



Martin Knauer; Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 101); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2012; 224 S., 163 s/w-Abb.; ISBN: 978-3-86568-650-3; € 49,95

Die als sogenannte Kleinmeister bekannten Kupferstecher des 16. Jahrhunderts, wie beispielsweise Georg Pencz, Heinrich Aldegrever oder die Gebrüder Beham, die ihre Bildfindungen zum Teil nur briefmarkengroß umsetzten, werden häufiger als Künstlergeneration gesehen, die in der direkten Nachfolge von Albrecht Dürers

Errungenschaften steht. Mit seiner Dissertation *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister* untersucht Martin Knauer die narrativen Lösungen und ihre Besonderheiten, und knüpft dabei bereits mit dem gewählten Titel an deren Dürernachfolge an. Widersprüchlich erscheint dies allerdings, da das erklärte Ziel der Arbeit gegenteilig formuliert wird. Absicht sei es nicht, „die Leistungen dieser Stechergeneration rückblickend an den Arbeiten Dürers zu messen, sondern viel mehr danach zu fragen, welchen Beitrag sie erbrachte, um das Bildmedium Kupferstich in Zeiten historischen und kulturellen Wandels auf neue Aufgaben und neue Anforderungen einzustehen.“ (8) Hinsichtlich dieses Bestrebens untersucht Knauer in der stark objektbezogenen Arbeit die Entwicklung verwendeter Erzählmittel, Bildthemen und Strategien der Kupferstecher zwischen 1520 und 1550, ausgehend von der Grundannahme, die reformatorischen Umbrüche bedingten diese (9). Als Kerngruppe der Kleinmeister sieht er dabei die Nürnberger Barthel und Sebald Beham, Georg Pencz und den Soester Kupferstecher Heinrich Aldegrever. Die Studie gliedert sich in drei Teile: beginnend mit einer kulturhistorischen Einordnung des Forschungsstands (14–36), werden im anschließenden Hauptteil Bild- und Erzählstrategien anhand der Aspekte Inschrift, Gestik, Mimik und Raumdarstellung erarbeitet (46–151) und im dritten Teil ausgewählte Fallstudien bearbeitet (154–188).

Der erste Teil dient dem Autor als einführende Grundlagenarbeit. Hier vereint Knauer verschiedene Aspekte, wie definitorische Festlegungen und einen Forschungsüberblick mit stark überblicksartigen Ausführungen zu den sozialhistorischen Umständen der Reformation und den Künstlerbiographien. So kritisiert der Autor in diesem Rahmen den Begriff ‚Kleinmeister‘, da dieser allein das kleine Format als Besonderheit herausstelle, dem Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers aber nicht gerecht werde. Nichtsdestotrotz entscheidet Knauer sich hier für die Beibehaltung der einmal eingeführten Bezeichnung. Im Anschluss folgt dann der Forschungsüberblick über die Literatur des 19. Jahrhunderts sowie des 21. Jahrhunderts. Ebenfalls im gleichen Teil der Arbeit, im Unterkapitel *Fragen der Forschung*, stellt Knauer die Frage nach dem Sammlungskontext, die er mit der Form der Klebealben, in denen die kleinen Stiche zusammengetragen seien, zu beantworten weiß. Vor allem die sozialhistorischen Umstände scheinen dem Autor dann – wie aber auch in der gesamten

Arbeit – von besonderem Interesse. So betont er, diese Künstlergeneration sei wie keine andere mit der „Notwendigkeit konfrontiert, sich nach neuen Möglichkeiten und Aufgabenbereichen umzusehen“ (30). Vor diesem Hintergrund verstärkt aufkommende Bildthemen sieht er in alttestamentarischen Geschichten, antiken Themen sowie Darstellungen des Alltagslebens, in denen er „in jedem Fall den Boden für den Erfolg [...] in der niederländischen Malerei nach der Jahrhundertmitte“ (36) sieht. Ebenfalls in diesen Teil der Arbeit eingeflochten sind die Kurzbiographien der von Knauer einbezogenen Künstler, sprich der Gebrüder Beham, Georg Pencz und Heinrich Aldegrever (37–44).

Weitestgehend übergangslos folgt der Hauptteil der Arbeit, das heißt die eigentliche Analyse. Der Einstieg erfolgt über die Darlegung der methodischen Grundlagen kunsthistorischer Erzählforschung, welche einen summarischen, wenn auch nicht vollständigen, Überblick bietet, der für den interessierten Leser einen ersten Einstieg in die generellen Positionen kunsthistorischer Narratologie bieten kann. Knauer selbst macht davon ausgehend seine eigenen Definitionen fest; er versteht unter Bilderzählung sehr generell den „eigentliche[n] Vorgang des Erzählens im Bild“ (47), die diverse „Rezeptionsvorgaben“ einschließt. Das eigene Vorgehen beschreibt Knauer „als eine rezeptionsästhetisch inspirierte Analyse der Kommunikationsabläufe in den Kupferstichen [...], die sämtliche bildliche wie schriftliche Informationsträger einbezieht [...]“ (51)

Auf dem Methodenteil aufbauend erfolgt dann letztendlich die Analyse des Materials. Knauer schafft zunächst eine Zusammenschau über die, wie er konstatiert, vermehrt verwendete Form der Serien und Bildfolgen, in denen figürliche Erzählungen auf mehreren Blättern wiedergegeben werden, abgegrenzt von den noch verstärkt von Dürer verwendeten Einzelblättern. Diese Quantität der Serien und Folgen versucht Knauer durch den prozentualen Anteil zu belegen, den er ausgehend vom bekannten Kupferstichwerk des jeweiligen Künstlers errechnet (bei Aldegrever 46 %, bei Pencz 81%). Diese Berechnung zeigt zwar einerseits die relative Quantität der Serien, andererseits stellt sich die Frage nach der Stichhaltigkeit des Arguments, da Knauer letztlich nur von dem uns heute bekannten Werk ausgehen kann. Als Grund für das beobachtete verstärkte Aufkommen der Serien und Folgen benennt Knauer allgemein die „ausgeprägte Erzählfreude“ (57) oder die gewandelten Sammlungsinteressen.

Als besonderem narrativen Bildelement räumt Knauer im Folgenden der Bildinschrift einen enormen Stellenwert ein, auch was die Gewichtung des Kapitels angeht: Es handelt sich hier um den umfassendsten Teil der Analyse. Beobachtet wird eine generelle (Wieder-) Aufwertung des Textes im Bild, die eine „einzigartige Bedeutung für die Kleinmeister gehabt habe, die diese Epoche mit kennzeichnet“ (59). Es folgen anhand zahlreicher Bildbeispiele Erläuterungen zu verwendeten Schriftarten, zum Aufkommen von Alphabetafeln, zu den Inhalten der Texte und deren Funktionen. Thematisiert werden damit nicht nur bildimmanente lateinische Zitate, vom Künstler möglicherweise selbst verfasste Inschriften, volkssprachliche Zusammenfassungen oder moralisierende Sprüche, die dem Bild beigegeben werden. Ein

einheitliches Konzept der Inschrift kann Knauer, auch wenn er danach fragt, nicht beobachten und sieht den Umgang mit den diversen Formen vor allem als Phase des künstlerischen Experimentierens, was sich auch in der Vielfalt der Anbringungsorte zeige (87). Die Ursache sieht er auch hier wieder in der Reformation und der generellen Aufwertung des Wortes bei Luther, ebenso aber zeigt er Bezüge zu illustrierten Inschriftensammlungen in Humanistenkreisen auf. Im anschließenden Teilkapitel zur *Etablierung der Beischriften innerhalb des Bildes* (92–106) führt Knauer die verschiedenen Erscheinungsformen und ihre Entwicklung – vom Gebrauch spätmittelalterlicher Spruchbänder zu *cartellini* und *tabulae* – an. Vor allem in der Bildunterschrift sieht Knauer die „zukunftsweisende Anbringung“ (190), die am Ende des Experimentierens mit dem Text stehe. Gerade in dieser Entwicklung beobachtet der Autor eine Art Vorwegnahme bildnerischer Mittel, die im niederländischen Manierismus dann eine ebenso besondere Stellung einnehme.

Nachdem umfangreich auf die Inschrift eingegangen wurde, folgen Ausführungen zu verschiedenen ‚Erzählstilen‘ in den Kupferstichen. Hier wird erneut methodisches Rahmenwerk eingeschoben, das eigentlich ja bereits zu Beginn des Analyseteils stand. Knauer bezieht sich hier vor allem auf die drei Erzählstile nach Wickhoff und erkennt in den kleinmeisterlichen Kupferstichen die „Wiedergeburt der kontinuierlichen Erzählform“ (122), sprich die Wiedergabe mehrerer aufeinanderfolgender Einzelszenen, verbunden mit einer Wiederholung der handelnden Figuren. Berechtigterweise kritisiert Knauer hier jene Forschungsbeiträge, die diese Erzählweise als mittelalterliche Kategorie abtun. Anhand von Bildbeispielen zeigt Knauer hier anschaulich auf, wie durch die Kombination von Haupt- und mehreren Nebenszenen Ausblicke und Rückblicke geschaffen werden. Anhand dieser Form der Erzählweise konstatiert Knauer die besondere Stellung der Kleinmeister zwischen Dürer-Generation und den Kupferstichfolgen des 16. Jahrhunderts niederländischer Spätmanieristen.

An die Frage der Erzählweise anschließend behandelt der Autor weitere Aspekte der Bilderzählung, die im Vergleich zu den vorangegangenen Punkten jedoch nur angerissen erscheinen (140–145). Hier werden zum einen die räumliche Nutzung und die Perspektivkonstruktionen, zum anderen die Gestik und Mimik der Figuren thematisiert. Erneut bringt Knauer exemplarisches Bildmaterial, das einerseits zeigt, wie Perspektivkonstruktionen explizit auf Hintergrundszenen lenken sollten, andererseits in welcher Form Gemütsbewegungen visualisiert werden und was dies für die Bilderzählung zur Folge hat. Insbesondere bei Pencz zieht Knauer Gestik und Mimik als zentrale Rezeptionshilfen.

Im dritten Teil der Arbeit folgen dann drei Fallstudien (154–188). Hier bringt Knauer alle zuvor besprochenen Punkte anhand konkreter Analysen zusammen. In den Blick genommen werden die *Taten des Herkules* von Sebald Beham, die *Geschichte des Tobias* von Georg Pencz und das *Gleichnis des barmherzigen Samariters* von Heinrich Aldegrever. Jede Fallstudie ist nach dem gleichen Schema aufgebaut: Nach einer reinen Bildbeschreibung wird die ausgewählte Serie in die tradierte Ikonographie eingeordnet und darauf aufbauend gezielt auf ihre erzählstrategischen Mittel hin analysiert. Klar wird hierbei vor allem, wie untrennbar die Aspekte von Bilderzählung, die

davor in Unterkapiteln aufgeschlüsselt wurden, bei einer dezidierten Bildanalyse miteinander verbunden sind.

Das obligatorische Fazit fasst die Beobachtungen und Ergebnisse dann nochmals konkret auf zwei Seiten zusammen (189–193).

Insgesamt stellt die Arbeit Knauers einen guten und nachvollziehbar strukturierten Überblick über Teilaspekte der Druckgraphiken der deutschen Kleinmeister dar. Besonders zu betonen ist die schöne Auswahl und vor allem die Menge des Bildmaterials, ebenso wie die Anschaulichkeit der konkreten Fallbeispiele. Vor allem die Tatsache, dass die Abbildungen in Originalgröße reproduziert werden, überzeugt und ruft zum Teil Staunen über die Winzigkeit mancher Formate hervor. Kritikpunkt allerdings ist, dass man dem Autor insgesamt das starke Bestreben anmerkt, die Kupferstecher in der Kunstgeschichte in besonderem Maße zwischen Dürergeneration und niederländischen Spätmanierismus als herausragend zu positionieren, insbesondere durch den teilweise etwas pathetischen Duktus der Sprache. Auch bleibt so mancher Punkt im Überblickartigen stecken, wo durchaus hätte tiefer analysiert werden können. Allerdings bietet der ausführliche Fußnotenapparat, der darüber hinaus kritisch die zitierte Literatur diskutiert, an dieser Stelle oft eine Antwort auf die ein oder andere offen gebliebene Frage oder einen Ausblick auf weiterführende Gedanken. Auch die ungleiche Gewichtung der Analysepunkte bleibt ein Manko – vor allem über Gestik und Mimik, die letztlich ja eine Bilderzählung im besonderen Maß vorantreiben, hätte sicher mehr gesagt werden können. Dennoch muss betont werden, dass die Arbeit einen neuen Blick auf die Frage nach den erzählstrategischen Mitteln bietet, der Anstoß und Ausgangspunkt für weitere Überlegungen bieten kann.

MELANIE KRAFT
Universität Heidelberg



Lisanne Wepler; Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014; 240 S., 245 Farbbabb.; ISBN 978-3-86568-980-1; € 49,95

2014 erschien im Michael Imhof Verlag die erste monografische Darstellung der niederländischen Vogelmalerei der Barockzeit, einer bisher von der Forschung wenig beachteten Bildgattung. Bei der äußerst prächtig illustrierten Publikation mit dem Titel *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks* handelt es sich um die 2013 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommene Dissertation von Lisanne Wepler. Hauptziel der Autorin war es, die niederländischen Vogelbilder vor allem des 17. Jahrhunderts nach ikonografischen Gesichtspunkten zu ordnen, die