertigen Qualität als im rezensierten Werk – im Schweinfurter Ausstellungskatalog von 2005 faksimiliert findet. Anstatt also in dieser einschlägigen Monographie zu Dürers ‚Marienleben‘ all diese Bedürfnisse befriedigt zu sehen, muß der Wissenschaftler im Zweifelsfall alle drei Bücher zu Rate ziehen.

Klar wird auf diesen gut 40 Seiten zu den Einzelblättern allerdings auch, daß die bisherige Vernachlässigung des Chelidonium-Textes durch die Kunstgeschichte nicht ganz von ungefähr kommt, denn er liefert an keiner Stelle neue Interpretationsansätze für Dürers Bilderfindungen, da er weitgehend unabhängig von ihnen entstanden war und für die Begleitung der Holzschnitte allenfalls leichte Modifikationen erfahren hatte. Im Gegenzug wird in dieser Abhandlung auch immer wieder deutlich, daß die Holzschnitte Dürers ein richtiggehendes „Doppelleben“ führten, indem er sie nicht nur vor 1511, sondern offenbar auch noch danach als Einblattdrucke ohne Text verkaufte (S. 104f.). Konsequenterweise distanziert sich Anna Scherbaum auch mit vollem Recht – darin Claudia Wiener folgend – von den ikonographischen Spekulationen, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte vor allem zum Holzschnitt mit der hl. Familie in Ägypten entwickelt haben (S. 163)<sup>16</sup>. So konstatiert sie denn auch ebenso folgerichtig

epistolica [...]; Frankfurt (Johann Bringer für Jacob Fischer) 1610 (Nachdruck Hildesheim – New York 1969), S. 176–179.

<sup>14</sup> Bzw. diese vermutlich – mit nur wenigen Kürzungen – dem Text der im gleichen Jahr eingereichten Dissertation folgen.

<sup>15</sup> HANS MEDER: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Düreres Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen; Wien 1932. – SCHOCH (wie Anm. 1).

<sup>16</sup> Vgl. den letzten Stand hierzu bei HARTMUT KROHM: Alter Daedalus – Zum Begriff künstlerischer

wie zutreffend, daß es weniger der Inhalt der Texte als vielmehr ihre Form in elegischen Distichen, die Wahl der Antiqua als Buchstabentyp und die Tatsache des optisch gleichgewichtigen Nebeneinanders von Text und Bild sind, die Dürers Holzschnitten in den Augen eines humanistischen Lesers einen neuen Stellenwert zuwies (S. 221).

Die Untersuchung der technischen Begleitumstände zählt mit zu den stärksten Abschnitten der Monographie und attestiert der Verfasserin eine Sachkenntnis in Fragen, die selbst für das Spezialgebiet der Druckgraphik nicht zum Kanon einer kunsthistorischen Ausbildung gehören. Dies gilt zunächst für die Erörterung der sorgsam, vermutlich mit Chelidonius abgestimmten Wahl der Schriftart (Kap. 7.2, S. 183–188). Ebenso eröffnen sich im anschließenden Kapitel 7.3 ‚Bogen, Satz und Druck‘ (S. 188–207) durch eine detaillierte und graphisch anschauliche Legendendiskussion neue Einblicke in die wohlgedachte Arbeitsweise Dürers, da die Berücksichtigung der späteren Bindung in drei Lagen beim Druck der Bögen hier einen nicht unwesentlichen Bestandteil des Schaffensprozesses lebendig werden läßt, der den universalen Begabungen Dürers eine weitere Facette hinzufügt.

Als eine in ihrer Knappheit, Präzision und Detailkenntnis überaus gelungene Zusammenschau darf auch der Abschnitt über Dürers humanistisches Nürnberger Umfeld zur Entstehungszeit als dem „sozialhistorischen Ort“ dieser Buchpublikation bezeichnet werden (S. 218–245). Hier gilt Anna Scherbaums Aufmerksamkeit gleichermaßen der charismatischen Äbtissin Caritas Pirckheimer, der Chelidonius – sicher mit vollstem Einverständnis Dürers, der mit ihrem Bruder Willibald eng befreundet war – das Werk feierlich widmete (S. 225–230), wie auch den Nürnberger Erscheinungsformen jenes Marien- und Annenkults, der schon allein deshalb, weil er den progressiven, vielfach protoreformatorisch gedeuteten Tendenzen des Humanismus scheinbar zuwiderläuft, vollste Aufmerksamkeit verdient. Hier lenkt die Autorin mit dem Referat mariologischer Probleme der Zeit um 1500 in durchweg knapper und präziser Sprachlichkeit das Interesse frühzeitig und unmißverständlich auf das Phänomen jener spezifisch humanistischen Marienverehrung, die sich vor allem am sogenannten „Immakulatenstreit“ entzündete und die auch für alle weiteren geistesgeschichtlichen Erörterungen den Hintergrund bildet. Zu diskutieren wird allerdings wohl auch in Zukunft bleiben, ob und inwieweit Dürers Holzschnitte als dezidierte Äußerungen zum virulenten „Immakulatenstreit“ zu werten sind. Anna Scherbaum macht dies vor allem am Holzschnitt ‚Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte‘ fest (S. 241 f.). Doch fällt mit dessen Datierung 1504 nicht nur die Entstehung in die Zeit vor der Begegnung mit Chelidonius und seiner Mariendichtung, sondern es existiert eine lange, von der Autorin selbst konstatierte Darstellungstradition, die nur als Einzelszenen eine solche ikonographische Aufladung denkbar erscheinen lassen. Die – ansonsten zu Recht angeführte – Initiale aus der Glockendon-Werkstatt (Abb. 84) ist hingegen erst um 1515 entstanden. Zudem war dieser Streit in erster Linie eine dogmatische Auseinandersetzung zwischen Univer-

---

Tätigkeit in Dürers Marienleben, in: BODO BRINKMANN, HARTMUT KROHM und MICHAEL ROTH (Hrsg.): *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky*; Turnhout 2001, S. 77–90.



sitäten, Klöstern und theologisch interessierten Gelehrten, die im wesentlichen auf Latein geführt wurde, so daß gravierende Auswirkungen für die Glaubenspraxis eines Laien wie Dürer zu prüfen bliebe.

Die Forschung war sich seit jeher einig, daß Dürers qualitativ ebenso wie dem schierem Umfang nach gewaltige Publikationsoffensive des Jahres 1511 den völlig neuartigen Versuch darstellt, die Grenzen zwischen bildender Kunst und Literatur ebenso wie die Sphäre des hergebrachten Maler-Handwerkertums hinter sich zu lassen. Unternehmerisch bedeutete sie eine kaum zu unterschätzende Erweiterung des potentiellen Abnehmerkreises: Zum Betrachter, Kenner und Sammler sollte nunmehr auch der Leser als Rezipient der Kunst Dürers treten. Mit seinen Lehrbüchern, für deren Texte Joachim Camerarius später auch lateinische Übertragungen lieferte, sollte der Maler als Humanist anderthalb Jahrzehnte später noch einen weiteren – den entscheidenden – Schritt in dieser Richtung vollziehen: Er ist nicht nur Verleger, Redaktor und Illustrator von Büchern, sondern nunmehr auch ihr Verfasser.

Das wichtigste Ergebnis der Untersuchung des ‚Marienlebens‘ durch Anna Scherbaum liegt keineswegs darin, daß – wie mancher Leser hoffen mag – hier der Idealzustand einer wechselseitigen Referenz von Bild und zugehörndem Text für die Holzschnitte eine Wunderwelt an humanistisch, neuplatonischer oder theologischer Deutbarkeit erschlosse; Vielmehr wird einer mitunter ausufernden, oft eher assoziativen Entwicklung von Privatikonographien beim Versuch, Dürersche Druckgraphik mit zeitgenössischen oder antiken Texten in Beziehung zu setzen – die sich allzu oft nur als eine Art mißverständener Panofsky-Nachfolge ohne entsprechenden Bildungshintergrund erweist – eine deutliche Grenze gesetzt. Vielmehr ist es das harmonische, ästhetisch ausgewogene Gegenüber zweier selbständiger Schöpfungen der bildenden Kunst und der humanistisch-theologischen Dichtung, die neue Wege in Richtung einer *ars docta* beschreitet.

Doch gerade in diesem Zusammenhang sei noch einmal an die eingangs angeführten Zitate von Vasari und Sandrart erinnert: Hier ist in keinem Falle von der Buchausgabe die Rede, sondern es wird das ‚Marienleben‘ ausschließlich vom bildkünstlerischen Standpunkt her gewürdigt. Nimmt man diese Indizien ernst, so scheinen – wie auch immer der wirtschaftliche Erfolg für Dürer beurteilt werden mag – seine Bücher von 1511 ihr künstlerisches Anliegen – das sich mit der „Etablierung des Typus humanistisches Kunst- bzw. Andachtsbuch“ beschreiben ließe – verfehlt zu haben. Jedenfalls folgte kein weiteres derartiges „Kunstbuch“ von der Hand Dürers mehr, und auch im übrigen Nürnberg scheint seinem Beispiel – freilich auch reformationsbedingt – niemand mehr erkennbar gefolgt zu sein.

Interdisziplinär angelegte Untersuchungen wie diese, aber auch die immer breitere Editions- und Übersetzungstätigkeit bei den relevanten zeitgenössischen Texten machen deutlich, daß für die Schar der humanistisch beeinflussten Künstler des 16. Jahrhunderts – allen voran Albrecht Dürer – noch vieles zu entdecken, manches aber fraglos zu revidieren sein wird. Anna Scherbaum hat hierzu einen wichtigen Beitrag geleistet.

THOMAS SCHAUERTE

Halle (Saale)