

turbeschreibungen lassen sich überdies wegen der fehlenden oder sehr spärlichen Abbildungen kaum nachvollziehen.

In den drei abschließenden Kurztexten nimmt Michael Wenzel Bezug auf die Funktion von Wasser für Natur und Kunst im Garten sowie auf die ästhetischen Grundlagen der Rezeption römischer Gärten im 18. Jahrhundert, um letztendlich die Rückbezüge der anhaltinischen Landschaftsgärten auf die italienischen Vorbilder aufzuzeigen. Die Reminiszenzen an italienische Reiseeindrücke in Wörlitz etwa, können jedoch, so Wenzel, nicht als eine unmittelbare Rezeption angesehen werden. Italienische Themen und Motive sieht der Autor dafür im Landschaftsgarten Spiegelsberge bei Halberstadt verwirklicht. Das dritte durch Italien inspirierte Beispiel, der Garten der Roseburg bei Ballenstedt ist, wie Michael Wenzel auch anmerkt, mit seiner Entstehungszeit ab 1907 dem 18. Jahrhundert längst entwachsen. Dies belegt, daß die Wirkungsmacht und Rezeption von römischen Gartenanlagen – so wie sie schon Winckelmann fasziniert haben – bis in das 20. Jahrhundert reicht.

ANJA HEPP  
Düsseldorf

**Hartmut Scholz: Albrecht Dürer und das Mosesfenster in St. Jakob in Straubing** (Vorabdruck aus: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 59); Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2005; 24 S., 36 z. T. farb. Abb.; ISBN 3-87157-214-4; € 10,80

Streng genommen fällt diese Rezension ein wenig aus dem Rahmen, denn ihr Gegenstand ist kein Buch, sondern lediglich ein Aufsatz von 24 Seiten. Er ist indes als eigenständige Schrift erschienen, da es mit dem Jahrgang 2005 der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* noch gute Weile hat; zudem kommt der Rezensent nicht umhin, in diese Betrachtung auch einen Vortrag von Hartmut Scholz mit einzubeziehen, den dieser im August 2006 im Albrecht-Dürer-Haus in Nürnberg dem gleichen Gegenstand gewidmet hat: der Zuschreibung des Entwurfs für eines der bedeutendsten spätgotischen Glasgemälde Süddeutschlands an keinen geringeren als Albrecht Dürer.

Im Dämmer der mächtigen Straubinger Jakobskirche, einer der größten gotischen Kirchen Altbayerns, stößt man am Schriftenstand derzeit nicht nur auf die gewohnten kunsthistorischen und sonstwie erbaulichen Druckerzeugnisse, sondern auch auf einen Videofilm<sup>1</sup>. In ihm kann man laut Inhaltsangabe erfahren, wie es dazu kommen konnte, daß das Frühwerk Albrecht Dürers nunmehr eine bedeutende Erweiterung erfahren habe: das Mosesfenster, das frisch restauriert hoch oben in der Südwand der Hallenkirche über der Josephskapelle sitzt und im Dehio-Band für Niederbayern bereits 1988 mit seinen „monumental aufgefaßten Figuren“ als „Nürnberger Arbeit

1 PETER SCHANZ: *Der Dürer von Straubing. Restaurierung des historischen Mosesfensters*. Dokumentation und Kommentierung, DVD (45 Min.), erhältl. über das *Straubinger Tagblatt* (19,80 €).

um 1500 von ungewöhnlicher Farbintensität“ gewürdigt wird. Die Anfänge dieser besonderen Wertschätzung lassen sich bis in das Jahr 1787 zurückverfolgen (S. 1).

Das Fenster zeigt Moses – seit der Restaurierung von 2005 wieder in brillanter Farbigkeit – bei der Entgegennahme der Zehn Gebote, die hier vom Berge Sinai an den Fuß einer Quelle in einer tiefen, waldreichen Gebirgslandschaft mit einer fernen Burg verlegt ist. In seinem leuchtend roten und blauen Gewand ist der mit über drei Metern Höhe weit überlebensgroße Patriarch mit den charakteristischen Hörnern niedergekniet und wendet sich mit empfangendem Gestus dem Wolkenblitz mit Gottvater und der Gebotstafel in der linken oberen Bildecke zu.

Die Glasmalerei der Dürer-Zeit verdankt den Forschungen des Autors, Leiter der Freiburger Forschungsstelle zur Dokumentation und Erforschung der Glasmalerei im Verband des internationalen *Corpus vitrearum medii aevi*, viele wichtige Impulse<sup>2</sup>. So ist auch der Argumentation, mit der Scholz diese aufsehenerregende Zuschreibung hier zu stützen sucht, neben der tiefen Sachkenntnis eine bemerkenswerte Offenheit zu attestieren, da er freimütig bekennt, er habe ursprünglich an eine Münchner Provenienz des Entwurfs geglaubt. Somit entspringt seine neue Meinung nicht der verbreiteten kunstwissenschaftlichen Herangehensweise, einem Werk allein die Argumente für eine vorgefaßte Meinung abzufordern, sondern ist Ergebnis eines Umdenkens, das ihm „erst die Möglichkeit der Nahsicht auf das Straubinger Fenster vom Gerüst im September 2004“ eröffnet hatte (S. 5). Dementsprechend ist hier auch unmißverständlich klarzustellen, daß die Objektkenntnis des Spezialisten der des Rezensenten uneinholbar voraus ist. Denn Scholz stand dem Moses-Fenster Aug’ in Auge gegenüber, während spätere Betrachter – so auch der Rezensent – auf unzulängliche technische Hilfsmittel wie ein Taschenfernnglas angewiesen sind. Erst der erwähnte Vortrag ermöglichte denn auch eine Fülle weiterer Vergleiche von nahsichtigen Detailaufnahmen des Fensters mit entsprechenden Ausschnitten aus graphischen Werken Dürers der Jahre vor 1500, die auch und gerade in Fragen der künstlerischen „Handschrift“ vieles vertiefen konnten, was dieser Aufsatz mit seinem – notwendigerweise beschränkten – Abbildungsmaterial nur andeuten kann.

Die Hauptargumente von Scholz sind dabei im wesentlichen die folgenden: Zentraler Anknüpfungspunkt ist natürlich Dürers um 1497 datierte, aquarellierte Federzeichnung des hl. Georg aus dem Städelschen Kunstinstitut, mit der Dürer als Entwerfer für monumentale Glasfenster konkret zu fassen ist. Auch hier ist eine durchgehende Szenerie einem offenbar bereits bestehenden, vierbahnigen Maßwerk-

2 Vgl. zur älteren Literatur die entsprechenden Einträge in MATTHIAS MENDE: Dürer-Bibliographie (*Bibliographie der Kunst in Bayern, Sonderband*); Wiesbaden 1971, Nr. 4579–4620; HARTMUT SCHOLZ: Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (*Corpus Vitrearum Medii Aevi. Studien 1*); Berlin 1991; DERS.: Dürer et la genèse du vitrail monumental de la Renaissance à Nuremberg, in: *Revue de l'art* 107, 1995, S. 27–4; DERS.: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros (*Corpus vitrearum medii aevi: Deutschland 10,1*); Berlin 2002; zuletzt DERS.: Eine Glasgemälde-Stiftung der Behaim aus dem Nürnberger Dominikanerinnenkloster St. Katharina: die kurze Geschichte einer Wiederentdeckung, in: DERS. (Hrsg.): Glasmalerei im Kontext (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Wissenschaftliche Beihefte* 25); Nürnberg 2005, S. 274–281.

fenster einbeschrieben<sup>3</sup>. Weitere gesicherte Arbeiten Dürers – allen voran das Bamberger Fenster in Dürers Pfarrkirche St. Sebald aus der führenden Hirsvogel-Werkstatt – lassen sich dem zwanglos an die Seite stellen.

Stilkritische Vergleiche mit weiteren Dürer-Werken hinsichtlich der Physiognomien, der Augenpartien, Haar- und Bartracht folgen, und insbesondere der Flammenkranz der Himmelsöffnung um Gottvater findet seine Parallelen namentlich in den Holzschnitten der „Apokalypse“. Auch die Disziplin der Gewandfalten-Deklination, die bei einer sich zunehmend intellektueller gerierenden Kunstwissenschaft immer häufiger der Vernachlässigung anheimfällt, kommt hier zu einleuchtenden Ergebnissen. So scheinen tatsächlich etwa die von Scholz namhaft gemachten W-förmigen Faltennasen in den Jahren um 1500 bei Dürer, aber auch bei anderen Nürnberger Glasmalereien der Zeit in Gebrauch gewesen zu sein. Angesichts dieser Detailbeobachtungen ist einmal mehr daran zu erinnern, daß Dürers stets als graphisch empfundene Malweise der früheren Jahre den Anforderungen von Glasmalerei-Entwürfen geradezu ideal entgegenkam: Hier wie dort werden Höhungen und Schattierungen weniger durch die entsprechenden Abtönungen der Farbvaleurs als vielmehr durch entsprechend verdichtete Schraffenlagen erzielt, ja es wäre vielleicht sogar zu überlegen, ob neben der Graphik nicht auch die Technik der Glasmalerei ihren Einfluß auf die Malerei des jungen Dürer ausgeübt haben könnte.

Aber auch faktisch läßt sich die Neuzuschreibung untermauern, dies vor allem durch die bereits zuvor bestehende Beziehung Straubinger Auftraggeber mit Nürnberger Werkstätten: Bei Wilhelm Pleydenwurff, dessen Werkstatt bei seinem Tod 1472 von Dürers späterem Lehrherrn Michael Wolgemut durch Heirat der Witwe übernommen wurde, hatte der Straubinger Kaufherr Jörg Haberkofer um 1466 ein Stifterbild in Auftrag gegeben<sup>4</sup>; Wolgemut wiederum war zeitgleich mit seiner Frau der Straubinger Salvator-Laienbruderschaft bei St. Veit beigetreten (S. 21 f.). Da der Nürnberger Meister bei seinem Tod bemerkenswerterweise ausdrücklich als „Glasmaler“ geführt wird, folgert Scholz einleuchtend, daß er damit möglicherweise auch für die – weitgehend verlorenen – Glasmalereien der Haberkofer-Kapelle in St. Jakob herangezogen worden war (S. 22 f.). Zu ergänzen wäre, daß es sich bei der Haberkoferschen Stiftung um jene Marienkapelle handelte, die in späterer Zeit dem hl. Joseph umgewidmet wurde. Dies aber ist die Kapelle genau unter dem Moses-Fenster, und so wäre vielleicht in Erwägung zu ziehen, daß Jörg Haberkofer und seine Straubinger Nachfahren oder Verwandten die Ausstattung der gesamten Achse der Südwand nach und nach an Nürnberger Künstler verdingten.

Gleichwohl bliebe eine Reihe wichtiger Fragen noch zu klären. So gehört es zu den ikonographischen Merkwürdigkeiten des Fensters, daß die wenigen Worte „VNVM CREDE DEVM NE“ (ME?), die auf den beiden Tafeln in einer formal siche-

3 Winkler 197, vgl. dazu GOTTFRIED FRENZEL: Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 15, 1961, S. 31–59; und zuletzt STEPHANIE BUCK in: *Wendepunkte deutscher Zeichenkunst. Spätgotik und Renaissance im Städel*, Ausst.Kat. Frankfurt 2003; Frankfurt a. M. 2003, Nr. 21.

4 „Gottvater mit dem Leichnam Christi in Anbetung der Stifter“, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 1945 zerstört oder geraubt. Wo nachgewiesen?

ren Capitalis lesbar sind<sup>5</sup>, für einen Gläubigen, der zumindest die geläufigsten lateinischen Meß- und Gebetstexte auswendig kannte, keinen eindeutigen Zusammenhang mit dem biblisch überlieferten Text der Zehn Gebote herstellten (Ex 20,2–3). Sie scheinen stattdessen auf den Beginn des Glaubensbekenntnisses „Credo in unum Deum“ zu verweisen<sup>6</sup>. Dies bliebe ebenso zu erörtern, wie die von Scholz kaum behandelte Ikonographie der Szene insgesamt: So ist für ihn der Quellbrunnen lediglich Anlaß für einen – hier allerdings wenig hilfreichen – Vergleich mit dem Schweinetrog auf Dürers Kupferstich mit dem „Verlorenen Sohn“ von etwa 1496. Doch ist die Quelle ja auch ein unübersehbarer Hinweis auf das Quellwunder Mosis (Ex 17,1–6), wonach er auf göttliche Weisung mit seinem – hier nicht wiedergegebenen – Stab Wasser für die dürstenden Israeliten aus dem Felsen schlug, der hier durch die umgebenden Steine angedeutet ist. So memoriert das Fenster als Simultanbild nicht nur eine, sondern zwei Schlüsselszenen aus dem Wirken Mosis<sup>7</sup>.

Auch wäre es angesichts der Dimensionen der Moses-Figur wünschenswert gewesen, die Vergleichsbeispiele nicht ausschließlich im Medium der Glasmalerei zu suchen, sondern auch die kaum übersehbare Zahl der erhaltenen, oft meterhohen Christophorus-Bilder in Betracht zu ziehen, die ursprünglich in nahezu jeder Kirche, aber auch an der Außenseite öffentlicher sowie Wehrbauten als Wandmalerei oder Skulptur angebracht waren. Dies führt auch umgehend zu der nüchternen Feststellung, daß die seit über 200 Jahren beschworene „Monumentalität“ des Glasgemäldes keineswegs ein Hinweis auf einen Entwerfer von herausragender Begabung sein muß. Denn auch im Straubinger Fall hatte ja zunächst nur eine Zeichnung wie Dürers „St. Georg“ (s. o.) vorgelegen, die als dezidierter Entwurf für eine Glasmaler-Werkstatt mit den Umrissen von Maßwerk, Pfosten und Sprossen bereits die Rasterung bot, die für eine systematische Vergrößerung des Motivs unabdingbar war. Einfacher ausgedrückt, ist diese „Monumentalität“ weniger dem Ingenium des Entwerfers als der vielfachen maßstäblichen Vergrößerung bei der Ausführung, mithin seiner schieren Größe geschuldet.

Noch immer unbefriedigend ist es auch um die historische Sachforschung zu dem monumentalen Glasgemälde bestellt: Scholz weist lediglich auf das mutmaßliche Vorhandensein der Unterlagen über die erste Restaurierung im späteren 19. Jahrhundert hin, hält deren Sichtung aber für die erörterte Meisterfrage für nicht erforderlich (S. 2); dem darf angesichts der Tragweite seiner Entdeckung wohl widersprochen werden.

Letztlich ist dieser Aufsatz – auch nach der Einschätzung des Autors selbst (S. 23) – als eher vorläufig zu bewerten, weil er aus sich selbst heraus nicht vollauf

5 Dies wäre für Dürer allerdings sehr früh; noch das Titelblatt der lateinischen Ausgabe der Apokalypse von 1498 benutzt ausschließlich Fraktur-Schrift. Breitere Verwendung im Umkreis Dürers findet die klassisch-antiquarische Buchstabenform – abgesehen natürlich von Dürers Monogramm – erstmals in den *Amores* des Konrad Celtis (1502), an deren Holzschnitt-Illustrationen Dürer maßgeblich beteiligt war.

6 Wörtlich übersetzt: „Glaube an einen Gott“ (exhortativ i. S. v. „Du sollst an einen Gott glauben“). Die Zehn Gebote beginnen nach der Vulgata jedoch mit „Non habebis deos alienos coram me“, vgl. auch bei Scholz, S. 1.

7 All dies nach den einschlägigen Stichwörtern in: ENGELBERT KIRSCHBAUM SJ (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde.; Freiburg 1968 ff. (Nachdruck Freiburg 1990).

zu überzeugen vermag und seinem bedeutenden Gegenstand damit nicht ganz die gebührende Reverenz erweist; zudem erfolgte sein – begrifflicherweise forciertes – Erscheinen, ohne daß man die Ergebnisse der Paderborner Restaurierung von 2005 hätte abwarten können. So verwies denn auch in einer ersten, tendenziell positiven Reaktion Dieter Bartetzko auf die jugendstilartige Stilisierung der Pflanzen und warf damit die Frage nach der vollständigen Authentizität auf, von der Scholz bis auf die altbekannten Ergänzungen stillschweigend ausgeht<sup>8</sup>. Die Restaurierung sollte hier weitere Klärung gebracht haben, deren Ergebnisse allerdings offenbar noch der Publikation harren.

Nichtsdestotrotz schließt sich der Rezensent der Meinung des Verfassers an und blickt dabei ebenso wie dieser auf einen Prozeß des Umdenkens zurück: Entscheidend waren die nahsichtigen Bilder und Eindrücke, die Scholz unmittelbar vor dem Original gewonnen und in seinem Vortrag von 2006 detailreich dargelegt hat. Straubing besitzt in St. Jakob offensichtlich ein bedeutendes Werk Albrecht Dürers aus den späten 1490er Jahren, das im Bereich der Glasmalerei das Bild vom breiten Schaffensspektrum des Nürnberger Universalgenies bedeutend erweitert.

THOMAS SCHAUERTE  
*Schwetzingen*

<sup>8</sup> DIETER BARTETZKO: Original Dürer: Ein Kirchenfenster macht Kunstkarriere, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 131 vom 9. Juni 2005, S. 33.

**Giovanni Maria Fara: Albrecht Dürer. Originali, Copie, Derivazioni** (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe, 1); Florenz: Leo S. Olschki 2007; 494 S., zahlr. Abb.; ISBN 978-88-222-5641-6; € 95,-

Dürer trat seine zweite Italienreise Ende des Jahres 1505 an. Sein Aufenthalt in Venedig dauerte mehr als ein Jahr. Ob sich Dürer in dieser Zeit auch in anderen italienischen Städten aufhielt (z. B. Rom), ist umstritten, aber nicht unwahrscheinlich. Erst Anfang 1507 kehrte er nach Nürnberg zu seiner Familie zurück. Aus Anlaß des 500. Jubiläums der zweiten Italienreise Dürers war in Rom in diesem Frühjahr eine große Dürerausstellung unter dem Titel „Dürer e l'Italia“ (Scuderie del Quirinale, 10. 3.–10. 6. 2007) zu sehen. Darüber hinaus wurde von Giovanni Maria Fara ein spektakuläres Inventar über die in den Florentiner Uffizien gesammelte Dürergraphik verfaßt, das Gegenstand der folgenden Ausführungen ist. Sein wissenschaftlicher Schwerpunkt ist auf die systematische Erfassung der Dürerrezeption in Italien gelegt. Es war höchste Zeit, daß hierzu endlich eine Grundlage für weitere Forschungen gegeben wird.

Sowohl die erwähnte Ausstellung in Rom als auch das Florentiner Graphik-Inventar nehmen Dürers zweite Italienreise zum Anlaß, die wechselseitige Rezeptionsgeschichte zwischen Dürer und seinen italienischen Zeitgenossen zu thematisieren. Daß sich Giovanni Maria Fara in seinem erstklassig bebilderten Monumentalwerk vornehmlich mit der italienischen Dürerrezeption beschäftigt, wird nicht nur der Dürerforschung neue Impulse geben. Denn nur vereinzelt wurde bislang die Wirkung