



Anja Grebe; Dürer. Die Geschichte seines Ruhms; Petersberg: Peter Imhof Verlag 2013; 368 S., 170 farb. u. 87 s/w-Abb.; ISBN: 978-3-86568-819-4; € 69

In *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms* behandelt Anja Grebe die historische Entwicklung des Dürer-Bildes im Hinblick auf die Fragestellung, welche Ereignisse und Prozesse ausschlaggebend für das bis heute geprägte Dürer-Bild sind. Das Buch stellt dabei die Habilitationsschrift der Autorin dar und ist 2013 erschienen. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt dabei auf den ‚magischen‘ hundert Jahren nach dem Tod Dürers, die für seine posthume Bekanntheit – so stellt Grebe schon eingangs fest – ausschlaggebend waren (14). Insgesamt werden jedoch alle Epochen einbezogen. Erreicht werden soll, so die Zielsetzung, ein differenzierteres Verständnis „von Dürer als historische[s] Phänomen.“ (21) Mit der Überlieferungs- und Rezeptionsfrage handelt es sich um einen Gesichtspunkt, der in der Dürerforschung zwar aufgegriffen wird, aber bisher nicht in dieser Ausführlichkeit im Zentrum stand.

Anders als die Arbeit es zunächst vielleicht vermuten lässt, erfolgt die Untersuchung nicht anhand einer Chronologie der Rezeptionsgeschichte vom 16. Jahrhundert bis heute. Es werden vielmehr vier entscheidende Phänomene analysiert, die auch die Gliederung bilden: 1) *Sammler und Musealisierung*, 2) *Dürer-Diskurse in der Literatur*, 3) *Künstlerische Rezeption als Multiplikation und Transformation*, 4) *Der Handel mit Dürer-Werken*. In jedem Kapitel werden für den jeweiligen Aspekt exemplarische Fallbeispiele und Phänomene thematisiert. Teilweise wird von einem Dürer-Werk ausgegangen, dann rückt ein bestimmter Dürer-Liebhaber, -Sammler oder -Historiograph, rezipierende Künstler oder Kunsthändler in den Fokus. Als Quellen dienen der Autorin nicht nur die Bilder Dürers und seiner Zeitgenossen, auch ein reiches Quellenmaterial an Inventaren, Handschriften oder Nachlässen wird aufgearbeitet.

Definitiv lohnend sind zunächst Grebes einführende Erläuterungen zu ihrem methodischen Vorgehen: Rezeption stelle einen „fortlaufende[n] produktive[n] Prozess“ (16) dar, der bestimmt wird von „einzelnen Stationen der historisch jeweils differenten Annahme und Wirkung von Künstler und Werk“ (17) und Personen, die als Vermittler fungierten – so der Ausgangspunkt. „Konsequenterweise muss man sie [die einzelnen Akteure] als die eigentlichen ‚Produzenten‘ – und teilweise auch ‚Erfinder‘ – des Künstlers bzw. Künstlerbildes bezeichnen.“ (17f.)

In Kapitel 1 beginnt die Autorin mit den ersten Dürer-Sammlern und der Entdeckung einzelner Werke des Nürnberger Künstlers. Grebe stellt heraus, dass vor allem venezianische Patrizier und Kaufleute zu den ersten nachweisbaren Sammlern zählten. (25) Auch wird verdeutlicht, wie früh Dürers Werke bereits ihrem Ursprungskontext entnommen und als Sammlungsobjekte angesehen wurden, welche im Kontext der frühneuzeitlichen Kunstkammer sogar teilweise aktiv durch Veränderungen

der Werke umgewandelt wurden. Die Sammler bestimmten damit bereits besonders früh die Überlieferung von Dürers Kunst und dürfen nicht nur als klassische Bewahrer, sondern müssen definitiv auch als Vernichter der Werke gelten. (27) Die für Grebe zentralen Akteure sind vor dem Hintergrund der fürstlichen Musealisierung Figuren wie Johannes V. Thurzo, Margarete von Österreich, Rudolf II., der bayerische Herzog Albrecht V. und insbesondere dessen Nachfolger Maximilian I., der bekanntermaßen nicht nur großer Dürer-Liebhaber war, sondern auch für das Schicksal einiger Dürer-Werke verantwortlich ist: Als Beispiele dienen hier unter anderem Dürers *Glimmsche Beweinung* und der *Paumgärtner Altar*. Doch nicht nur die Fürsten, sondern auch die Grafiksammlungen Nürnbergs oder ‚Spezialisten‘ wie Willibald Imhof stehen in Grebes Fokus. Zwei weitere Unterkapitel behandeln die Bereiche der Zeichnungs- und Druckgrafik-Sammlungen und deren Bedeutung: Grebe stellt heraus, wie die Wertschätzung der Zeichnung bei Sammlern stieg; gerade im Fall der Dürer’schen Papierarbeiten ist dies ausschlaggebend, sind doch von keinem anderen Meister der Zeit so viele auch heute noch bekannt. (81) Als einen Grund für die frühe Musealisierung der Zeichnung benennt Grebe darüber hinaus den Fakt, dass Dürer keine Werkstattfolger hatte und die Funktion der Papierarbeiten als Vorlagenmaterial mit dem Tod des Künstlers obsolet war, da die Blätter in der Folge verkauft wurden. Druckgrafiken hingegen fanden bereits zu Dürers Lebzeit weite Verbreitung. Grebe zeigt hier auf, dass der Besitz der Dürer-Blätter verbindendes Element von fürstlichen, bürgerlichen und akademischen Sammelinteressen darstellt. Ein abschließendes Fazit zum „gesammelte[n] Dürer“ (98ff.) bietet dem Leser einen Überblick der zuvor angeführten Sachverhalte, ebenso wie eine Bewertung der Autorin: So wurde durch die Sammlungspraxis in „diesen rund 100 Jahren [...] weitgehend entschieden, was fortan als ‚Dürer‘ zu gelten hatte“. (99) Bereits im ersten Kapitel wird anhand des dargebotenen Materials, der behandelten Personen und Sammlungen sowie der Darlegung des jeweiligen Funktionswandels der Kunstwerke deutlich, wie zahlreich und zum Teil ineinandergreifend die Fallbeispiele sind, die – wie Grebe betont – maßgeblich für unser heutiges Dürerverständnis sind, ebenso wie für den Dürer-Bestand in den heutigen Museen und Sammlungen. (98ff.)

Kapitel 2 behandelt daraufhin das Wissen wie auch die Legendenbildung über Dürer als ineinandergreifendes Phänomen in der Literatur der Frühen Neuzeit. Ausschlaggebend für die Bekanntheit Dürers waren Texte und Schriften bereits zu seinen Lebzeiten, wie Grebe anführt. Dass die schriftliche Überlieferung posthum nicht abbrach, sondern kontinuierlich fortgeführt wurde, ist, so die Autorin, maßgeblich für seinen heutigen Stellenwert als bekanntester Künstler des 16. Jahrhunderts. (166) Wie Grebe darlegt, beginnt dies mit Konrad Celtis und den darauffolgenden Lobpreisungen Dürers als Apelles; ebenfalls nimmt sie das ‚Self-Fashioning‘ des Künstlers in den Blick. In diesem Themenkomplex sind Grebes Ausführungen zur Rolle Dürers als Exempel in der didaktischen Literaturpraxis besonders hervorzuheben, ist dies doch insbesondere ein Aspekt, der auf diese Weise noch nicht im Blickpunkt stand: Sie erläutert hier, wie Dürer schon 1512 als rhetorisches Exempel in Johannes Cochläus *Cosmographica* behandelt wird und wie mit Erasmus von Rotterdam, dem Dialog von



El Greco, *Heilige Dreifaltigkeit*
(*Gnadenstuhl*) (204)



Kilian Lucas, *Ehrentempel* (333)

Joannes Ludovicus Vives, bei Justus Georg Schottelius oder dem Reformator Phillip Melanchthon das Dürer-Bild greift. Grebe zeigt in ihren folgenden Ausführungen gut nachvollziehbar auf, wie durch verschiedene Schriften und Textformen Dürers Person mitunter mythisiert und Wissen durch Legenden substituiert wurde. Hier geht sie im Besonderen auf die bekannten Trauergedichte ein, ebenso wie auf Dürer-Reliquien und das Phänomen der Pilgerstätten. Selbstverständlich werden auch die Viten in diesem Rahmen ins Kalkül genommen. Einen eigenen thematischen Komplex bilden überdies die Ausführungen zur europäischen Kunstliteratur in Renaissance und Barock. Als Endpunkt der Analyse dient Grebe das *Gedechtniss der Ehren* Heinrich Conrad Arends von 1728, das, wie Grebe verdeutlicht, „ein Spiegel des Wissens von Dürer und des Dürer-Bildes seit dem 16. Jahrhundert insgesamt“ (156) vor dem Hintergrund der Aufklärung ist.

Kapitel 3 ist mit der Frage nach der künstlerischen Rezeption von Dürer-Werken sicherlich dasjenige Thema, das am häufigsten im Fokus der Forschung stand. Wie Grebe bemerkt, fehlt hier bisher eine systematische, epochenübergreifende

Darstellung der Dürer-Rezeption, die über die Einzeluntersuchungen hinausgeht. (172) Sie kritisiert die bisher „eindimensionale Sicht auf die künstlerische Dürer-Rezeption“ (172), da diese zu kurz greife. Dabei lehnt sie den von ihr zu Recht festgestellten negativen Umgang mit den ‚Nach-Schöpfungen‘ ab. Sicherlich kann die Autorin in dem ohnehin weitgefassten Rahmen ihrer Studie es in diesem Kapitel nicht leisten, das Desiderat der systematischen Analyse komplett zu schließen, bietet hier aber sicherlich einen wichtigen Beitrag. Beleuchtet werden in den folgenden Unterkapiteln exemplarisch die unterschiedlichen Rezeptionsweisen durch Kopien, Duplikate, Fälschungen, Motivübernahmen, Übertragung in andere Medien etc. In zwei Kategorien teilt Grebe die Produktionsformen ein: Als Multiplikation versteht sie „jene Arten der Rezeption, die eine Vorlage im engeren Sinne der Kopie vollständig im selben Medium duplizieren“. (172) Transformation hingegen bezeichnet den „künstlerisch eigenständigen Umgang mit Dürers Werk“. (172) Nachdem Grebe zunächst grundlegend auf Dürers eigene Position zur Nachahmung eingeht, behandelt sie im Folgenden Nachdrucke, Plagiate und Fälschungen durch Künstler wie Wenzel von Olmütz, Israhel van Meckenem oder Hieronymus Greff (175ff.); davon unterscheiden sich die Duplikate, die legalerweise in Form der Künstlerübungen von „Dürer Schülern“ entstanden. (185ff.) Ebenfalls legt Grebe Fallbeispiele zu Auftragskopien dar, die als Stellvertreter des Originals dienen sollten. (188ff.) Der große Komplex der Motivübernahmen durch andere Künstler nimmt gemeinsam mit dem Phänomen der in andere Medien überführten Dürer-Zitate den größten Teil dieses dritten Kapitels ein. (194–231) Unzähliges Material hätte hier wohl angeführt werden können, doch ist dies zu Recht nicht das Ziel Grebes. Wie sie aber betont, lässt sich das Auffinden von Motivzitate über alle Jahrhunderte durch zahlreiche Künstler beobachten – dieser Eindruck der Omnipräsenz Dürers relativiere sich allerdings, betrachte man die „jeweilige Dürer-Rezeption im Kontext des Gesamtwerks eines Künstlers“ (194 u. 256). Vielmehr aber geht es Grebe darum, die verschiedenen „Zitierweisen“ (195) klarer greifbar zu machen. So beschränkt sie sich zu Recht auf zentrale Fallbeispiele. Was weiterhin interessant ist, ist die folgende Unterteilung in dissimulierende (versteckte), distinguierende (sich bewusst abgrenzende) und konzeptuelle Transformationen, die sie anhand einzelner Künstler und Werke erläutert.

Im vierten und letzten Kapitel behandelt Grebe die Mechanismen und Prozesse der Dürer-Rezeption im Bereich von Kunsthandel und -markt. Ergiebig ist vor allem Grebes Ansatzpunkt, kunsthistorische mit wirtschaftshistorischen Fragestellungen zu verbinden. Wichtig ist der Autorin „die bislang noch kaum untersuchte Tatsache, dass Dürer praktisch von Beginn seiner selbstständigen Tätigkeit an mit seinen Produkten auf verschiedenen Kunstmärkten aktiv war“. (274) So verfolgt das erste Unterkapitel die wesentlichen Fragen zum Phänomen des ‚Unternehmens Dürer‘. Hervorzuheben sind hier insbesondere die Ausführungen zu den Vertriebsstrategien des Nürnbergers, die als durchaus innovativ bezeichnet werden dürfen. (279) Wie Grebe darlegt, war es nicht nur der Verkauf in der Werkstatt und auf Messen, sondern auch über den Buchhandel und über von ihm eingesetzte Kolporteure bezie-

hungsweise Vertriebsangestellte. Außerdem verbreitete Dürer seine Werke zusätzlich durch aktive Kundenakquise. Auch seine Rolle als Käufer von Werken, beispielsweise in Venedig, wird thematisiert. Mit der Weiterführung des Dürer-Betriebs durch seine Witwe Agnes und die ersten Verkäufe durch die Schwiegertochter geht Grebe im Folgenden detailliert auf den unmittelbaren posthumen Umgang mit dem Künstlernachlass wie auch auf die Preisgestaltung ein. Es treten in diesem Kapitel sodann erneut Akteure auf, die bereits im Kontext der Musealisierung behandelt wurden: So beispielsweise Willibald Imhof, Rudolph II. oder Maximilian I. Doch geht es hier verstärkt um ihre jeweilige Ankaufspolitik sowie die Agenten und Gesandten, die umherreisten, um ihren Auftraggebern Dürer-Werke zu beschaffen. Im Mittelpunkt stehen die Verhandlungen um Dürer-Werke, die sich teilweise über Monate zogen. (299) Insbesondere die Rolle Lukas Friedrich Behaims als „Dürer-Makler“ (302), der aktiv vor allem nach München vermittelte, wird von Grebe behandelt. Im Folgenden geht die Autorin auch auf die Schicksale frühneuzeitlicher Sammlungen ein, wie auf den Verkauf der Imhoff-Sammlung. Von den Dürer-Agenten gesondert behandelt werden im letzten Unterkapitel die Dürer-Experten: z. B. Akteure wie Graf Johann von Khevenhüller, der im Austausch mit Rudolph II. stand. Auch die Echtheitsfragen und Fälschungen behandelt Grebe und sie legt dar, wie Dürer-Werke und vor allem auch nur vermeintliche mit dem Monogramm AD versehen wurden – für den Kunstmarkt bedeutete die Signatur letztlich ein „Echtheits-siegel“ (316), das für Verkaufschancen und Preis damals offenbar schon entscheidend war. Die Autorin schließt aus ihren Untersuchungen, dass der kommerzielle Erfolg insgesamt bereits früh zu Fälschungen und kriminellen Energien führte (316). Zugleich sieht sie in den verschiedenen Arten der Kopien Dürers Stellung und die Bedeutung des Kunstmarkts für die Überlieferung des Dürer-Werkes. (318)

Das obligatorische Fazit schließt die Arbeit Grebes ab. Zunächst bringt sie hier Lucas Kilians ‚Ehrentempel‘ und weitere Phänomene des 19. Jahrhunderts ein, die Dürer ein Denkmal setzten, und bietet zudem einen kurzen Ausblick. Im Anschluss daran werden die wichtigen Ergebnisse nochmals zusammenfassend betrachtet. (339–342) Dürers bis heute gut überlieferte Rezeptionsgeschichte bezeichnet sie abschließend sicherlich zu Recht als „Erfolgsgeschichte“ (342), die unser Bild des Nürnbergers bis heute nachhaltig prägt.

Insgesamt handelt es sich um eine tiefgehende, facettenreiche Studie, die aus verschiedenen Winkeln die Formen der Dürer-Rezeption beleuchtet. Grebe greift wohl unumgänglicherweise zwar zum Teil schon Bekanntes auf, unterzieht es jedoch einer neuen Kontextualisierung und Bewertung. Wichtige bisher weniger beachtete Sachverhalte und entsprechendes Material erweitern ihre Untersuchung. Das jedem Kapitel nachstehende Zwischenfazit ist sicherlich wichtig, bringt es doch die zahlreichen Beispiele mitsamt kritischer Bewertung auf den Punkt. Die Unterteilung nach den einzelnen Überlieferungsaspekten bedingt – wie schon angemerkt –, dass so mancher Akteur nicht nur an einer Stelle in den Blickpunkt gerät, sondern es zu Dopplungen kommt; z. B. wenn die Sammlung des Bayernherzogs Maximilian I. im Kapitel zur Musealisierung wie auch im Bereich der Dürer-Ankäufe angeführt wird.



Wenceslaus Hollar nach Dürer
Albrecht Dürer (79)

Doch schafft es die Autorin, kleinere Wiederholungen nicht unangenehm werden zu lassen. Schnell wird klar, dass die erfolgte Gliederung – trotz teilweiser ‚Stückelung‘ – sinnvoll war, um den einzelnen Phänomenen der Überlieferungsgeschichte Dürers gerecht zu werden. Lediglich ein Personenverzeichnis wäre besonders wünschenswert gewesen, um sich bei einer Recherche nach einzelnen Künstlern, Sammlern oder anderen Akteuren besser und schneller zurechtzufinden. Wie bei Publikationen im Imhof-Verlag zumeist üblich, ist das Buch außerdem reichhaltig mit Abbildungen sehr guter Qualität ausgestattet, leider aber ohne Angabe der Bildmaße. Dabei stehen nicht nur die Werke des Nürnbergers und anderer Künstler als Reproduktion zur Verfügung, sondern erfreulicherweise auch so manches Quellenmaterial.

Nicht nur für die Dürer-Forschung ist die Arbeit definitiv gewinnbringend, trägt sie doch auch zum Kenntnisstand wichtiger Figuren, Akteure und Sammler bei, insbesondere aber auch zu den Mechanismen des frühneuzeitlichen Kunstmarkts. Dabei ist es vor allem die Herangehensweise Grebes, die sicherlich für die Forschungen zu weiteren Künstlern vorbildlich sein wird und vor dem Hintergrund der Fachgeschichte erklärbar macht, weshalb die einen Künstler in Vergessenheit geraten, die anderen hingegen einen andauernden Platz im kunsthistorischen Gedächtnis erhalten haben.

MELANIE KRAFT
Heidelberg