

Gewinn verbuchen. Man kann getrost erwarten, daß auch hier die Caylus-Bilder Resultat der disziplinierten Forscherinteressen sein werden.

MARKUS A. CASTOR

Centre Allemand d'Histoire de l'Art
Paris

Katherine Crawford Luber: Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance; Cambridge: Cambridge University Press 2005; 268 S.; 8 farbige und 93 SW-Abb.; ISBN 0-521-56288-0; € 96,30 (vergriffen)

Dürer e l'Italia; hg. von Christina Herrmann Fiore; Mailand: Electa 2007; 404 S.; 265 überwiegend farbige Abb.; ISBN 978-88-370-5022-1; € 40,-

Michael Roth u.a.: Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance; Berlin: Nicolai 2006; 192 S.; 56 farbige und 105 SW-Abb.; ISBN 3-89479-333-3; € 39,90

Albrecht Dürer gilt als einer der besterforschtesten Künstler. Die von Matthias Mende 1971 vorgelegte Bibliographie¹ umfasst bereits 10.271 Publikationen, deren Zahl seit her um ein Vielfaches angestiegen ist. Knapp 100 Jahre nach Moriz Thausings monumentaler „Geschichte seines Lebens und seiner Kunst“² schien mit den umfangreichen Katalogen, Monographien und Werkverzeichnissen zum „Dürerjahr“ 1971 der Forschungsstand zu Dürers Leben und Werk gesichert. Grundsätzliche Fragen zu einzelnen Werkkomplexen oder Dürers künstlerischem Werdegang standen in den folgenden Jahren kaum mehr zur Debatte.³

Eine etablierte Forschungsmeinung war bereits seit Thausing die erste Italienreise Dürers. Gewissermaßen zur Vervollkommnung seiner Ausbildung hätte sich der Künstler nach seinem durch zeitgenössische Quellen verbürgten Aufenthalt am Oberrhein von 1493 bis 1494 nach Venedig begeben.⁴ Durch Daniel Burckhardts Entdeckung des Basler Hieronymus-Holzstocks und die anschließende Zuschreibung des „Basler Holzschnittwerks“ an Dürer wurde die erste Venedigreise zeitlich auf 1494/1495 verschoben, als Tatsache jedoch nicht mehr angezweifelt.⁵

Im Gegensatz zur Venedigreise Dürers 1505–1507, welche durch den „Rosenkranzaltar“, Dürers Briefe an Willibald Pirckheimer und weitere zeitgenössische

1 MATTHIAS MENDE: Dürer-Bibliographie; Wiesbaden 1971.

2 MORIZ THAUSING: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst; Leipzig 1875.

3 Eine Ausnahme bildet u.a. FRITZ KORENY: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance; München 1985.

4 THAUSING 1875, S. 78–92.

5 DANIEL BURCKHARDT: Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492–1494; München/Leipzig 1892. Vgl. ERNST REBEL: Albrecht Dürer. Maler und Humanist; München 1996 und die Beiträge in Albrecht Dürer; Ausst.-Kat. Wien, Albertina, hrsg. KLAUS SCHRÖDER/MARIA LUISE STERNATH; Ostfildern-Ruit 2003.

Quellen umfangreich belegt ist, gibt es für eine Italienreise 1494/1495 nur einige Hinweise, aber keine stichhaltigen Beweise. Selbst die venezianische Ausstellung von 1999 zum Thema „Renaissance Venice and the North“⁶, die eine umfangreiche Sektion zu Dürer enthielt, hinterfragte die bestehende Forschungsmeinung nicht. Umso überraschender war für den genauen Leser ein Beitrag im Katalog zur Dürer-Ausstellung in der Albertina 2003, in dem die amerikanische Kunsthistorikerin Katherine Crawford Lubber auf der Basis eigener technologischer Untersuchungen von Dürergermalden Zweifel an einer Italienreise des Künstlers vor 1505 äußerte.⁷ Ungeachtet der vorgetragenen Argumente hielten die Herausgeber und übrigen Autoren des Wiener Katalogs an der traditionellen Sichtweise einer ersten Italienreise 1494/1495 fest. Die von Lubber aufgeworfenen Fragen blieben undiskutiert.

Katherine Lubers Aufsatz lag ihre am Bryn Mawr College eingereichte und erst 2005 als Monographie publizierte Dissertation zugrunde. Sie ist dem aus ihrer Sicht ungenügend untersuchten malerischen Œuvre Dürers gewidmet, welches sie nicht hinsichtlich der Ikonographie, sondern der Technik beleuchtet. Auf der Basis von vielfach eigenen technologischen Untersuchungen von 25 mit Dürer in Verbindung gebrachten Gemalden kommt sie zu dem Ergebnis, dass bei Dürer um 1505/1507 eine grundlegende Änderung der Malweise feststellbar ist.

Während die Dürer zugeschriebenen Gemälde vor diesen Jahren überwiegend eine sehr detaillierte Unterzeichnung aufweisen, wie sie als typisch für die deutsche und niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts angesehen wird, lassen sich auf den nach 1505 entstandenen Bildern mehrheitlich nur summarisch angelegte Unterzeichnungen erkennen (S. 17–18). Das weitgehende Fehlen von Unterzeichnungen führt Lubber auf den Einfluss der venezianischen Renaissancemalerei zurück, die Dürer erstmals bei einem Venedigaufenthalt 1505–1507 kennen gelernt und für seine Arbeit am „Rosenkranzfest“ übernommen habe (S. 77–109). Das „Rosenkranzfest“ sieht Lubber als Schlüsselwerk für den Übergang von einer primär graphischen Phase in Dürers Werk hin zu einer stärker malerisch bestimmten Auffassung an. Farbmodulationen für Licht- und Schatteneffekte ebenso wie zur Erzielung von räumlicher Tiefe habe Dürer in Vorzeichnungen auf farbigem Papier („carta azzurra“) erprobt, welche eine detaillierte Unterzeichnung nicht mehr erforderlich gemacht hätten.

Für die nach Dürers Rückkehr aus Venedig entstandenen Gemälde stellt Lubber eine bewusste Mischung beider Techniken fest. So habe Dürer bei der 1512 datierten „Madonna mit der Birne“ (Wien, Kunsthistorisches Museum) Maria explizit mit einer detaillierteren Unterzeichnung versehen und mit transparenter aufgetragenen Farben gemalt als den Christusknaben, „to mirror the essential difference between the Virgin’s human flesh and Christ’s divine flesh“ (S. 126).

Auch wenn Lubber zur Unterstreichung ihrer These auf italo-byzantinische Iko-

6 Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian; Ausstellungskatalog Venedig, Palazzo Grassi, hrsg. von BERNARD AIKEMA/BEVERLY LOUISE BROWN; Mailand 1999.

7 KATHERINE CRAWFORD LUBBER: Zwischen „Disegno“ und „Colore“; Ausst.-Kat. Wien (wie Anm. 5), S. 81–87.

nen bzw. die byzantinische Ikonentheorie heranzieht, erscheinen ihre Interpretation und die daraus abgeleiteten Überlegungen zu Dürers Maltechnik in mehrerer Hinsicht problematisch. So wichtig der Einbezug technologischer Untersuchungen in die Analyse von Kunstwerken ist, so unerlässlich ist eine richtige, auf eine möglichst breite Vergleichsbasis gestützte Interpretation der Daten. Eine Studie zur Maltechnik weitgehend auf die Untersuchung der Unterzeichnung zu konzentrieren, ist aufgrund der eingeschränkten Analysemöglichkeiten der Infrarotreflektographie methodisch bedenklich. Das Problem, dass z. B. rötliche Zeichenmittel mit Infrarotlicht nicht sichtbar gemacht werden können, wird von Luber zwar einleitend erwähnt, bleibt bei den nachfolgenden Ausführungen jedoch nahezu unberücksichtigt. Zudem wäre eine technologische Untersuchung des gesamten malerischen Œuvres von Dürer nötig gewesen, bevor grundsätzliche Thesen zur Entwicklung und auffälligen Änderungen seines Malstils hätten aufgestellt werden können. Umfassende technologische Untersuchungsergebnisse liegen jedoch für die wenigsten Dürergemälde vor.⁸ Dürer gehört, gemessen an seinem Rang, zu den technologisch am mangelhaftesten untersuchten Künstlern.

Ebenso wichtig für die Frage von Authentizität und malerischer Entwicklung ist neben der umfassenden Untersuchung der Unterzeichnung eine Analyse der Maloberfläche. Dürergemälde waren schon früh der Gegenstand umfangreicher Restaurierungen, Kopien und Repliken, welche bis heute das Bild von Dürers Stil maßgeblich beeinflusst haben.⁹ Nicht nur Kopien und Fälschungen wurden durch das Aufbringen von „AD“-Monogramm und Datum scheinbar authentifiziert, auch echte Dürerbilder wurden ebenso wie seine Zeichnungen posthum nachsigniert und oft mit einer frei erfundenen Jahreszahl versehen, welche keinesfalls als Grundlage für die Stilentwicklung des Künstlers genommen werden kann.¹⁰ Dieses Problem wird von Luber etwa bei der Interpretation der Wiener „Madonna mit der Birne“ nicht berücksichtigt.

Katherine Crawford Luber stellt viele wichtige und für die Dürerforschung brisante Fragen – zu ihrer Klärung reichen die von ihr angewendeten Methoden und die daraus gezogenen Schlüsse jedoch nicht aus. Neue Erkenntnisse zu Dürer sind häufig weder durch eine rein kunsthistorische oder technologische Untersuchung zu erlangen, sondern erfordern eine interdisziplinäre Herangehensweise. Ein Beispiel hierfür ist die für die Frage der ersten Italienreise wichtige Neudatierung des Aquarells „Innsbruck von Norden“ auf das Jahr 1496 aufgrund baugeschichtlicher Forschungen

8 Zu den Ausnahmen gehört der Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (GISELA GOLDBERG u. a.: *Albrecht Dürer – Die Gemälde der Alten Pinakothek*; Heidelberg 1998), in dem die maltechnologischen Daten jedoch weitgehend auf zerstörungsfreien Untersuchungsmethoden basieren, zur Zusammensetzung der Malmittel und dem genauen Malschichtenaufbau also keine genauen Angaben existieren.

9 ANJA GREBE: *Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit*; Darmstadt 2006, bes. S. 55–56 und S. 170–174.

10 Nachweise für diese Praxis finden sich u. a. im „Geheimbüchlein“ des Hans Hieronymus Imhoff; vgl. *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*; Ausst.-Kat. Wien, Albertina; bearb. v. FRITZ KORENY; München 1985, S. 263 ff.

von G. Ulrich Großmann.¹¹ Sie macht zusammen mit biographischen, stilistischen und ikonographischen Indizien eine Umdatierung der ersten Italienreise Dürers auf das Jahr 1496 plausibel.¹²

Wie schwierig es ist, neue Fragen und Erkenntnisse gegenüber der traditionellen Forschungsmeinung zu Gehör zu bringen oder gar durchzusetzen, zeigt der von Kristina Herrmann Fiore herausgegebene Ausstellungskatalog zu „Dürer e l'Italia“. Offenbar hat nur ein Teil der Katalogautoren, vielfach Mitglieder des „Comitato scientifico“ der Ausstellung, die aktuellen Publikationen und Zweifel von Katherine Crawford Luber zur ersten Italienreise zur Kenntnis genommen. In vielen Beiträgen bleiben die neuen Hypothesen praktisch undiskutiert, obwohl sie eine zentrale Fragestellung der Ausstellung und rund ein Drittel der Exponate betreffen. In der vom 10. März bis 10. Juni 2007 in den *Scuderie del Quirinale* veranstalteten Ausstellung selbst wurde die Diskussion mit einem chronologischen Spagat gelöst, indem in einigen Objektbeschriftungen die erste Italienreise von 1494 bis 1496 ausgedehnt wurde, während der Katalog grundsätzlich an den alten Datierungen festhält.

Das für die Dürerforschung zentrale Thema Dürer und Italien wird im römischen Katalog aus doppelter Perspektive behandelt. Während es im ersten Teil um die Impulse geht, die Dürer während seiner Reisen nach Italien erfahren hat, widmet sich der zweite Teil der Dürerrezeption in Italien. Gehört die Italien- bzw. Renaissance-rezeption Dürers nicht erst seit Panofsky¹³ zu den Hauptthemen der Dürerforschung, ist der zweite Bereich mit Ausnahme der Druckgraphik weitgehend un bearbeitet geblieben.¹⁴ Fast 25 Werke der Hochrenaissance und des Barock werden von den Katalogautoren in einer mehr oder weniger direkten Abhängigkeit von Dürer gesehen, darunter so berühmte Gemälde wie Caravaggios „Selbstporträt als Bacchus“ von 1593 (Rom, Galleria Borghese, Kat. VII.4) oder dessen „Marientod“ (Paris, Louvre; vertreten durch die Simon Vouet zugeschriebene Kopie, Kat. VII.5). Auch wenn der Bezug der italienischen Gemälde zu zumeist druckgraphischen Vorlagen Dürers wie im Falle von Caravaggios „Marientod“ nicht sehr deutlich wird und u. a. fraglich ist, inwieweit einem zeitgenössischen Betrachter eine mögliche Dürergrundlage überhaupt bewusst war, so gebührt der Kuratorin Kristina Herrmann Fiore das Verdienst, erstmals in dieser Bandbreite auf das Phänomen aufmerksam gemacht und eine Grundlage für weitere Forschungen gelegt zu haben.

Die teilweise recht unkritische, weitgehend auf Motivparallelen beschränkte Betrachtung findet sich auch im ersten Teil des Katalogs zu Dürers Rezeption der italienischen Kunst. Während die Aufsätze verschiedenen Künstlern und Kunstlandschaften gewidmet sind, etwa Rom (Matthias Mende), dem Veneto (Simone Ferrari), Leonardo (Pietro C. Marani), Florenz (Antonio Natali), Raffael (Kristina Herrmann

11 G. ULRICH GROSSMANN: Albrecht Dürer in Innsbruck. Zur Datierung der ersten italienischen Reise; in: *Dürer-Forschungen*, Bd. 1; Nürnberg 2007; S. 227–240.

12 A. GREBE (wie Anm. 9), S. 40–47.

13 ERWIN PANOFSKY: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers (1945); München 1977.

14 Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts; hg. von PETER STRIEDER; München 1978.

Fiore) sowie Mantegna (Marzia Faietti), ist der eigentliche Katalog thematisch gegliedert. Vorangestellt ist jeweils eine einleitende Betrachtung, etwa zu Dürer und dem italienischen Porträt (Edouard Pommier), der Mythologie (Lucia Faedo) oder der Naturdarstellung (Fritz Koreny). Da mit wenigen Ausnahmen, darunter Giovanni Maria Fara, vor allem die italienischen Autoren bislang kaum näher zu Dürer geforscht haben, beruhen viele Beiträge auf fehlerhaften, unkritisch übernommenen Zuschreibungen und Datierungen, welche zusätzlich zu den häufigen Druckfehlern für Verwirrung sorgen. Trotz dieser Problematik ist „Dürer e l'Italia“ allein durch die Fülle des enthaltenen Materials eine der wichtigsten neuen Publikationen zu Albrecht Dürer.

Dies gilt auch für den Berliner Katalog zu „Dürers Mutter“, der sich ausgehend von der bekannten Porträtzeichnung Barbara Dürers umfassender mit dem Thema „Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance“ auseinandersetzt. Dabei präsentiert der Kurator Michael Roth anknüpfend an die „Mutter“-Zeichnung und abgesehen von den Landschafts- und Naturstudien fast die gesamte Dürersammlung des Berliner Kupferstichkabinetts, ergänzt um einige Leihgaben. Die rund 50 Dürerwerke – einige davon allerdings mit fraglicher Zuschreibung und zu überprüfender Datierung¹⁵ – werden ergänzt durch Zeichnungen und Druckgraphiken bedeutender Zeitgenossen, welche den Themenkreis Schönheit – Hässlichkeit, Krankheit, Tod und Menschendarstellung am Übergang von Spätmittelalter zur Renaissance in der deutschen Kunst ausleuchten. Die Einbettung in den Kontext stellt gleichzeitig Dürers überragende Porträtkunst heraus, welche es beispielsweise dem Arzt Wolfgang Pirsig ermöglicht, eine exakte medizinische Diagnose des Krankheitsbildes von Barbara Dürer zu erstellen (S. 17–22).

Wichtig ist der Einbezug des künstlerischen und kulturhistorischen Kontextes vor allem bei der Frage nach Bedeutung bzw. Funktion von „Dürers Mutter“. So zeigen die in den Katalogbeiträgen kommentierten Beispiele, etwa Illustrationen aus „Ars moriendi“-Drucken, Zeichnungen Hans Baldung Griens oder von Niklas Manuel Deutsch, dass alte Frauen fast immer negativ besetzt waren und häufig als Hexen und als Personifikationen von Neid, Tod und Vergänglichkeit bzw. Vanitas auftreten. Alter und Hässlichkeit waren im Mittelalter wie der Renaissance fast immer ein Synonym für Boshaftigkeit. Trotz motivischer Ähnlichkeiten mit diesen Werken scheint die „Dürer-Mutter“ frei von negativer Symbolik. Es handelt sich um die meisterhafte Darstellung einer todkranken Frau, welche Dürer im Gegensatz zu anderen Porträtzeichnungen weder als Gemälde noch Druckgraphik ausarbeitete noch anderweitig als Vorlage für eine Figur benutzte.¹⁶

Es spricht viel für Roths Interpretation, dass Dürer die „Mutter“-Zeichnung als privates Dokument anfertigte, welche er wie die anderen Porträts von Familienmitgliedern und seine Selbstbildnisse zeitlebens in seinem Besitz behielt. Rätselhaft

15 Etwa der Weinende Engel (Kat. 33), das Selbstbildnis als Akt (Kat. 35), der Christus an der Geißelsäule (Kat. 36), die Heilige Familie (Kat. 54) oder der Kopf eines 93-jährigen Alten (Kat. 95).

16 Zur Frage von zeichnerischer Porträtvorlage und ausgearbeitetem Werk vgl. den Beitrag und die Katalogeinträge von Michael Roth, „Dürers Mutter“ in der Bildniskunst Albrecht Dürers (S. 129–172).

bleibt der Bezug zu zwei sehr ähnlichen, wenngleich karikaturhafteren Zeichnungen alter Frauen mit unsicherer Datierung und Zuschreibung an Hans Baldung Grien (London, British Museum) und Hans Schäufelein (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst). Sie legen nahe, dass Dürer entweder die „Mutter“-Zeichnung Künstlern aus seinem Umkreis zugänglich machte – wobei bei einer korrekten Zuschreibung an Grien und Schäufelein zu klären wäre, wie diese nicht in Nürnberg lebenden Maler Kenntnis von der Zeichnung erhalten haben – oder, mehr als der spontane Charakter des Porträts dies erahnen lässt, selbst auf eine verbreitete Darstellungsformel etwa hinsichtlich der Dreiviertel-Profilstellung und Drapierung der Kopfbedeckung zurückgegriffen hat.

Der Katalog zu „Dürers Mutter“ zeigt einerseits, wie wichtig und gewinnbringend der Einbezug des kulturhistorischen und künstlerischen Kontextes für die Interpretation des Einzelwerkes ist. Andererseits macht er den großen Bedarf an weiterer Forschung zu Albrecht Dürer deutlich. Nur eine breite und interdisziplinär angelegte Fragestellung und Untersuchung kann dazu beitragen, die vielen offenen Fragen zu Albrecht Dürer und seinem Werk zu klären.

ANJA GREBE

Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg

Cécile Michaud: Johann Heinrich Schönfeld. Un Peintre Allemand du XVII^e Siècle en Italie (*Forum Kunstgeschichte*, 2), Zsfassung in dt. und engl. Sprache (Zugl.: Strasbourg, Univ., Diss., 2003); München: M Press, 2006. – 307, VIII S., [60] Bl.: zahlr. Ill.; 25 cm, ISBN 3-89975-585-5. – ISBN 978-3-89975-585-5, EUR 59,90.

Als Herbert Pée seine Monographie über die Gemälde von Johann Heinrich Schönfeld im Jahre 1971 vorlegte¹, war dies im Fach Kunstgeschichte eine seltene Ausnahme: Die Deutsche Barockmalerei des 17. Jahrhunderts fristete einen Dornröschenschlaf, aus dem nur sehr wenige – allen voran Bruno Bushart² – sie versuchten wach zu küssen. Jahrzehnte später ist es in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft allmählich (die Betonung sollte aber auf „allmählich“ liegen) selbstverständlicher geworden, sich mit der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts auseinanderzusetzen, für die französischsprachige Forschung stellt eine derartige Beschäftigung mit der Deutschen Barockkunst aber nach wie vor eine ebenso seltene Ausnahme dar, wie es seinerzeit Pée war. Umso verdienstvoller ist es, dass sich Cécile Michaud mit ihrer Straßburger Dissertation von 2003, die von Roland Recht (heute Collège de France) betreut wurde, eines solchen Themas angenommen hat. Ihr Verdienst ist dabei ein

1 HERBERT PÉE: Johann Heinrich Schönfeld, Die Gemälde. Berlin 1971.

2 Beispielsweise mit seiner seit den 1960er Jahre aufgebauten „Deutschen Barockgalerie“ in Augsburg, die später in den kenntnisreichen Händen von Gode Krämer lag; doch heute droht sie eingesargt zu werden, indem man sie weitgehend magaziniert.