

## Erst die Schrift – dann das Bild? Kunstgeschichte zwischen Humanismus und Theologie in der neueren »Altdeutschen«-Literatur

Edgar Bierende, *Lukas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln* (Kunstwissenschaftliche Studien, 94). München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2002. 518 S., 111 sw-Abb., € 68,-. ISBN 3-422-06339-0

Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder* (Kunstwissenschaftliche Studien, 117). München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2004. 365 S., 207 s/w-, 32 Farbbabb., € 88,-. ISBN 3-422-06455-9

Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500* (Kunstwissenschaftliche Studien, 115). München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2004. XXVI, 582 S., 202 Abb. € 98,-. ISBN 3-422-06454-0

Martin Ott, *Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert* (Münchener historische Studien. Abteilung bayerische Geschichte, 17). Kallmünz, Michael Laßleben 2002. 311 S., 12 Abb. € 34,-. ISBN 3-7847-3017-5

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. With a new introduction by Jeffrey Chipps Smith (The Princeton Classic Edition). Princeton und Oxford, Princeton University Press 2005. 317/L S., 325 s/w-Abb., \$ 39,95. ISBN 0691122768

Zita Ágota Pataki, »*nympha ad amoenum fontem dormiens*« (CIL VI/5,3\**e*). *Ekphrasis oder Herrscherallegorese? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus*. 2 Bde. Stuttgart, ibidem-Verlag 2005. 622 S., ca. 200 s/w-Abb., € 59,90. ISBN 3-89821-446-X

David Hotchkiss Price, *Albrecht Dürer's Renaissance. Humanism, Reformation, and the Art of Faith*. Ann Arbor, The University of Michigan Press 2005. 337 S., 125 s/w-Abb., \$ 75,-. ISBN 0-472-11343-7

Heike Sahn, *Dürers kleinere Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität* (Hermaea. Germanistische Forschungen. N.F., 97). Tübingen, Niemeyer 2002. 215 S., € 38,50. ISBN 3-484-15097-1

Der erste Albrecht Dürer zweifelsfrei zugeschriebene Holzschnitt (*Abb. 1*) ist eine Buchillustration, geschaffen für ein Werk, das 1492 auf größtes Interesse stieß. Das Blatt stellt den hl. Hieronymus bei der Übersetzung der Bibel aus dem Hebräischen und Griechischen ins Lateinische dar und wurde von dem Basler Verleger Kessler den gesammelten Briefen des Humanistenheiligen vorangestellt – ein Bild, an dem sich frühzeitig und fast thesenar-

tig wesentliche Merkmale der Wechselbeziehungen zwischen Theologie, Humanismus und Bildender Kunst ablesen lassen: Zunächst handelt es sich um die Edition von spätantiken Quellschriften, die – wie so viele andere – allgemein zugänglich machen sollte, was nur verstreut greifbar war oder als verloren galt; sodann zeigt sich eine Tendenz zu anspruchsvollerer Bebilderung auch wissenschaftlicher Bücher, denn man war offenbar zu der Ansicht



Abb. 1  
Albrecht Dürer,  
Der hl. Hieronymus.  
Holzschnitt zu der  
Hieronymusausgabe  
Basel 1492.  
Meder 227 (ZI)

gelangt, daß das vergleichsweise grobe Zeug, das man dem Leser bis dato zugemutet hatte, dem bedeutenden Inhalt nicht mehr gerecht wurde. Und dieser Entwicklung liegt im Umkehrschluß die von Dürer mitgetragene Erkenntnis zugrunde, daß es – ausgehend von der Druckgraphik – für die Kunst neben den traditionellen Auftraggebern aus Klerus, Adel und Patriziat nun auch jenes neue, gewaltige

Potential an Käufern und Sammlern zu gewinnen galt, das mit den gebildeten Lesern theologischer, wissenschaftlicher und poetischer Literatur identisch war. Deren vornehmstes Verständigungsmittel wiederum war der lateinische, oft von vornherein für den Druck bestimmte Brief, in dem sich im vorliegenden Falle auch das Ingenium des Hieronymus manifestierte.

In der jüngst abgeschlossenen Neuedition von Dürers druckgraphischem Gesamtwerk ist der gesamte dritte Band dem Thema »Buchillustrationen« gewidmet (Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum [Hg.], *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*. Bd. 3: Buchillustrationen. München u. a. 2004). Auch hätten vier seiner graphischen Hauptwerke – Apokalypse, Marienleben, Kleine und Große Passion – streng genommen noch diesem Band zugeschlagen werden können, denn sie waren sämtlich in Buchform erschienen. Abgerundet wird dieses literarisch geprägte Bild Dürers schließlich durch die Tatsache, daß die letzten Jahre seines Lebens vorwiegend der Abfassung, Redaktion und Publikation seiner Lehrbücher gewidmet waren.

Wie also im Leben und Schaffen Dürers das humanistische Leitmedium Buch einen Fixpunkt darstellte, dem sich der Maler auf jede nur denkbare Art wieder und wieder annäherte, so dient das Lebenswerk Dürers seinerseits der Forschung zur Orientierung und als Maßstab bei der Beschäftigung mit jener Generation von Künstlern, die wie er den Vorzug hatten, in Zeiten eines spürbaren geistigen Aufbruchs zu leben, ohne allerdings quellenmäßig in ähnlicher Dichte erfaßbar zu sein. Dies ist schon allein deshalb festzuhalten, weil in dem Augenblick, da die Forschung das vergleichsweise sichere Terrain um den Hauptexponenten Dürer verläßt, ihre heuristische Methodik – oft unausgesprochen – die des Analogiebeweises ist: Was bei Dürer möglich ist, kann für Zeitgenossen wie Cranach oder Altdorfer nicht ausgeschlossen werden. Zugleich stehen die Hieronymus-Briefe und ihr erwähnter Titelholzschnitt ebenso wie Dürers Graphikfolgen für die starke theologische Rückbindung humanistischen Gedankenguts; ein Sachverhalt, der für die hier anzuzeigenden Publikationen mit Recht großes Gewicht hat.

Noch immer ist *Erwin Panofskys* erstmals 1943 erschienenes Werk grundlegend für ein modernes, kulturhistorisch umfassendes

Dürer-Bild, und so ist das Beschwören seiner Manen – unbeschadet aller Detailkritik – längst ein fester Brauch der Dürer-Literatur. Dies wird durch den von *Jeffrey Chipps Smith* kundig eingeleiteten und vor allem vollständigen Neudruck der vierten, 1955 gedruckten Auflage von Panofskys epochalem Buch weiteren Vortrieb erhalten.

Smith bettet die bisweilen schwierige Entstehungsgeschichte des Werks in seinem einleitenden, 18 Seiten und zahlreiche Anmerkungen umfassenden Essay in Panofskys Lehr- und Forschungstätigkeit in den Vereinigten Staaten ein. Deren Schwergewicht »on meaning rather than purely formal and stylistic issues« – das im heutigen Dürerbild und der modernen Altdeutschen-Forschung generell so nachhaltig fortwirkt – wußte dort anfangs nicht jeder zu schätzen (XXX). Seine Neuartigkeit kulminierte vor allem in der umfassenden Berücksichtigung von Dürer als Kunsttheoretiker (XXXV), und so hat das hier zusammengetragene Lob vor allem exilierter Fachkollegen an Gültigkeit kaum eingebüßt.

Panofskys Ansatz einer integralen Betrachtungsweise des Werks in seiner Bedingtheit sowohl durch humanistische als auch durch theologische Gegebenheiten fortzuführen, schickt sich auch der amerikanische Kunsthistoriker *David Hotchkiss Price* mit seinem Buch über *Dürer's Renaissance* an, und pflichtschuldig bezeichnet er Panofskys Opus gleich im ersten Satz als »gravitational center for the Dürer universe«. Ausgehend von dem Jahresstipendium, das Dürers Ehefrau Agnes 1538 für den Sohn eines Malers oder Bildhauers aussetzte, der in Wittenberg Theologie studieren wollte (S. 7f.), folgt Price dem vielversprechenden Ansatz, den (vor-)reformatorischen theologischen Diskurs im Nürnberg der Umbruchszeit nachhaltiger zu gewichten und Dürers poetische Versuche stärker mit seinem bildnerischen Werk in Verbindung zu bringen. Dennoch wird das Buch hierzulande wohl eher geteilte Resonanz finden. Nicht alle seine Denkansätze sind wirklich neu, und wo sie als originell bezeichnet werden können, fällt manches der Tatsache zum Opfer, daß zwischen Manuskriptabschluß und Druck offensichtlich eine recht lange Zeitspanne gelegen haben

muß. Das Literaturverzeichnis geht über das Jahr 2001 nicht hinaus, und so fehlen Bezüge zur lebhaften deutschsprachigen Forschung der letzten Jahre, u. a. zu den hier besprochenen Büchern, ferner zu den Wiener, Londoner und Osnabrücker Katalogen von 2002/2003. Stattdessen entzündeten sich Prices Einlassungen zur »Apokalypse« an den Thesen Chadrabas von 1964, denen Gombrich bereits 1969 widersprochen hat, und die sich niemals durchgesetzt haben (S. 41f.); weitere Reibungspunkte arbeitet Price sodann anhand der Äußerungen Perrigs von 1987 heraus, die gleichfalls stets umstritten waren, während die Arbeit Krügers von 1996 zur Apokalypse keine Erwähnung findet. Ebenso entgehen Price etwa die Arbeiten Wieners zu Chelidonium, Scherbaums zum Marienleben oder Rohowskis zu Dürers Dichtungen, zu denen sich zuletzt Ursula Mielke im Nürnberger Graphik-Corpus (s. o.) 2003 geäußert hat. Auch müssen die 30 Seiten zu den »Vier Aposteln« ohne Rückgriff auf die Untersuchung von Karl Arndt und Bernd Moeller auskommen (*Albrecht Dürers »Vier Apostel«*. Eine kirchen- und kunsthistorische Untersuchung. Göttingen 2003).

Eine gesonderte methodenkritische Erwähnung verdient das Kapitel 6 (»Anti-Semitism and the Passion«, S. 169-193) schon allein deshalb, weil der Gang der Erörterung – sonst in einem flüssigen, gut lesbaren Wissenschafts-Jargon gehalten – hier den Tonfall moralischer Entrüstung annimmt, aus dem Wunsch heraus, das Prinzip der *political correctness* auf die Renaissance zu übertragen: Angesichts von Dürers »singular prominence in German cultural history« bestehe eine Pflicht »of documenting the mere presence of anti-Semitic ideology in his art« (S. 170). So fragt sich Price, warum die Tatsache, daß Dürer vor allem in den Passionsfolgen »(...) has fomented hatred of Jews and Judaism in his artwork (...) hasn't come to light earlier« (S. 169). Er führt dies vor allem auf die völlige Vernachlässigung antisemitischer Tendenzen in den Gedichten Dürers zurück. Doch widerspräche hier schon die Dissertation von Sahn (s. u.) dieser postulierten »complete absence of research on these poems« (S. 113). Und gerade an diesem Punkt läßt die Argumentation von Price auch philologische Sorgfalt vermissen: So können sich zunächst Dürers Gedicht-Versuche keineswegs auf das *Tugenbüchlein* seines Freundes Spengler beziehen, da dessen Erscheinungsdatum

von 1509-10 (S. 112) in der Textedition von Hamm und Huber bereits 1995 auf 1519/20 korrigiert wurde (dort S. 6f.). Doch zeigt sich dieser eher großzügige Umgang mit den philologischen Fakten vor allem bei Dürers Tagzeiten-Gedicht, das auf einem der populärsten Gebetstexte des Mittelalters, der *Patris sapientia*-Dichtung beruht. Zwar konstatiert Price hier zu Recht, daß Dürers Verse gegenüber dem lateinischen Original eine starke Betonung des Judentums als Urheber der Passion aufweisen. Doch setzt er damit stillschweigend voraus, daß Dürer hier eine eigenständige Bearbeitung des lateinischen Originals vorgenommen hätte, anstatt sich auf eine der zahllosen deutschen Übertragungen zu beziehen; diese aber sind kaum in Ansätzen erforscht (Sahn, S. 105). So bleibt es letztlich eine bloße Hypothese, daß das besondere Schwergewicht, das Dürer auf Momente von Schmerz, Gewalt und Brutalität in der Passion lege, deren Träger – die Juden – absichtsvoll als umso verabscheuungswürdiger erscheinen lassen sollte. Zudem erörtert Price andernorts selbst, daß mit der Ausweisung der letzten Nürnberger Juden 1499 diesem Antisemitismus sein eigentlicher Gegenstand abhanden gekommen war (S. 171). Mit klischeehaften Äußerungen über Unbekanntes aber stand Dürer nicht allein: Vielmehr wurde die Person des Regensburger Malers und Ratsherrn Albrecht Altdorfer im Hinblick auf den – generell ja gar nicht zu bestreitenden – frühneuzeitlichen Antisemitismus ganz andere Maßstäbe setzen. All dies hindert Price freilich nicht daran, Dürer – »unthinkable to his hagiographers« (S. 173) – als möglichen Urheber einiger besonders antisemitischer Holzschnitte in der Schedelschen Weltchronik zu benennen.

Auch wenn man sich dem Lob Jaroslav Pelikans – dem das Buch gewidmet ist – auf dem Umschlag als »einzigartige Erhellung (...) fernab eingefahrener Klischees«, die dieses »Zusammengehen von Bild und Analyse spektakulär« mache, nicht vollauf anschließen kann, bietet Price doch eine dichte Einführung in die Nürnberger Geisteswelt zwischen Humanismus und Reformation; hinzu kommt – mit den erwähnten Einschränkungen – das Verdienst, auch Dürers literarische Ambitionen erstmals in großem Umfang einbezogen zu haben.

Auch in einigen anderen der hier erwähnten Publikationen rücken religiöse Themenkreise in den Bannkreis der geistigen Erneuerungstendenzen des Humanismus. Dabei scheint oftmals eine simple, doch vielleicht gerade deshalb zu selten ausgesprochene Tatsache ihr Recht zu fordern: Die quantitativ weit über-

wiegende Fülle religiöser Themen bildet auch zu Beginn des 16. Jh.s eine große, weitgehend in sich geschlossene Welt ikonographischer Eigengesetzlichkeiten. Dieser gegenüber bietet die Profanikonographie keine auch nur annähernd ähnlich kohärenten und durch jahrhundertalte Tradition kanonisierten Interpretationsmodelle. Gerade deshalb bleibt die Frage nach der wechselseitigen Durchdringung oder gar Übertragbarkeit beider Sphären spannend und immer wieder neu zu erörtern. Dies ist in besonderem Maße in dem umfangreichen Buch zu beobachten, das *Thomas Noll* Dürers Regensburger Zeitgenossen Albrecht Altdorfer widmet. Hier spielt zwar der Humanismus im eigentlichen Sinne eine allenfalls nachgeordnete Rolle (S. 170ff.), doch ist es die philologische Herangehensweise an die Kunst Altdorfers, die bemerkenswert erscheint, da man sie gemeinhin eher zum wissenschaftlichen Instrumentarium für humanistisch inspirierte Kunstwerke mit weltlichen oder mythologischen Motiven zählen möchte. So ist auch einem kürzeren Abschnitt über profane Themen des Meisters ein weitaus größerer über seine Umsetzung religiöser Motive vorangestellt, in dem wiederum trotz des mit 200 Bildern stattlichen Abbildungsteils eingangs knapp 30 Seiten lang fast kein Kunstwerk und während weiterer 60 keines von Altdorfer zur Sprache kommt.

Dies rechtfertigt sich jedoch aus der Methodik der Untersuchung. So legt Noll den Schwerpunkt zunächst nicht auf den Künstler und sein Werk, sondern auf den Erwartungshorizont des zeitgenössischen Rezipienten und kommt nach ausführlicher Quellenexegese etwa für Altdorfers Kreuzigungsdarstellungen zu der bedenkenswerten Folgerung: »Genügend Gebete waren vorhanden, die an die Anschauung eines Bildes der Kreuzigung sich banden.« (S. 84) Fast beiläufig erscheint hier eine der anregendsten Thesen des Buches, die sich von der Passionsfrömmigkeit sinngemäß auch auf die großen Themenkreise mariologisch und hagiographisch inspirierter Bildfin-

dungen übertragen läßt. Diese mit der gebührenden Vorsicht eingenommene Betrachterperspektive bedingt auch, daß in kaum einer Passage des Werkes die – bei Altdorfer ohnehin spärlichen – biographischen Umstände seines Œuvres eine nennenswerte Rolle spielen. Noll kompensiert dies durch eine sehr viel umfassendere Einbettung der Kunstwerke in ihr geistesgeschichtliches Umfeld, die ihm – dies sei vorweggenommen – trefflich gelingt. Leicht allerdings macht der Autor es dem Leser durch diese enorme Textlastigkeit keineswegs, wie er selbst einräumt (S. XXVI): Mancher Leser hätte Noll knappe Paraphrasierungen der oft halbseitenlangen Quelleneinschübe gedankt, deren vollen Wortlaut man einem Quellenanhang hätte anvertrauen können, ohne im Lesetext deshalb auf besonders charakteristische Wendungen zu verzichten. Stattdessen wird das Lesen durch eine fehlende Absetzung der unzähligen Quellen vom übrigen Schriftbild unnötig erschwert; denn bei aller Freude am originalen Wortlaut (die d. Rez. teilt) liest man diese Texte im Sinne einer wissenschaftlichen Arbeitsökonomie zumeist nur partiell. Dieser Forderung des Gelehrtenalltags kommt Noll kaum entgegen.

Doch soll die Kritik an der Form die oftmals vortrefflichen Beobachtungen des Inhalts nicht verdecken, die ihren Wert vor allem eben dadurch gewinnen, daß Noll sie durchweg mit Quellenschriften untermauert, mit deren Rezeption aufgrund zahlreicher Auflagen und weiter Verbreitung auch tatsächlich gerechnet werden kann, die zudem häufig auf Deutsch verfaßt oder frühzeitig aus dem Lateinischen übertragen worden waren. Indem er möglichen Sinngehalten aus der Rezipientenperspektive zu Leibe rückt, vermeidet er vor allem die Frage nach vermeintlich tieferen Absichten des Künstlers, die auch zu Zeiten Dürers oft genug die falsche ist. Doch die – zumindest umrißhafte – Kenntnis der in den so reichlich zitierten Texten enthaltenen Gedanken ist letztlich für einen Handwerksmeister und Ratsherrn sowie für die Käufer und Sammler

seiner Kunst in einer Reichsstadt durchaus zu vermuten. Noll läßt es bei dieser Annäherung klug bewenden, ohne auf jene meist fruchtlosen und überambitionierten Anstrengungen zu verfallen, die Rezeption bestimmter Texte oder Sentenzen aus einzelnen Bildmotiven konkret herauslesen zu wollen.

So hat er am Ende weniger eine Fülle neuen Faktenwissens um die Person Altdorfers zutage gefördert, als vielmehr einen wichtigen Bereich von dessen Lebenswirklichkeit in Gestalt des geistlich-gesellschaftlichen Diskurses dieser Epoche vor Augen geführt – angesichts der Sorgfalt und breiten Textkenntnis Nolls eine ernstzunehmende Lehre für die künftige »Altdeutschen«-Forschung.

Zu den Merkwürdigkeiten der neueren Fachliteratur darf man die Tatsache rechnen, daß im Jahre 2004 neben der Arbeit Nolls mit der Untersuchung *Magdalena Busharts* noch eine weitere Habilitationsschrift über Albrecht Altdorfer zum Druck befördert wurde, die gleichermaßen die geistes- und theologiegeschichtlichen Hintergründe vor allem des religiösen Schaffens Altdorfers beleuchtet. Zudem sind beide Bücher in vergleichbarer Aufmachung beim selben Verlag erschienen. Wären die Vorgehensweisen und Gewichtungen nicht so verschieden, dann könnte man dieses jahrelange parallele Forschen zum gleichen Gegenstand fast als tragisch bezeichnen. Dazu besteht jedoch – dies sei vorausgeschickt – kein Anlaß.

Zunächst ist festzuhalten, daß die Arbeit Busharts weit weniger hermetisch daherkommt als jene Nolls: Vorangestellt sind die bekannten – und bekannt dürftigen – Fakten über Leben und Schaffen des Regensburgers, wobei immerhin die rezente Identifizierung von Auftraggeber und ursprünglichem Anbringungs-ort der beiden Johannes im Regensburger Stadtmuseum neues historisches Material beige-steuert hat (Franz Fuchs / Heidrun Stein-Kecks, Neues zu Altdorfer. Die Bildtafel »Die beiden Johannes« und ihr Stifter Johannes Trabolt [† 1508], in: *Blick in die Wissenschaft*

9, 2000, S. 20-28). Obwohl Busharts Abschnitts- und Kapitelüberschriften zunächst keinerlei Werkbezug erkennen lassen, erweisen sie sich bei näherem Hinsehen – auch aufgrund der reichhaltigen und treffenden Bildauswahl – als jeweils konkret einem Hauptwerk Altdorfers zugeordnet, dem dann weitere an die Seite gestellt werden, so daß diese Monographie zugleich auch einen aufschlußreichen Querschnitt durch das Œuvre des Künstlers bietet; darin ist sie der Arbeit Nolls zweifellos überlegen. Von den Werken aus gehen denn auch die vorwiegend ikonographischen Erörterungen, die den Hauptbestandteil von Busharts Arbeit ausmachen: Anhand ausgiebiger Konsultation zeitgenössischer geistlicher und erbaulicher Bücher, wie sie vielfach auch Noll heranzieht (so etwa Ludolphs von Sachsen, Ulrich Pinder oder die Predigten des Johannes Geiler von Kaisersberg; vgl. *Abb. 3*), versucht Bushart, jene – zumeist verborgenen – Bedeutungsebenen in den Werken Altdorfers zu erschließen, denen sie sich meist über bestimmte Bilddetails annähert, für welche sich textliche Entsprechungen in der zeitgenössischen geistlichen Literatur finden. Den zunächst etwas kryptisch klingenden Titel verdankt das Buch jener Theorie eines zweistufigen Erkenntnismodells, wonach auf die bloße Anschauung eines Bildwerks durch Versenkung mit Hilfe zeitgenössischer Erbauungsliteratur und der malerischen Umsetzung Altdorfers das Erkennen der darin enthaltenen Heilstatsachen folge. Wie weit auch immer man sich Busharts Deutungsansätzen zu folgen entschließt – anregend und weiterführend sind ihre Überlegungen allemal. So bleibt nach Lektüre beider Bücher der erfreuliche Gesamteindruck bestehen, daß sie eine didaktisch gegenläufige, doch inhaltlich komplementäre Argumentation entwickeln, wobei Noll den Akzent bei der Erwartung des Rezipienten setzt, während Bushart eher vom Maler und seinem Werk ausgeht.

Weniger Bushart, doch um so mehr Noll und noch ausgeprägter Bierende (s. u., S. 20-32)

gehen der stilgeschichtlichen Setzung des Begriffes »Donauschule« nach, der Cranach – ihren eigentlichen Initiator – und Altdorfer mit seinen Schülern und Epigonen verbindet. Es fällt auf, daß die hier gesichtete Literatur in der Gesamtschau doch manch wertvolle Anregung zu einer neutraleren Begrifflichkeit bietet.

Eine der Kapitelüberschriften Nolls lautet »Vom Andachtsbild zum Sammlerstück« (S. 273). Sie deutet die durchgreifende Neuerung zu Beginn des 16. Jh.s an, derzufolge ein Werk der Malerei, Bildhauerei oder Graphik einen »Eigenwert der gestalterischen Mittel« (S. 280) jenseits seiner eigentlichen Zweckbestimmung in den Augen jener erhält, die aufgrund ihrer (humanistischen) Bildung und der damals anhebenden, nicht zuletzt antiquarisch ausgerichteten Sammlertätigkeit zu einer solchen Wertschätzung in der Lage waren. Eines der von Noll dafür zu Rechte angeführten Kunstwerke ist jene fulminante Helldunkelzeichnung des hl. Christophorus von 1512 im Britischen Museum (*Abb. 2*), zwischen deren kalligraphischen Linienschwüngen im baumartigen Stab und dem mächtigen Gewandbausch Heiliger und Christusknabe, den Rücken zum Betrachter, sich nahezu auflösen. An den Formen der Natur scheint sich fern von jeglichem Realismus die Inspiration der Künstler zu einem mitunter völlig freien, gleichsam »aleatorischen« Linienspiel zu entzünden. Hier boten sich Ausdrucksformen, die Dürers klassifizierender Anatomik und Perspektivik nicht bedurften und vielmehr ein eher intuitives, mitunter bildmäßig kohärenter wirkendes Erfassen von räumlichen und haptischen Sachverhalten und ihrer plastischen Modellierung betonten. Auf diese Weise waren auch den konventionellsten Themen der christlichen Ikonographie neue Seiten abzugewinnen. Will man diese – sicher nicht neuen – Charakteristika zusammenfassen, so bietet sich dafür vielleicht der Begriff der »Inspirationsästhetik« an (der in ganz anderem Zusammenhang in der Musikgeschichte

des 19. Jh.s verwendet wird). Trotz einer gewissen Sperrigkeit könnte er hier einigermaßen präzise jenes sich seit etwa 1500 zunehmend verbreitende Bewußtsein für die Möglichkeit des oft gezielten, oft unterschweligen Konventionsbruchs der Kunst auf der einen Seite und seiner kennerschaftlichen Wertschätzung auf der anderen umreißen. Beides gehört zu den tragenden Eigenheiten der ungeliebten Begriffe »Donauschule« oder »Donaustil«. Das hier vorgeschlagene Wort hat aber diesen gegenüber den Vorteil, sich nicht geographisch zu beschränken und andere Künstler von den damit bezeichneten stilistischen Eigenheiten auszuschließen.

Für diese »Inspirationsästhetik« scheint Kaiser Maximilian I. bei den berühmten Randzeichnungen zu seinem Gebetbuch einen besonderen Sinn besessen zu haben, der an dieser Stelle seine sonst eher pragmatisch motivierte Auftraggeberschaft in die Nähe echten Mäzenatentums rückt. Dieses Werk, dessen zweitgrößter Anteil Altdorfer und einem unbekanntem Schüler von ihm zufällt, wird von Noll kaum, von Bushart hingegen ausführlich (»Gedächtniszeichen«, S. 159–192) behandelt. Obwohl sich gerade hier die neue Spielart zeichnerischer Virtuosität in einem Bereich entfaltet, der in Gestalt der Drölerie aus einer eigenen und ganz spezifischen Tradition heraus die sinnhafte Bildaussage nicht nur nicht sucht, sondern oft sogar betont vermeidet, sind sie für Bushart Gegenstand erneuter Deutungsversuche.

Auch wenn diese bisweilen durchaus logisch erscheinen, werden sie nicht nur vom erkennbaren Eigenwert gedanklicher und zeichnerischer Erfindungskraft konterkariert: Wenn etwa Bushart in der Türkin mit dem Rosenkranz die aggressiv-antitürkische Gesinnung der Zeit gespiegelt sieht (S. 190f.), so wäre hier auch auf die heiter-hintergründige »Verkehrte-Welt«-Motivik der Drölerie zu verweisen, die Bushart im Zusammenhang mit der 1531 datierten, letztlich noch immer ungedeuteten Berliner »Allegorie« selbst erwähnt (S. 313).



Abb. 2  
Albrecht Altdorfer,  
*Der hl. Christophorus.*  
Zeichnung, 1512.  
London,  
British Museum.  
Winzinger 38 (Z1)

Auf weiteren impliziten Widerspruch stoßen solche Deutungen angesichts einer zutreffenden Beobachtung Busharts in dem lesenswerten Kapitel über die »Kompetenz des Betrachters« (S. 312-322): Über die äniigmatischen Altdorfer-Werke mit astrologischem Bezug gelangt sie folgerichtig zu jener Äußerung des Erasmus in *De copia verborum* von 1512, die den Leser zu eigenen Denkleistungen ermuntert und dabei den Ausschluß Uneingeweihter

von der Erkenntnis bewußt in Kauf nimmt (S. 321). Diese Möglichkeit der Sinnoffenheit wird etwa gleichzeitig in Dürers unmittelbarer Umgebung – bei der Erläuterung zur Ehrenpforte und deren lateinischer Übertragung – mit überraschender Deutlichkeit ausgesprochen, wenn der Betrachter aufgefordert wird, sich den unerläuterten Rest doch selbst zusammenzureimen, was ihm vielleicht ja sogar besser gelinge als den Verfassern selbst (vgl. dazu



Th. Schauerte: Von der »Philosophia« zur »Melencolia I«. Anmerkungen zu Dürers Philosophie-Holzchnitt für Konrad Celtis, in: *Pirckheimer-Jahrbuch* 2004 [s. u.], S. 117-139, bes. S. 129ff.).

So stößt jene Hermeneutik, die vor allem bei Bushart und – wie nachfolgend zu erörtern – bei Bierende auf die Dechiffrierung bestimmter Bildaussagen abzielt, unter Umständen auf zwei Hindernisse, die für die Epoche bezeichnend erscheinen: zum einen die oben umrissene »Inspirationsästhetik«, welche die artistische *inventio* über die Generierung von Bildsinn stellt und gelegentlich zu einer fast schon aufreizenden Art von Sinnverweigerung finden kann; zum anderen die Möglichkeit der »Sinnoffenheit«, die ein abschließendes Ergebnis jener Denkleistung, zu der sie den Betrachter bildlich animiert, gar nicht zwingend fordert.

Sind es in den oben besprochenen Büchern vor allem Buch und Druckgraphik Dürers, die die symbiotischen Möglichkeiten von Kunst und Geist veranschaulichen, so sind es für *Edgar Bierende* die Tafelbilder Lukas Cranachs d. Ä., die solche Annäherungen nahelegen. Er unternimmt den anspruchsvollen Versuch, Kriterien der Stilgeschichte mit solchen der Rhetorik und der Geschichtswissenschaft in Zusammenhang zu bringen, indem er von der besonderen Wertschätzung beider Schönen Künste im Wiener Umkreis des jungen Cranach ausgeht.

So gelangt er folgerichtig zu der These, daß Cranach die Forderungen der Poetiklehre des Konrad Celtis in Malerei umgesetzt habe (74). Diese durchweg überraschenden und anregenden Theorien bergen im Detail manches Problem, wie das folgende Beispiel erläutern mag: Bierende konstatiert – nicht zu Unrecht – Begriffe wie *certamen*, *imitatio*, *inventio* und *ingenium* als von den Humanisten eingeforderte Parameter künstlerischen Schaffens und versucht, diese nun (S. 144-147) auf Cranachs 1506 datierten Holzchnitt mit dem hl. Christophorus anzuwenden, der aufgrund längerer

Vorüberlegungen seine entscheidenden formalen Anregungen durch das Relief gleichen Inhalts empfangen haben soll, das Nicolaes Gerhaert für das Grabmal Kaiser Friedrichs III. seit um 1470 geschaffen hatte. Übereinstimmung läßt sich etwa in der extremen Schreitstellung des Heiligen finden, über anderes ließe sich streiten. Davon abgesehen wäre hier die schwierige Frage zu klären gewesen, ob und wie die Deckplatte der Tumba mit dem Christophorus-Relief – die heute nur vom Umgang im Scheitel des Nebenchors aus sichtbar ist – in den Wiener Jahren Cranachs überhaupt zu sehen war, da sie 1487 nach Wiener Neustadt verbracht und das Grabmal insgesamt erst 1513 vollendet worden war. Doch kommen nun die genannten humanistischen Parameter zum Tragen, die sich mit Bierende verknüpft etwa wie folgt darstellen ließen: Durch eine markante Motivübernahme benennt der Künstler das Referenzwerk im Sinne der *imitatio*, das er dann jedoch im Sinne des *certamen* sichtbar hinter sich läßt, womit er sein *ingenium* unter Beweis stellt. Damit würde also – zumindest im Bannkreis des Humanismus – eine gewohnte Prämisse für Stilvergleiche, die Kausalität von Vorbild und Nachahmung, außer Kraft gesetzt zugunsten des bewußt eingesetzten »Neuen« an sich, das für eine ganze Gruppe vornehmlich süddeutscher Künstler reklamiert wird. Dies sieht Bierende vor allem in Cranachs »Schottenkreuzigung« beispielhaft vorgetragen, so daß am Ende ein regelrechtes *patchwork* an bewußten Übernahmen aus der älteren Kunst steht.

Der Gehalt des Buches findet nicht zuletzt in der Tatsache seinen Ausdruck, daß der überaus informative Anmerkungsteil – rechnet man die kleinere Type ein – den Umfang des Lesetextes nahezu erreicht; doch erfährt er andererseits manchen Eintrag durch die offensichtlich fehlende Endredaktion der Übersetzungen aus dem Lateinischen: Allzuoft führen wortwörtliche Eindeutschungen zu problematischen Konstruktionen und sind bisweilen

sogar sinnentstellend, wenn etwa des Trithemius schlichter Vers zum Lob der Hrotsvit von Gandersheim – *Cur non laudemus Germanae scripta puellae? Quae si Graeca esset, iam dea certa foret.* – wie folgt übersetzt wird: »Warum sollten die Germanen nicht das schreibende Mädchen loben? Wie wenn sie Griechin wäre, (da) schon die glaubwürdige Göttin sagt.« (S. 64) Weit lieber wendet man sich da anderen Philologica zu, etwa den fingierten antiken Stadtgründungen von Magdeburg, Meißen und Merseburg, die Bierende mit mythologischen Bildthemen in eine erhellende Konstellation bringt. Ungeachtet mancher allzu kühnen Kombinationen bleibt es sein Verdienst, Cranach zu den geistigen Strömungen seiner Zeit nachhaltig in ein Verhältnis gesetzt und dies mit einer Fülle wertvoller Sachinformationen untermauert zu haben.

Zu dieser Arbeit bleibt allerdings eine der wichtigsten Quellen zum Thema nachzutragen: das auf 1500 oder 1501 datierbare Schreiben Jacopo de' Barbaris an Cranachs nachmaligen Dienstherrn Kurfürst Friedrich den Weisen (vgl. Ulrich Pfisterer [Hg.], *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen.* Stuttgart 2002, S. 267f.). Hier kommt jenes Streben der Künstler weg von ihrem handwerksmäßig-zünftischen Herkommen und hin zu den akademischen Weihen zum Ausdruck, das endlich auch formell die Einreihung der Bildkünste unter die *artes liberales* hätte bedeuten können. Dies ist vielleicht der deutlichste Nachhall der literarischen Antikenrezeption in Bezug auf die Bildende Kunst, die auch für einen Cranach den Apelles-Mythos als Präfiguration in Anspruch nahm (Bierende, S. 112f. u. ö.). Doch muß dies wohl – wie manch anderes – unter die gescheiterten Fortschritts-Konzeptionen jener Zeit gezählt werden.

Wie auch immer man die Ergebnisse der künstler- und werkbezogenen Forschung bewerten mag, es bleibt doch unverkennbar, daß gerade bei der Untersuchung von Wechselwirkungen der Bildenden Künste mit den

Humaniora entscheidende Impulse immer wieder von den Nachbardisziplinen ausgehen. So ist auch jene der hier zu besprechenden Arbeiten, die im gegebenen Zusammenhang das mit Abstand meiste verwertbare Faktenwissen zutage fördert, die am Münchner Lehrstuhl für Bayerische Landesgeschichte von *Martin Ott* verfaßte Dissertation von 2002.

Ott bezeichnet in seinem Vorwort mit Recht die »Frage nach der ‚Entdeckung des Altertums‘ in seinen materiellen Überresten« als einen wesentlichen »Baustein zum Verständnis der Renaissancekultur Süddeutschlands« (S. IX). Gerade die erneute Publikation von Panofskys Dürer-Buch bestätigt dies mit seinen Erörterungen über die möglichen antiken Vorbilder des Nürnbergers, die ihren Weg zweifellos weniger durch die stadtrömischen Originale selbst, als vielmehr über deren provinziäl-römische Derivate in den Sammlungen der süddeutschen Humanisten gefunden haben werden, allen voran jene des Dürerfreundes Pirckheimer – die Ott nicht erwähnt –, sodann die des Johannes Aventinus in Regensburg sowie Konrad Peutingers und Raymund Fuggers in Augsburg. Nach einem Forschungsüberblick, der auch die kunsthistorische Literatur berücksichtigt (S. 20-25), bieten naturgemäß die vergleichsweise leicht verfügbaren antiken Münzen – wie für Dürers Zeitgenossen, so auch für Ott – den ersten Zugang zur Thematik (S. 39-82). Da Nürnberg nicht zum Untersuchungsgebiet Otts zählt, bleibt etwa die bereits 1486 erfolgte Schenkung der suetonischen zwölf Kaiser in Münzbildern, die Dürers Vater bekanntlich zu vergolden hatte, und die im Zusammenhang mit den Nürnberger Bemühungen um eine fiktionale antike Stadtgründung (als »Nero-Berg«) steht, unerwähnt, obwohl hier eines der wesentlichen Forschungsanliegen Otts – »zu ermitteln (...), in welchen Bereichen römische Altertümer überhaupt eine Bedeutung haben konnten« (S. 28) – in einem besonders frühen Fall exemplarisch auftritt. Großes Interesse wird der Abschnitt über Aventins



Abb. 3 Hans Burgkmair, Bildnis des Johannes Geiler von Kaysersberg. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, BStGS 3568 (BStGS)

und Peutingers historiographische Einbeziehung (provinzial-)römischer Inschriftensyllogen nicht zuletzt bei der Altdorfer- bzw. der Burgkmair-Forschung finden, die sie vielfach aus den steinernen Zeugnissen ihrer unmittelbaren Umgebung gewannen (S. 98-130). Dieser wachsenden Ausbreitung der Epigraphik während des 16. Jh.s ist denn auch der Großteil von Otts Untersuchung gewidmet. Wenngleich sie als umfassend beschrieben werden darf, sei ergänzend auf das konservatorische Bemühen des Vornbacher Benediktinerabtes, Celtis-Schülers und Historiographen Angelus Rumpler (ca. 1462-1513) verwiesen, der römische Grabsteine in der 1506 geweihten Vornbacher Filialkirche im niederbayerischen Rothof vermauern ließ, wo sie sich bis heute befinden.

Es bleibt den Kunsthistorikern überlassen, das reiche, gut gegliederte und in knapper und präziser Form erschlossene Material als mögliche Inspirationsquelle für die Bildende Kunst der Renaissance auszuwerten. Zu erhoffen wäre davon nicht zuletzt ein Impuls für eine das reiche Augsburger Kulturleben dieser Zeit einbeziehende Monographie zu Hans Burgkmair d. Ä. (vgl. Abb. 3), deren Fehlen eine empfindliche Lücke im Bild des humanistisch und antiquarisch beeinflussten Kunstschaffens der Dürerzeit darstellt – Tilman Falks grundlegende Arbeiten sind nun über 30 Jahre alt. Angesichts der neueren Monographien zu Holbein d. Ä. (Katharina Krause, *Hans Holbein der Ältere*. München / Berlin 2002) und Daucher (Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*. München / Berlin 1996) fällt dies besonders stark ins Auge.

Schließlich sind noch zwei Dissertationen zu nennen, die beide auf ihre Weise den Zugriff auf die literarischen Quellen der Zeit weiter differenzieren. Im ersten Falle ist es – wie zuvor bei Ott – eine Nachbardisziplin, die der Kunstgeschichte neue Perspektiven erschließt, hier die Germanistik: Heike Sahn schärft uns den Blick auf Dürers »kleinere Texte«, also Briefe, Gedichte, chronikalische und tagebuchartige Fixierungen. Sogar bei denjenigen seiner Texte, die immer wieder herangezogen und ausgedeutet wurden, ohne allerdings in ihrer Gattungsbezogenheit diskutiert zu werden, stehen dem unbedenklichen Zugriff des Kunsthistorikers nun jene Spezifizierungen entgegen, die nicht nur bei gedruckten Texten inzwischen zu einer sauberen Methodenkritik gehören. Sahn vermittelt bei Dürer, dem Kronzeugen für die Verbindung von Schriftlichkeit und Bildender Kunst, einiges an Ernüchterung.

Die ebenso knappe wie dichte Untersuchung ordnet die schriftliche Hinterlassenschaft Dürers zwanglos in bereits bestehende Kategorien von Textsorten ein: familiäre Aufzeichnungen, Briefe, Reimpaardichtungen, Wid-

mungsvorreden und das Tagebuch der Niederländischen Reise. Die knappen Einzelerörterungen werden jeweils gesondert zusammengefaßt und münden in eine kurze Zusammenfassung (S. 185-189). Von besonderem Interesse ist dabei stets, wo und in welchem Umfang Dürer auf vorhandenes Formelgut zurückgreift, es gegebenenfalls abwandelt oder – wie in der »intimen Scherzkultur« (S. 84) der venezianischen Briefe an Pirckheimer – bestehende Höflichkeitsformeln ironisiert. Aufschlußreich ist die Beobachtung, wie klar zweckorientiert der Künstler ein und denselben Sachverhalt bei unterschiedlichen Adressaten jeweils zum eigenen Vorteil geltend zu machen weiß. Wichtig ist ferner die Erkenntnis, daß Dürers Hang zur literarischen Selbstdokumentation nach Definition Sahms auch als »Aufsteigerphänomen« zu werten ist, denn der Maler entlehnt vieles der literarischen Praxis des Patriziats. Sahms Fazit, daß man Dürers kleinere Texte vielfach nur sehr bedingt als unmittelbaren Ausdruck seiner Persönlichkeit wird behandeln können, ist nach den angestellten Vergleichen mit autobiographischen Schriftzeugnissen seiner Nürnberger Umgebung evident.

Diesem Resümee kann hinzugefügt werden, daß es ja die Berühmtheit des Malers schon bei Lebzeiten ist, die überhaupt diese überdurchschnittlich breite schriftliche Hinterlassenschaft auf uns hat kommen lassen. Matthias Quads Bemerkung von 1609, daß auch die kleinsten »Papierlein« des Malers allzeit wie »Heiligtümer« behandelt wurden, ist also vollauf beim Wort zu nehmen. Sahms Einschätzung von dessen literarischer Tätigkeit als ein »Aufsteigerphänomen« bleibt in ihrer Tragweite auszuloten: Gerade bei Dürers Dichtungen nämlich drängt sich der Verdacht auf, daß bei seiner Nähe zum Humanismus gelegentlich auch mit einer eher attitudenhaften Anlehnung an gelehrten Schriftgebrauch zu rechnen ist. Im Umfeld der bedeutenderen Exponenten des Humanismus mag gelegentlich wohl auch jener schlichte Nachahmungs-

trieb in Erscheinung treten, der letztlich alle Modeerscheinungen begleitet. Ikonographische Mehrdeutigkeit und beziehungsreich wirkende Verfremdungen angestammter Bildsujets als eine bloße Bildungsattitüde können für die Künstler dieser Epoche zumindest nicht von vornherein ausgeschlossen werden.

Ohne daß ihr die Untersuchung von Ott bereits greifbar gewesen wäre, liefert die Kunsthistorikerin *Zita Pataki* in ihrer 2005 gedruckten Jenenser Dissertation zur textlichen und bildlichen Überlieferung des Motivs der »schlafenden Nymphe« einen bemerkenswerten Vermittlungsansatz zwischen Philologie und Bildkunst. Zugleich lenkt sie den Blick des Lesers auf die – hierzulande vielleicht noch nicht ausreichend beachtete – Tatsache, daß Renaissance und Humanismus im Reich durch das Mäzenatentum des ungarischen Königs Matthias Corvinus entscheidende Impulse empfangen haben: erstere durch die vor allem bildhauerische, buchmalerische und architektonische Tätigkeit italienischer Künstler an dessen Hof, letzterer durch die Strahlkraft der berühmten *Bibliotheca Corviniana*.

Diese Kulturgeschichte *sui generis* hinterläßt ihre Spuren auch im hier untersuchten Kreis der altdeutschen Rezipienten in Gestalt der Zeichnung Dürers – die den Abbildungsteil eröffnet – und der Gemälde Cranachs, denen sich bereits Bierende mit Verweisen auf eine fingierte antike Stadtgründung Meißens im sächsischen Herzogtum ausführlich widmete (S. 226-234). Auch für die beiden deutschen Künstler mag jene Komprimierung diverser literarisch-künstlerischer Aspekte anregend gewesen sein, die Pataki herausarbeitet: der Zusammenklang und wechselseitige Verweis von (pseudo-)antikem Tetrastichon und seiner ekphrastischen bildlichen Umsetzung sowie die darin enthaltene, paradieshafte Vision des *locus amoenus*, den die Aufstellung eines solchen Bildwerks auch auf dem kleinsten grünen Fleck noch heraufbeschwor (S. 115). Daß der legendäre Quellbrunnen mit der ruhenden Nymphe am Donauufer vermutlich wohl doch

zum Budaer Palastkomplex des Corvinus gehörte und von dort aus seine literarisch-künstlerische Wirksamkeit entfaltete, gewinnt zusätzliches Interesse durch den Nachdruck, mit dem DaCosta Kaufmann seit 1995 kunstgeographische Zusammenhänge des Heiligen Römischen Reiches mit seinen östlichen Nachbarn postuliert. Dazu fügen sich Patakis gründlicher Blick auf die ungarische Hofkultur in Teil B ihrer Arbeit (S. 137-306) und nicht zuletzt die Fülle ihres Quellenmaterials, vor allem die im ungarischen Wortlaut und in deutscher Übersetzung wiedergegebenen Beschreibungen corvinischer Kunststätten. Abrundend schließt diese gehaltvolle, dabei eher bescheiden daher kommende Arbeit mit der Fortwirkung des Motivs sowohl in der Literatur – etwa in Stifters »Nachsommer« (S. 318) – als auch in der Bildenden Kunst, wie dies etwa die Akte Amedeo Modiglianis anklingen lassen.

Ein kleiner ergänzender Hinweis betrifft ein starkes, doch vielfach übersehenes oder unterschätztes Medium der motivischen Überlieferung, das aufgrund seines reinen Materialwerts seit der Antike immer wieder an den Haupt- und Nebenwegen der kulturgeschichtlichen Überlieferung anzutreffen ist: das Bild der antiken Münzreverse, das seit den Sammlungen des Frühhumanismus seine Wirksamkeit entfalten konnte (vgl. Ott, S. 39-82). Im vorliegenden Fall sei an die Darstellung der ruhenden Tyche auf dem Lectisternium erinnert, die, das Attribut des Steuerruders in der rechten Hand, den Kopf auf die charakteristische Weise in die Linke stützt.

Patakis Arbeit macht – z. T. noch klarer als die zuvor besprochenen Bücher – deutlich, wie sehr die Kunstgeschichte für die Erhellung der Bildenden Künste im Zeitalter des Humanismus auf Austausch mit den Nachbardisziplinen, vor allem auf die germanistische, mittel-lateinische und literaturwissenschaftliche Forschung angewiesen ist. Dies gilt auch für jene Fülle einschlägiger Texte ganz anderer Natur, die das umfangreiche Kompendium von

Arwed Arnulf an literarischen Annäherungen an das Kunstschaffen auch des 15. und 16. Jh.s zusammenträgt (*Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jh.*, München / Berlin 2004, hier S. 491-567). Schließlich läßt in einem zentralen Bereich des deutschen Humanismus die fortschreitende Texterschließung der Werke des Konrad Celtis weitere Anregung erhoffen.

Hier seien in chronologischer Folge herausgegriffen: Peter Luh, *Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Konrad Celtis und ihre Holz-schnitte*. Frankfurt a. M. 2001; Claudia Wiener / Jörg Robert / Günter und Ursula Hess (Hg.), *Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Konrad Celtis*. Kat.Ausst. Schweinfurt 2002; Joachim Gruber (Hg.), *Conradi Celtis Protucii panegyris ad duces Bavariae*. Mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar. Wiesbaden 2003; Jörg Robert, *Seria mixta iocis. Dichter und Dichtung im Werk des Konrad Celtis*. Tübingen 2003; Franz Fuchs (Hg.), *Konrad Celtis und Nürnberg*. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. und 9. November 2002 (*Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung* 19). Wiesbaden 2004.

Freilich lenkt die erfreuliche Textfülle zum Dürer- und Burgkmair-Freund Konrad Celtis das Augenmerk zugleich auch auf das Fehlen einer modernen Biographie des Dichters. Für Dürers Nürnberger Umfeld ist immerhin ein Buch über seinen Freund Lazarus Spengler zu verzeichnen. Zwar vereint dies vor allem die unveränderten, seit 1984 verstreut erschienenen Aufsätze Bernd Hamms, eines der besten Kenner des Nürnberger Geisteslebens der Reformationszeit; doch findet sich neben einem Register auch ein Kapitel über Spengler und Dürer, das die Forschungsergebnisse Sahms berücksichtigt (*Lazarus Spengler [1479-1534]. Der Nürnberger Ratsschreiber im Spannungsfeld von Humanismus und Reformation, Politik und Glaube*. Tübingen 2004; zu Dürer vgl. S. 73-117). Pirckheimer und Peutingen haben dagegen noch immer keinen Biographen gefunden.

Neben der Besprechung der neueren einschlägigen Literatur war es die Absicht dieser Sammelrezension, das Augenmerk auf eine der – bildlich gesprochen – heikelsten »Gelenkstel-

len« im Zusammenspiel von Literatur und Bildender Kunst zu richten: jenes in den allermeisten Fällen fehlende letzte Verbindungsglied zwischen einem literarisch fixierten Gedanken und seiner bildlichen Umsetzung. Diese Fehlstelle meint konkret zum einen die Wahrscheinlichkeit – oft auch nur die Möglichkeit – der Bekanntschaft, des Gedankenaustauschs oder gar der Freundschaft zwischen Gelehrtem und Künstler; sodann des Künstlers direkte oder indirekte Kenntnisnahme von Büchern und Handschriften und die Möglichkeit zu deren bildlicher Umsetzung oder Paraphrasierung. Wie schwierig diese letzte Erkenntnislücke im Detail zu schließen sein kann, läßt sich am besten bei Dürer darstellen: Zwar muß er – gemessen an deren schriftlichen Äußerungen und an gemeinsamen Projekten – zu Brant, Celtis, Cochlaeus, Spengler oder Pirckheimer tatsächlich in einem Freundschaftsverhältnis gestanden haben; doch bleiben die Kenntnis so mancher entlegenen Schrift – deren Kenntnis ihm namentlich Panofsky immer wieder unterstellt hat – und die künstlerische Adaption solcher vermeintlichen Lesefrüchte hypothetisch. Von hier aus dann Analogiebeweise etwa für Cranach und Cuspinian, Burgkmair und Peutingen oder Altdorfer und Aventinus gewinnen zu wollen, ist folglich noch problematischer, da eine entsprechende Quellendichte dort nicht annähernd zu erlangen ist.

Letztlich stößt das so reizvolle, immer wieder vermutete Zusammenspiel von Künstlern und Gelehrten im Einzelfall sehr rasch an archivarische Grenzen: In den mit fortschreitender Dichte edierten Texten und Briefcorpora der deutschen Humanisten und Reformatoren, deren Netzwerk wechselseitiger Kenntnisnahme und geistigen Austauschs sich dem heutigen Blick als so erstaunlich dicht dar-

stellt, findet man abgesehen von Dürer und Cranach kaum die Namen von Künstlern, geschweige denn, daß sie als Briefpartner selbst in Erscheinung träten. Als obstinat erweisen sich schließlich auch die oben versuchsweise namhaft gemachten Zeitphänomene der »Inspirationsästhetik« und der »Sinnoffenheit« als spielerisch-inkommensurable Facetten eines humanistischen Kunstverständnisses.

Im übrigen scheinen dort, wo sich der Humanismus auch der Bildenden Kunst als Medium der Verbreitung und der geistigen Anregung zu bedienen suchte, diese Bestrebungen über die wohlbekanntesten Anfänge nicht hinausgekommen zu sein. Dies meint vor allem die Werke der Buchgraphik, des Holzschnitts und des Kupferstichs, die von der Forschung vielfach befragt wurden, angefangen etwa von dem primitiven Flugblatt »Maximilian I. als Hercules Germanicus« über das sog. »Sterbebild« des Celtis oder den »Allegorischen Reichsadler« Burgkmairs bis hin zu Dürers »Denkbildern«, die in der abgründigen »Melencolia I« von 1514 Höhepunkt und frühen Abschluß finden: letztlich ein allzu enger Kreis, für den in der hier betrachteten »Dürerzeit« größerer Zuwachs nicht mehr zu erwarten steht.

Alle denkbaren Ausweitungen werden sich im Zweifelsfall mit jenen Näherungswerten, wie sie vor allem Noll klug und quellendicht für Werke christlicher Thematik und ihre zeitgenössische Rezeption kenntlich macht, zu begnügen haben – wenn man nicht auch der intelligenten Spekulation ihren Eigenwert zubilligen wollte. Die Frage nach der Verallgemeinerbarkeit solcher Erkenntnisse und ihrer Übertragbarkeit auf analoge Beweisführungen ist dabei jedoch stets so kritisch wie nur immer möglich zu stellen.

Thomas Schauerte