

Detlef Hoffmann

ALBRECHT DÜRER

Ausstellung, Katalog und Symposium in Wien

Fritz KORENY, Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, 280 Seiten mit 95 Farbtafeln und 154 schwarz-weiß-Abbildungen. München (Prestel-Verlag) 1985, D, 78.-.

Vom 18. April bis zum 30. Juni 1985 fand in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien eine Ausstellung statt, die sich wohltuend von dem Rummel unterschied, der heute mit dem Etikett »Historische Ausstellung« oder »Kunstaussellung« versehen wird. Thema war »Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance«, eine Problemstellung also von nicht zu übersehender Aktualität. Der Gesamteindruck war außerordentlich positiv: kein Bild war ohne klare wissenschaftliche Problemstellung von Entleiher angefordert worden, die Hängung – oft das Resultat geschmäcklicher Dekorationslust – war sorgfältig durchdacht: was nebeneinander hing, was zu einer Gruppe, einer Wand, einem Gegenüber, einem Ausstellungsraum zusammengefaßt war, vermochte auf sublimale Art, Sinn zu stiften: Statt den Besucher mit Bildern zuzudecken, wie dieses in unseren megalomaniachen Kulturshows Mode geworden ist, war hier seine intensive Mitarbeit gefordert: Qualität statt Quantität. Fritz Korney ist von den Tier- und Pflanzenstudien ausgegangen, die in der Albertina aufbewahrt werden; einerseits besitzt diese größte Sammlung von Dürergraphik nicht nur die berühmtesten Naturstudien, andererseits konnten von dem vorhandenen Material ausgehend – das hat die Ausstellung bewiesen – alle Probleme exemplarisch behandelt werden. Damit ist schließlich die Sammlung dem Auftrag nachgekommen, das ihr anvertraute Gut wissenschaftlich zu erschließen. Bei den Dürerschen Naturstudien, die inzwischen fester Bestandteil der populären Kultur geworden sind, ist der Gegenwartsbezug nicht besonders zu konstatieren. Darüber hinaus ist es möglich, unser eigenes heutiges Verhältnis zur Natur an diesen Studien zu reflektieren. Dies allerdings kann der nicht speziell geschulte Besucher ohne Anleitung schwer leisten. Die jedem Abschnitt beigegebenen textlichen Erläuterungen helfen dem erfahrenen und arbeitswilligen Ausstellungsbesucher, der gutwillige Passant ist jedoch überfordert. Hier hätte eine auf dem Niveau der Ausstellung gearbeitete Drei-Bild-Multivision mit gesprochenem Text als Vorinformation hilfreich sein können. Die ehrwürdigen Räume der Albertina müssen auf diesen Modernisierungsschock wohl noch etwas waren.

Mit dem Titel »Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance« wird ein Konzept signalisiert, das dem Laien ohne Erläuterung kaum zugänglich ist. Versucht wird, unterschiedliche Vorgehensweisen der Stilkritik nicht nur mit ikonographischen (oder besser: motivkundlichen) sondern auch mit historischen Problemstellungen zu verbinden. Dürer faßte seinen Gegenstand so an-

ders, so neu auf, daß das Resultat seiner künstlerischen Aneignung, die Studie also, den Rahmen einer dienenden Vorzeichnung sprengte, in dem sie entstand und in dem sie von ihm belassen wurde. Auf der anderen Seite wird seine Studie nach der Natur Vorlage für Kopisten aber auch künstlerische Nachfolger im weitesten Sinne: Sie nehmen die Naturstudien schon als abgeschlossenes Bild, ihnen dienen Dürers Zeichnungen als Vorlage nicht für einen größeren bildlichen Zusammenhang – für den Zweck hatte sie Dürer gezeichnet – sondern als Naturstudie. Da viele dieser »Naturstudien« nicht nach der Natur, sondern nach Dürers Vorlage gefertigt wurden, ist ihre ästhetische Struktur eine andere: Stilkritik wird hier zu einem Instrument für die Analyse des historischen Prozesses, wobei gerade durch das Mittel des Vergleichs sich das Spezifische des Prozesses vermittelt.

Um die Motive richtig beurteilen zu können, hat Fritz Korney intensiv mit Botanikern und Zoologen zusammengearbeitet. So konnte die Vermutung, Dürer hätte den »Feldhasen« (Kat. Nr. 43) nach einem präparierten toten Tier gezeichnet, mit dem Hinweis entkräftet werden, daß »Präparationen aus so früher Zeit weder bekannt« sind, »noch wäre man in der Lage gewesen, sie in dieser natürlichen Körperhaltung herzustellen.« Dürer hat also ein lebendiges Tier in seiner Werkstatt gehabt, und es ist seine besondere Leistung, daß er aus den vielen möglichen Haltungen dieses Tieres die spezifische wählt. In seiner Beobachtung und seiner künstlerischen Formulierung des Hasen ist vielmehr eine Stilllegung der lebendigen Natur erfolgt, die es später auch Zoologen möglich machte, einen Hasen in solch natürlicher Haltung zu präparieren. Seine Fähigkeit, vor lebendigen Tieren skizzierend zu arbeiten und die Abfolge typischer Haltungen niederzuschreiben, belegt Dürer auch mit dem Blatt W 359 (Kat. Nr. 42), das in der kunsthistorischen Literatur als Studien eines Kaninchens bezeichnet wird. Es handelt sich jedoch ebenfalls um einen Hasen für den Adam und Eva-Stich von 1504 (B. 1), wo er ja auch nur als Hase sinnvoll interpretiert werden kann. Wenn auch die Ausstellung und vor allem der sie begleitende Katalog voll von diesen naturwissenschaftlich-motivkundlichen Klärungen ist, so ist dies nicht das Wesentliche. Innerhalb der Reihe der Blaurackenflügel (Kat. Nr. 22–26) wird auch ein präpariertes Tier gezeigt, Leihgabe des Naturhistorischen Museums Wien. Damit wird den Besuchern der Ausstellung, die – wie auch ich – Blauracken in der Natur noch nie gesehen haben, eine Anschauung davongegeben, womit Dürer sich auseinandergesetzt hat.

Die intensive gegenständliche Klärung hat Folgen für das stilkritische Vorgehen: die künstlerischen Möglichkeiten, die Dürer zur Verfügung standen, werden auch unter der Frage analysiert, wie sie zur Wiedergabe der gesehenen Wirklichkeit eingesetzt werden, etwa die Charakterisierung der Stofflichkeit oder dem Spiel des Lichtes oder – etwa beim Hasen – dem Eindruck der Lebendigkeit. Es verlangt dann schon ein recht geübtes Auge, wenn man, nachdem man an den sicheren Studien die Dürer spezifische Arbeitsweise kennengelernt hat, nun mit stilkritischen Argumenten die direkte (Dürersche) von der indirekten, von Kopisten-

hand stammende Zeichnung trennt. Mich hat Korney's Argumentation im Falle des Hirschkäfers (Kat. Nr. 36) endlich doch überzeugt: das heute in Malibu befindliche Blatt ist die Kopie einer Studie von Dürers Hand, deren künstlerisches Niveau – d.h. deren Erfassung der Natur – durch den Käfer der Florentiner »Anbetung« (A) und den Hirschkäfer der »Madonna mit den vielen Tieren« (Kat. Nr. 35) zu beschreiben ist.

Wer je Ausstellungen gemacht hat, weiß wie schwer es ist, die ideale Anordnung des Materials in vorgegebenen Räumen zu realisieren. Die Albertina bietet hier keine guten Voraussetzungen. Trotzdem gab es kaum Stellen, wo man entschuldigend auf die räumlichen Gegebenheiten verweisen mußte, im Gegenteil: der langgestreckte Gang, in dem die Pflanzenstudien präsentiert wurden, ist ein Muster an didaktischer Anordnung: die Entwicklungsreihe begann – an der für den Eintretenden linken Wand – mit dem »Großen Rasenstück« (Kat. Nr. 61); das Ende der Entwicklungsreihe (an der dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite) wurde mit Bildern Ludger Tom Rings des Jüngeren (Kat. Nr. 88–90), Georg Hoefnagels (Kat. Nr. 91), und Georg Flegels (Kat. Nr. 92 und 93) angedeutet: von der ersten Darstellung eines Wiesenstückes, wie man es im Mai in Franken sehen kann, bis zur autonomen Naturstudie und zum Stilleben, das die beobachtete Natur bedeutungsvoll zitiert. In dieser suggestiven Anordnung, lösten sich die 1526 datierten Studien (Kat. 68–70), allen voran die Akelei (Kat. Nr. 68) wie von selbst aus dem Dürerschen Oeuvre, ordneten sich einer historisch späteren Stufe zu. Auch hier gehen Stilkritik und Vorstellung von geschichtlicher Entwicklung – hier der Geschichte neuzeitlichen Bewußtseins – eine unauflösliche Verbindung ein. Zu dieser Abfolge waren auf der Fensterseite (zwischen den Fenstern war nur jeweils für einen Rahmen Platz) Blumenstudien in Bezug gesetzt. Auch hier gab Dürers lebensgroße Iris (Kat. Nr. 66) den Maßstab an, mit dem seine Erfindung von ihren Nachfolgern zu trennen ist.

So gesehen war die Ausstellung eine Herausforderung an die Augen: wer wollte, konnte hier Erkenntnis gewinnen. Wer sich auf so eine Arbeit einläßt, wird auch die Natur mit einem anderen Bewußtsein sehen: was Dürer sich mit dem Pinsel angeeignet hat, können wir uns – in Auseinandersetzung mit diesem historischen Denkmal – ebenfalls aneignen, solange wir noch »Rasenstücke« in unserer Umwelt finden. Denn das wurde zur grundlegenden Erfahrung: mit Dürers Naturstudien – und das Rasenstück ist sicher das überzeugendste Beispiel – ist die Natur, die den Menschen umgibt, zum Gegenüber geworden, das wir uns sehend, malend aber auch naturwissenschaftlich analysierend aneignen. Dieser Aneignungsprozeß erfordert Arbeit, die jedes Subjekt erbringen muß.

Sorgfältig argumentierend, visuell argumentierend wie die Ausstellung, ist auch der Katalog. Jedes der 93 Exponate ist in Farbe abgebildet, die Annäherung an die Vorlage ist für heutige Verhältnisse tolerabel. Die Vergleichsabbildungen sind reichlich, kein verbales Argument, was nicht durch Abbildungen (oft Details) konkretisiert wird. Wo es irgend ging, sind auch die Bilder so nebeneinander ge-

stellt, daß im Text behauptete Zusammenhänge auch anschaulich evident werden.

In seiner Vorbemerkung stellt Fritz Korney fest: »Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenstudien im Konnex ihrer Kopien, Repliken, Nachahmungen und Fälschungen des 16. Jahrhunderts zu durchleuchten, erweist sich damit als Desideratum der Material- wie Forschungslage. Ein seit mehr als 150 Jahren anstehendes Unterfangen bedarf kaum weiterer Legitimation« (S. 11). Doch Korney beschränkt sich nicht darauf, mit stilkritischen Argumenten ab- und zuzuschreiben – er fühlt sich nicht gedrängt, die von ihm abgeschriebenen Arbeiten, gleichsam als endlich erkanntes künstlerisches Elend, im großen Niemandsland des Unbedeutenden verschwinden zu lassen. Vielmehr macht er den durch die traditionellen Zuschreibungen an Dürer behaupteten Zusammenhang mit diesem Meister fruchtbar, indem er aus abgeschriebenen – aber auch aus nie zugeschriebenen Arbeiten wie den signierten Hans Hoffmanns – eine Rezeptionsgeschichte erarbeitet, die nicht nur Dürers Leistung in anderem, in neuem Lichte erscheinen läßt, die auch die Geschichte des Umgangs mit der Natur im 16. und frühen 17. Jahrhundert anschaulich macht. Kunstgeschichte wird hier somit als eine eminent historische Wissenschaft anschaulich.

Alle weiteren Schritte ergeben sich aus der Konsequenz dieser grundsätzlichen Entscheidung; von der Tradition der Naturstudie wird im Vorwort der Bogen bis zur Kunstkammer Rudolfs II und der Dürer-Renaissance gespannt; »Kopie-Nachahmung-Fälschung« stellt der Autor in den Zusammenhang der bildlichen Überlieferung in der Renaissance. Die Entwicklung hin zur Autonomie ist nicht nur durch die Naturstudie als eigenständiger naturwissenschaftlicher Illustration erfolgt, untrennbar davon ist der Weg zum eigenständigen Kunstwerk, in unserem Falle dem Stilleben.

Detailfragen wurden auf dem Symposium, zu dem die Albertina vom 7. bis 10. Juni 1985 eingeladen hatte, diskutiert. Das Programm war entlag den Problemen der Ausstellung des Kataloges formuliert. Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen, Zoologen und Botaniker nahmen hier zu Thesen der Ausstellung Stellung. Es mag ja auch am Wienerischen Temperament liegen, daß klare und scharfe Argumentation sich mit freundlichen Umgangsformen verbanden. Die Texte der Referate werden gesondert publiziert werden, sie verdienen eine eigene Rezension. Doch nicht nur ein für die Verfassung unseres Faches kennzeichnender Eindruck sei schon hier festgehalten: die Fähigkeit, in der genauen und detaillierten Entwicklung des Besonderen das Allgemeine aufschneiden zu lassen, scheint verlorengegangen zu sein (was den Kunsthistoriker in einer Stadt wie Wien besonders schmerzlich auffällt). Wer auf Hoefnagel spezialisiert war, hielt sich bei Dürer-Zuschreibungen sorgfältig heraus, wer um 1500 seinen Schwerpunkt sah, hatte um 1600 nichts beizutragen. Wohlverstanden: ich plädiere nicht für die Oberflächlichkeit kunsthistorischer Altforscher, die Platitüden gerne mit Sätzen wie »Als ich mich vor 20 Jahren mit Dürer beschäftigte. . . « einleiten. Auffällig war, daß ein historisches Konzept fehlte, eine Sicht der Geschichte, in der das einzelne

Faktum, die Überlegung zum Detail ihren Platz hat – oder eben nicht. Ein solches historisches Konzept, auch konkurrierende Konzepte, hätten Grundlage sowohl eines Gesprächs der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker untereinander sein können als auch des Diskurses mit den Zoologen und Biologen. So entstand das Bild emsiger Tiefbohrer, die aber die Lage des Ortes ihrer Bohrungen gar nicht kennen. Vielleicht war dies der Grund, warum Fritz Korney, gefolgt von Konrad Oberhuber, das Symposium so dominieren konnten: sie bohrten überall (oft auch, das war erfrischend: gegeneinander).

Dieser allgemeine Eindruck soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß die gesamte Tagung ausgesprochen anregend und produktiv im Gespräch abließ. Doch der Ausstellung und ihrem Konzept, das von einer Dialektik der ästhetischen Struktur des Kunstwerkes und der – und damit seiner – Geschichte ausging, wurde das Symposium kaum gerecht.