

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

der europaweit verbreiteten Dürergraphik auf die italienische Kunstproduktion untersucht. Systematische Gesamtdarstellungen fehlten bislang<sup>1</sup>. Darüber hinaus ist Faras Inventar ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Medici, die größtmögliche Vollständigkeit für das druckgraphische Oeuvre verschiedener Künstler anstrebten. In bezug auf Dürer ist es dem Hause Medici nahezu gelungen. So sind im vorliegenden Konvolut 234 Kupferstiche, Eisenradierungen, Kaltnadelblätter und Holzschnitte vorgestellt, die eindeutig Dürer zugewiesen sind, plus acht Werke mit Dürermonogramm, die heute jedoch nicht mehr zu Dürers Œuvre gezählt werden. Bei insgesamt 260 bekannten Dürer-Drucken muß sich die Sammlung der Uffizien also nicht schämen<sup>2</sup>. Jedes Blatt ist durch eine hervorragende Reproduktion illustriert (viertel- bis ganzseitig), die „Ehrenpforte“ und der „Große Triumphwagen“ sind wegen ihrer Übergrößen sogar durch ausklappbare Tafeln vertreten. Für diese Publikation wurden weder Mühen noch Kosten gescheut.

Die Ordnung der Einzelblätter ist thematisch angelegt. Zuerst werden biblische Themen behandelt, dann Madonnendarstellungen, gefolgt von profanen Themen und schließlich Porträts. Die Subordnung ist von der Drucktechnik bestimmt (Kupferstich, Eisen- und Kaltnadelradierung), erst in diesen Untergruppen greift dann die Chronologie. Bekennend orientiert sich Fara mit dieser nicht mehr ganz kanonischen Kategorisierung an den frühen Katalogen der Dürergraphik von Adam Bartsch (S. 42). Daß dieses Ordnungskriterium ebenso viele Vor- wie Nachteile hat, braucht nicht gesagt zu werden. Warum Fara sich dafür entschieden hat, erschließt sich dem Leser leider nicht. Um jedoch allen Ansprüchen gerecht zu werden, hält der Appendix auch noch eine chronologische Tabelle mit entsprechenden Verweisen auf das Thema, die Technik und die Katalognummer bereit (S. 449–451).

Für das gesamte Cinquecento hat Dürer die italienischen Künstler beeinflusst, wie Rainer Schoch in seiner kurzweiligen Einleitung betont (S. XI–XV). Um 1500 ist anfangs ein selektives Interesse an Dürer zu verzeichnen, welches das Naturstudium, Details der Landschaftsdarstellungen, aber auch einige figürliche ‚Pathosformeln‘ betraf. Im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts stießen die religiösen Kompositionen, v. a. die Passionsdarstellungen, auf erhöhtes Interesse, das durch die Gegenreformation zusätzlichen Schwung erfuhr. Um 1560 erfuhr die Dürerrezeption in Italien ihren Höhepunkt und prägte die aufkommende akademische Kunstauffassung grund-

1 CECIL GOULD: On Dürer's Graphic and Italian Painting, in: *Gazette des Beaux-Arts* 75, 1970, S. 102–116. – Vorbild Dürer. Ausst.Kat. Nürnberg 1978. – GUNTER SCHWEIKHART: Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien, in: Festschrift Herbert Siebenhüner; hrsg. von Erich Hubala und Gunter Schweikhart; Würzburg 1978, S. 111–136. – LASZLO MÉSZÁROS: Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts; Erlangen 1983. – MINNA HEIMBÜRGER: Dürer e Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento; Rom 1999. – RAINER SCHOCH: „Un gran numero di carte stampate dell'Almagna“. Zur italienischen Dürerrezeption des 16. Jahrhunderts, in: *Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg, 1400–1800*; Ausst.Kat. hrsg. von Hermann Maué, Thomas Eser, Sven Hauschke, Jana Stolzenberger (Ausst. im Germanischen Nationalmuseum 20. 6.–6. 10. 2002); Nürnberg 2002, S. 432–449.

2 Zu den Zahlen vgl. Fara, S. 393; zum jüngsten Stand der Zuschreibungen vgl. Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band 1 und 2. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum; München/ London/ New York 2001.

legend. Seine Stiche zu kopieren, zählte zum Pflichtprogramm der Künstlerausbildung, und die Florentiner Spätmanieristen sind ohne Dürers Stiche kaum denkbar. Das wohl eindrücklichste Beispiel der hohen Wertschätzung des fremden Künstlers ist Federico Zuccaris Selbstporträt, auf dem er Dürers Publikation über die menschlichen Proportionen in den Händen hält.

In einem einführenden Artikel (S. 3–38) erklärt Fara sodann sein Forschungsfeld der italienischen Dürerrezeption, das er an Beispielen der Verbreitung wie etwa des Dürer-Profilporträts und seiner Figuren- bzw. Landschaftsmotive erläutert. Für die Landschaftsmotive steht exemplarisch Raffaels Fresko in den Vatikanischen Loggien „Jakob und Rachel am Brunnen“, das mit zahlreichen Motiven aus Dürers Kupferstichen „Herkules“ und „Meerwunder“ angereichert, aber auch verändert wurde (Dis-simulatio), wenn antike Ruinen nordische Burgarchitekturen ersetzen (S. 17). Wichtige Beispiele wie dieses wären für den Leser durch Vergleichsabbildungen sicherlich verständlicher gewesen. Der gesamte Katalog schließt solche jedoch kategorisch aus. Die Platzersparnis kommt den Reproduktionen der Dürerblätter und den Katalogeinträgen zu gute. Letztere sind zu Recht streng am Thema orientiert und auf die Beschreibung des jeweiligen Blattes, seinen Forschungsstand und v. a. die besagte Rezeptionsgeschichte beschränkt.

Berücksichtigt werden für jeden besprochenen Druck die Rezeption mindestens von Einzelmotiven in Malerei und Skulptur ebenso wie die Kopien in italienischen Sammlungen. Kunstgewerbe allerdings ist nicht berücksichtigt; zu groß und unübersichtlich wäre der Rechercheaufwand gewesen. Erweitert wird das Rezeptionsspektrum jedoch um Einträge in Sammlungsinventaren und in der italienischen Kunstdokumentation der Frühneuzeit. Die Katalogeinträge reflektieren nüchtern und pointiert den Forschungsstand, wenn beispielsweise für die „Melencolia I“ (S. 127–129) die Deutungen von Erwin Panofsky, Maurizio Calvesi und Peter-Klaus Schuster konzise referiert werden<sup>3</sup>, um dann auf die italienische Rezeptionsgeschichte einzugehen. Bezüglich der „Melencolia I“ sind bislang überraschend wenige Bildwerke – lediglich von Battista Franco, Lelio Orsi, Sofonisba Anguissola und Francesco Doni – gefunden worden, nebst einigen Inventareinträgen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die den Stich erwähnen. Hinzu kommen Giorgio Vasaris und Filippo Baldinuccis kurze Hinweise. Schließlich führt Fara mit kurzen Zustandsbeschreibungen drei weitere Melencolia-Stiche (zwei Originale, eine Kopie) aus den Uffizien an.

Ungleich größerer Beliebtheit erfreuten sich in Italien freilich Dürers christologische Themen, insbesondere die „Große“ und die „Kleine Passion“. Aus letzterer stammt z. B. die eher seltene Darstellung „Christus vor Herodes“, die nach Faras Ausführungen u. a. von Pontormo in der Certosa di Galluzzo (Florenz) und Tintoretto (Scuola di S. Rocco) aufgegriffen und von beiden zur Pilatusszene umgedeutet wor-

<sup>3</sup> Den kürzlich erschienenen Artikel von ELFRIDE SCHEIL: Albrecht Dürers Melancolia I und die Gerechtigkeit (in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, S. 201–214) konnte Fara noch nicht anführen. Er sei hier dennoch der Vollständigkeit halber erwähnt, denn die Autorin deutet den Stich sehr überzeugend aus einer neuen, rechtshistorischen Perspektive, die hoffentlich Anlaß zu ausführlichen Diskussionen geben wird.

den sei. Der Vergleich ist seit Generationen unumstritten und in der gegenwärtigen Dürer-Ausstellung in Rom bezüglich Pontormo durch die Konfrontation beider Werke veranschaulicht. Doch an diesem Beispiel offenbart sich das generelle Problem einer katalogisierten Rezeptionsgeschichte, die den Forschungsstand zu den einzelnen italienischen Werken zwar wiedergibt, aber kaum diskutiert. Denn die beiden angeführten Beispiele aus Florenz und Venedig lassen sehr wohl Zweifel an der Vorbildhaftigkeit des Dürer-Holzschnittes zu. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich – wie meist – auf Motive, weniger auf stilistische Besonderheiten. Da können wir Vasaris Kritik an Pontormos Certosa-Fresken noch so oft anführen, der behauptet, daß Pontormo von der Dürerschen „maniera tedesca“ zu stark beeinflusst worden sei. Jedenfalls verfängt die Behauptung für die Pilatusszene kaum. Ebenso ist Dürer als Vorbild für Tintoretts Ölgemälde kaum auszumachen. Das verwandte Motiv des vor dem thronenden Pilatus stehenden Christus ist ein Allgemeinposten, der auf Donatellos Relief der Passionskanzel (Florenz) ebenso gut passen würde und als Vorbild für Pontormo in jeder Hinsicht näher läge. ‚Typus‘ und ‚Vorbild‘ sind bei solchen Vergleichen streng voneinander zu trennen.

Von einem Katalog, der materielle Vollständigkeit anstrebt, kann eine kritische Revision des Forschungsstandes in dieser Hinsicht kaum erwartet werden. Fara führt die italienischen Werke, die in der Forschung mit Dürer in Zusammenhang gebracht werden, an, und der Benutzer ist dankbar für diese geleistete Titanenarbeit. Mit ihr wurde eine breite Grundlage geschaffen, die hoffentlich in vielen ihrer Einzelfälle zu weiterer Diskussion anregen wird – eine Diskussion, die sich nicht allein auf die schärfere Unterscheidung von Typus und Vorbild beschränken sollte. Der Katalog verschafft darüber hinaus erstmals die Möglichkeit, die Rezeptionsgeschichte anhand des zusammengetragenen Materialreichtums systematisch zu untersuchen und zu kontextualisieren. Stilistische wie typologische Einflüsse über Stadt-, Landes- oder Nationengrenzen hinweg sind keine Selbstverständlichkeit. Konkurrierende Nationalstile hat es bekanntlich auch in der Renaissance gegeben, und vielleicht sind sie eine Ursache für die bisweilen verhaltene Dürerrezeption in Italien, und umgekehrt für die bisweilen behäbige und verspätete Rezeption der italienischen Renaissance im Reichsgebiet. Der Nationenkonflikt, das wird häufig noch unterschätzt, hatte im 16. Jahrhundert längst begonnen. Der Wettkampf der Nationen, insbesondere zwischen Deutschland und Italien, wurde nachhaltig auf kultureller Ebene ausgetragen. In den Nachbarwissenschaften haben sich neuere Publikationen dieses Themas bereits angenommen<sup>4</sup>. Für die Kunstgeschichte wäre mit dem vorliegenden Katalog ein Grundlagenwerk geschaffen, das Thema anzugehen.

PHILIPP ZITZLSPERGER

*Institut für Kunstgeschichte  
Humboldt-Universität Berlin*

<sup>4</sup> Vgl. hierzu besonders CASPAR HIRSCH: *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*; Göttingen 2005.