

Nicht alle Objekte hatten ihren gut begründeten Platz in der Ausstellung. Manche stammten »nur« aus der Zeit, waren Kunst-kammerstücke aus dem Besitz des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, gaben einen Eindruck vom Umfeld, von der Hofkultur und waren für den Besucher der Ausstellung nicht mehr als eine Augenweide. Dazu gehörten Tapisserien, erlesene Werke der Kleinkunst und der Goldschmiedekunst, Nürnberger Schreibkabinette etc. Nichtsdestoweniger gaben sie einen Eindruck von dem allgemeinen kulturellen Lebensraum. Ein gegenüber der Karls-Ausstellung von 2000 entschieden enger gezogener finanzieller Rahmen legte es den Veranstaltern offensichtlich nahe, sich möglichst mit auf kurzem Weg erreichbaren Objekten einzurichten. Das umfangreichste Ausstellungsstück,

der Mömpelgarder Altar (X.11), den die Kaiserlichen im Dreißigjährigen Krieg aus der Stuttgarter Kunstkammer nach Wien entführten, ist unter dem Blickpunkt des Ausstellungsthemas ein Irrläufer.

Historische Ausstellungen dieser Art, die mehr oder weniger immer dieselben Materialien umschichten, unterliegen der Abnutzung. Was bei *Hispania–Austria* (Innsbruck 1992) zu sehen war, mochte auch bei *Karl V.* (Bonn–Wien 2000) interessieren, schon nicht mehr auf der beiläufig ausgerichteten Schau *Werke für die Ewigkeit* (Ambras 2002) und leider auch nicht mehr im rechten Maße auf der Ausstellung *Ferdinand I.* in Wien, deren wissenschaftlicher Wert dennoch außer Frage steht.

Kurt Löcher

SUSAN DACKERMAN, with an Essay by THOMAS PRIMEAU

## Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts

*Katalog der Ausstellung: The Baltimore Museum of Art, 6. Oktober 2002 – 5. Januar 2003, und Saint Louis Museum of Art, 14. Februar – 18. Mai 2003. Weitere Mitarbeiter: Deborah Carton, Richard S. Field, Katherine Crawford Luber, Elizabeth Mansfield, Walter S. Melion, Robert Wheaton. University Park, Pennsylvania State University Press 2002. XII, 297 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 0-271-02235-3 und 0-271-02234-5*

»Obwohl in den Formschnitten die überfärbten Abdrücke nicht selten mehr Wirkung machen, geben die Kunstfreunde den klaren und reinlichen den Vorzug, weil nur diese in den Gang und Zug der feinen Schneide und alles, was darin künstlerisches sich ausdrückt, eine befriedigende Einsicht gewährt.« Vorstellungen wie diese – hier noch zahm formuliert in Carl Friedrich von Rumohrs Überlegungen *Zur Geschichte und Theorie der Formschnittekunst* (Leipzig 1837, S. 31) – prägen bis heute die Vorstellung, Druckgraphik habe bis ins 18. Jh. hinein eine Kunst des strengen Schwarzweiß zu sein. Um solche Urteile als Vorurteile mit weitreichender Wirkung zu

enthüllen – von naserümpfender Ignoranz, bestenfalls Desinteresse bei Sammlern wie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung bis hin zum vernichtenden Händler-Kriterium der »verdorbenen Ware« –, bietet Susan Dackerman, Kuratorin der 2002/03 in Baltimore und Saint Louis gezeigten Ausstellung *Painted Prints*, ein farbenprächtig-leuchtendes Feuerwerk handkolorierter Druckgraphik auf mit glänzenden Leihgaben aus nordamerikanischen und europäischen Sammlungen. Sie hat es erstmals in Angriff genommen, dem Phänomen der handkolorierten farbigen Drucke im Überblick nachzuspüren. Das opulente Begleitbuch erhellt erstaunlich viele

Facetten des Themas und hat trotz des ein oder anderen problematischen Details den Charakter eines Kompendiums.

Bei der Komplexität des Themas klug auf »Northern Renaissance & Baroque«, den deutschen und niederländischen Kunstkreis konzentriert, führt Dackerman Beispiele vor von spätmittelalterlichen kolorierten Einblattholzschnitten bis zu vereinzelt Blättern des Barock. Hercules Seghers' Farbradierungen als hochindividuelle Experimente (Kat. 55 und 56) aus den Jahren um 1620/25 setzen dabei den Endpunkt technischer Möglichkeiten in einer Schau, die ausführlich bei Drucken der Renaissance und des Manierismus verweilt.

Ausstellung und Katalog verzichten zu Gunsten jeweils eigener Ordnungskriterien auf eine Reihung nach Entstehungszeit der Drucke. Statt dessen fokussierte die Ausstellung (Saint Louis) zusammenhängende Aspekte: »Stencil Coloring and the Mass Production of Colored Woodcuts«, »Freehand Coloring Techniques«, »Print Colorists in Germany«, »German Hand-Colored Prints and Books before Dürer«. Der Eröffnungssaal war Dürer gewidmet (»Hand colored Impressions of Dürer's Woodcuts and Engravings«, »The Triumphal Arch of Maximilian I«). Höchstexquisit bestückt: »Hans Burgkmair and Experiments in Print and Coloring« mit Cranachs und Burgkmairs gold- und silberbedruckten Holzschnitten des »Hl. Georg« (London) respektive »Kaiser Maximilian zu Pferd« (Oxford, Kat. 11 und 12), zentralen Blättern auf dem Weg zum Farbholschnitt. Schließlich »Painted Prints in the Netherlands« und am Bildschirm abrufbare Informationen zu Aspekten naturwissenschaftlicher Recherche: ein zwingendes Präsentationssystem, das man sich im Katalog ebenso klar gebündelt gewünscht hätte.

Die Anordnung der Katalognummern versucht dagegen eine Chronologie der Kolorierung, die keinesfalls mit der Entstehung der Drucke parallel gehen muß und häufig wesentlich später anzusetzen ist. Thomas Primeau, Papier-Konservator in Baltimore, der in einem Essay und ausgedehntem Anhang mit überraschenden Ergebnissen zu Wort kommt,

hat v. a. durch Röntgen-spektrometrische Untersuchungen, die eine Identifizierung der verwendeten anorganischen Farbpigmente erlaubt, verlässliche Anhaltspunkte zur Datierung aufgezeigt. Anhand gesicherter Vergleiche läßt sich die erstmalige Verwendung bestimmter Pigmente in etwa datieren. Ein Beispiel: Während Grüntöne seit jeher aus Malachit gewonnen wurden, ist Chromoxyd-Grün erst nach 1862 erhältlich und liefert, in einer Kolorierung nachgewiesen, einen *terminus post* für deren späte Entstehung (hier auf einer »Kirmesszene« der van Doetechum-Brüder nach Pieter Bruegel, Kat. 27). Erstaunliche Blätter waren in der Dürer-Sektion zu sehen. Neben Farbauftrag aus der Entstehungszeit wurden Farbbearbeitungen aus der »Dürer-Renaissance« und gar noch aus dem beginnenden 19. Jh. gezeigt (Kat. 59 und 60), Romantik-Dürer in leuchtendem Gewand. (Augenzwinkernd dann das Schlußstück: ein wahrhaftiger »painted print«, eine wohl um 1600 auf Holz gemalte Version von »Ritter, Tod und Teufel«, Kat. 61.) Die technischen Untersuchungen machen jedem, der mit der Beurteilung von Originalen zu tun hat, erschreckend deutlich, wie wenig man sich in diesem Bereich allein auf sein Auge verlassen kann.

Freilich sind auch noch so gute Abbildungen im heiklen Fall der Kolorierung nur ungenügend Anschauungsmaterial, ohne gleichsam ein Indikatorpapier abgeben zu können, das bei Datierungsfragen anderer Blätter zu verwenden wäre. Die Abfolge der Katalognummern erscheint als Kontinuum des Farbigen, das Inkommensurables in einer scheinbaren Traditionslinie zusammenbringt. Schade, daß man dafür etwa den Dürer-Komplex auf die Katalognummern 8, 14-16, 20, 39-41, 43, 46, 51, 59-61 verstreut hat (bei Kat. 16 zudem mit der Inkonsequenz zweier Exemplare, deren Kolorierung gut zweihundert Jahre auseinanderliegt).

In überraschend weitem Panorama werden Beispiele der Kolorierung nach ihrer Funktion gesichtet: Bemalung früher Einblattholzschnitte und Metallschnitte; Buchproduktionen, die wahlweise schwarzweiß oder als farbige, wesentlich teurere »deluxe copy« angeboten wurden; Hartmann Schedel als

Graphik sammelnder Humanist, der weite Teile seiner Sammlung mit dem Pinsel überarbeitet hat; Cranachs und Burgkmairs individuell manipulierte erste Experimente mit dem Farbholzschnitt; Propagandakunst im Auftrag Maximilians I. (»Ehrenpforte«) und das Porträt des Kaisers; subtile, wohl eigenhändig von Altdorfer aquarellierte Landschaftsradierungen. Mit Andachtsbildern von höchstem artistischem Raffinement oder auf Pergament montierten, gleich Codices behandelten Blättern wird der ganze Stand der »Briefmaler« und »Illuministen« wiederentdeckt. Die Nürnberger Familie Mack und Hans Rottenhammers Sohn Domenicus (den der Thieme/Becker nur mit vermuteten Lebensdaten kennt) sind mit Hauptwerken vertreten. Farbauftrag bei Wappen, Spielkarten, Stadtansichten, Flugblättern mit historischen Persönlichkeiten und populären Themen für ein breiteres Publikum, naturkundlich exakte Tier- und Pflanzenstücke, Kalender oder ein didaktisches Kompendium ergeben ein imponierend vielfältiges Sortiment, bei dem kaum ein Aspekt unberücksichtigt bleibt.

Ergänzend wären Exempla aus der Kartographie – ein Randgebiet zwar und nicht leicht mit Künstlergraphik zu kombinieren – Vertreter eines gut untersuchten Bereichs der Druckgraphik gewesen, der immer schon Farbe semantisch genutzt hat. Stammbücher mit häufig koloriert eingeklebten Druckgraphiken hätten über deren Verbreitung in intellektuellen Kreisen informieren können: Marginalien angesichts einer flächendeckend erfaßten Verkartung mancher *terra incognita*.

So vielfältig die Aufgaben der vorgestellten Blätter, so unterschiedlich die Art, Intensität und Intention ihrer Bearbeitung. Der schnelle, billige, für Massenaufgaben taugliche Farbauftrag mittels Schablone war nicht nur an signifikanten Beispielen zu studieren, einige dieser wenigen erhaltenen, aus spätmittelalterlichen Drucken herausgeschnittenen technischen Hilfsmittel selbst waren ausgestellt. Neben dem soliden Durchschnitt für den Liebhaber farbfroher Flugblätter glänzten ausgetüftelte, goldgehöhte Kunstkammerstücke. Zart aquarellierte Blätter in luzidem Farbauftrag, der

stellenweise mit dem freigelassenen Papiergrund spielt und keine einzige gedruckte Linie verdeckt, hingen neben opaker Miniaturmalerei en gouache, unter der die originalen Lineaturen völlig verschwunden sind: Vom Wegwerfprodukt zum singulären Luxusobjekt reichte das Spektrum. Angesichts der Farinterpretation etwa eines Reproduktionsstiches Cornelis Cortis nach Tizian durch Georg Mack d. Ä. – der in brillanter Mischtechnik aus transparenter Lavierung und Deckfarbenmalerei einen nobel timbrierten Farbklang von Grün, Braun und Blautönen über das Blatt legt – ist kaum nachvollziehbar, daß es dem selbstbewußt »GM 1579« signierenden Illuministen bis heute versagt bleibt, neben Inventor und Reproduktionsstecher auf dem Passepartout des British Museum eingestanzt die Künstlertrias des Blattes zu komplettieren.

So sehr die optischen Belege für sich sprechen und vorbehaltlos einnehmen, so wenig vermag mancher deutende Kommentar zu überzeugen. Sobald die Funktion eines Blattes nicht eindeutig ist – als Andachtsobjekt etwa oder auf Holz geklebter Gemäldeersatz –, gerät der Katalog leicht ins Fabulieren, manchmal gar wie unter Rechtfertigungszwang. Oft wäre die einfache Feststellung von Sachverhalten mehr gewesen als mäandernde Vermutungen, die zu keinem rechten Ergebnis führen. Eine schlüssige Begründung, warum just Stich x koloriert überliefert ist und nicht Stich y, wird sich oft nicht (mehr) finden lassen, vor allem nicht bei zu erwartenden hohen Verlusten gerade bei kolorierten Exemplaren, die es verbieten, kühl-sachliche Statistik zu betreiben. Vieles sperrt sich (noch) der Systematisierung.

Insbesondere vermag eine Hauptbegründung für den schlechten Leumund farbiger Graphik nicht zu greifen. Im einführenden Essay wird für Susan Dackerman (nach einem historischen Abriß der nur aus wenigen Aufsätzen bestehenden Forschung) angesichts fehlender Quellen zu Gebrauch und Verwendung von Kolorierung eine Stelle zentral: das

berühmte Zitat des Erasmus von Rotterdam, der Dürer mit Apelles vergleicht (*De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, 1528). Nach Erasmus ist Dürers Kunst jener des antiken Malers vorzuziehen, da sie nicht der Farbe bedarf, sondern alles durch die schwarze Linie allein auszudrücken vermag. Man täte den Werken sogar Unrecht, fügte man ihnen Farbe hinzu. Erasmus wird nun das Verdikt überhaupt gegen die Farbe auf Drucken angelastet. Dabei ist es nur der emphatische Ausdruck der Bewunderung von Dürer als Graphiker, eine Stelle zudem, der doch lediglich zu entnehmen ist, daß Erasmus, der Zeitgenosse Dürers, dessen Druckgraphik als eine schwarzweiße Kunst verstanden hat. Überhaupt bereiten die Dürer-Artikel Unbehagen, das Problem der Kolorierung von Dürer-Graphik erscheint angestrengt. In der Ausstellung gehören zwei der gezeigten zeitgenössischen Kolorierungen zum Komplex um Maximilian (Kat. 14 und 16, Ehrenpforte und Porträt des Kaisers). Das dritte Beispiel ist die »Große Säule« von 1517, in dekorativer Funktion ein preiswertes Surrogat für Wandmalerei und damit nur in wenigen Exemplaren erhalten. (In die Richtung solcher Gebrauchsgraphik geht etwa auch die »Sternkarte der südlichen Hemisphäre« [Meder 259], in erstem Zustand als Unikum im Münchner Kabinett wohl ebenfalls alt aquarelliert verwahrt; falls zeitgenössisch, ist eine Kolorierung nahe der Dürer-Werkstatt anzunehmen.) Drucke zum Zweck kaiserlicher Repräsentanz und Stellvertretung, Dekorations- und Gebrauchsgraphik sind es, die als möglicherweise in Dürers Umfeld koloriert zu denken sind, Einzelfälle jedenfalls. Die großen frühen Folgen muß man sich wohl auch fürderhin nicht als vom Autor zur Aquarellierung freigegeben vorstellen. Daß die Erwartung des Publikums noch auf farbiges Erscheinungsbild ging und somit manche der Holzschnitte tatsächlich koloriert wurden, tangiert aber keinesfalls deren künstlerische Anlage. Gefühlsmäßig abzuleiten, Farbzutaten

etwa bei der »Apokalypse« (Kat. 8) oder »Großen Holzschnittpassion« (Kat. 41) trügen zu besserer Lesbarkeit und Entschlüsselung der Figuren bei – die Holzschnitte bedürften also, so der implizite Vorwurf, recht eigentlich der farbigen Zutat –, hätte man als nicht zu objektivierende Äußerung privaten Empfindens lieber nicht gelesen. Freilich wäre eine Einzeluntersuchung der kolorierten Dürer-Drucke mit Sicherheit lohnend.

Die frühesten Beispiele der Ausstellung sind Einblattholzschnitte aus der Mitte des 15. Jh.s. Bei diesen frühen Blättern ist Farbe ein Bestandteil, der unabdingbar dem Druck zugehört. Unkolorierte frühe Einblattholzschnitte sind sofort verdächtig; schon bei raschem Durchschauen von Beständen sollte unkoloriertes Erscheinungsbild stutzig machen, es weist oft auf Exemplare, die spät von Druckstöcken etwa der Derschau-Sammlung abgezogen wurden. Kolorierung als unabdingbare Komponente war durch eine »Kreuzigung Christi« (um 1465/75, Kat. 2) schlagend belegt: Die Blutstropfen des Geschundenen sind nicht in der Lineatur des Schnitts angelegt, finden sich einzig in der Bemalung in rotem Krapplack – ein notwendiges Ingrediens, das sich bei sämtlichen bekannten Exemplaren wiederfindet. Gerade bei diesem Beispiel, das auf Vergleiche aufbaut und, in langem Exkurs beschrieben, Fragen nach der möglichen Kodifizierung beim Farbauftrag stellt, möchte man sehen, um zu glauben: Vergleichsabbildungen fehlen schmerzlich. Unverzichtbar wäre es gewesen, Gegenstücke befragen zu können. Die in guten Exemplaren überkommene »Kreuzigung« hätte reichlich Anschauungsmaterial geboten. Zudem ist der Holzschnitt unlängst durch ein neues prachtvolles Exemplar in leuchtend-unverbraucher Farbigkeit bereichert worden, das in ein schützendes Missale eingebunden ist (mit drastisch hervorbrechendem Blut, auch in ebendenselben Farbkanon wie das ausgestellte Stück mit den verschiedenfarbigen Engelsflügeln, angeblich »confusingly rendered in two hues«; Versteigerung Hartung und Hartung, München, Auktion 107, 13.–15. Mai 2003, Lot 9, S. 5, Farbtafel 21, merkwürdigerweise nicht als Schreiber 949 erkannt). – Schwierigkeiten mit einer vorhandenen Vergleichsabbildung hat man dagegen bei Hans Sebald Behams »Christuskopf« (Kat. 18). Der im Vergleich gezeigte Schwarzweiß-Druck aus Baltimore scheint von einem anderen Block (?) gedruckt zu sein als das kolorierte Exemplar aus Amsterdam. Gerade hier verhält es sich anders als nach der Textlektüre zu erwarten: Die kräftigen Lineaturen des monochromen Abzugs mit deutlichen Abständen werden als typisch für einen intendierten Farbauftrag interpretiert, während das kolorierte Blatt doch deutlich feiner, sensibler geschnitten scheint.

Zugestandenermaßen sind dies Nörgeleien an einer Ausstellung und einem überreichen Katalogbuch, das wie selten als Ausstellungsbegleiter eine Vielfalt von Fragen anstößt und selbst im Kleingedruckten Wege ins Neuland weist oder doch überhaupt dessen Existenz aufzeigt. Schade, daß diese Luxusschau nur in Nordamerika und nicht dort zu sehen war, wo die Künstler wirkten. Susan Dackermans Wunsch, daß nach einigen Jahren bei revidiertem Kenntnisstand das Thema aus gezieltem Blickwinkel in der einen oder anderen europäischen Sammlung angegangen werden könnte (vielleicht wird Frau Dackerman von Boston aus gewissermaßen zum zentralen Server einer Datenbank farbiger Drucke?), hat

das Coburger Kabinett rasch erfüllt: Eine Kabinettausstellung im Sommer 2003 beschäftigte sich mit auf Holz geklebten Kupferstichen Nicolaes de Bruyns (im Katalog ein Beispiel, Nr. 58), die nach der sorgfältigen Kolorierung mit Aquarellfarben und Gouache zu urteilen sicherlich als Gemälde-Ersatz gedient – und irgendwann auch ausgedient hatten. Glücklicherweise waren sie nicht entsorgt worden. Der Coburger Restaurator Wolfgang Schwahn fand vier Exemplare in desolatem Zustand im Rahmenlager (sic!) der Sammlung. Seinen kundigen Händen gelang die Reanimation von dichten Farbwelten, die, kombiniert mit kolorierten Saenredam-Kupfern, auf der Veste zu sehen waren.

Achim Riether

CHRISTOF METZGER

## Hans Schäufelin als Maler

Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2002. 624 S., 418 Abb., davon 17 Farbtafeln. € 128,-. ISBN 3-87157-198-9

Die gewichtige Publikation hat ein altes Desiderat zur Kunst der Dürerzeit eingelöst. Nach der Druckgraphik, die Karl Heinz Schreyll 1990 in zwei großen Bänden vorbildlich dokumentiert hat, und den bereits 1942 von Friedrich Winkler bearbeiteten Zeichnungen (publiziert in einem Band zusammen mit den Zeichnungen Hans von Kulmbachs; ergänzt durch Edmund Schilling in *Zs. für Kunstwissenschaft* 9, 1955) liegt nun auch ein vollständiges Œuvre-Verzeichnis der Gemälde vor.

Den monographischen Anspruch der Arbeit unterstreicht eine auf rund 200 Seiten ausgedehnte Einführung, die dem nochmals doppelt so umfangreichen Werkkatalog vorangestellt und in sechs Kapiteln den verschiedenen Aspekten von Leben und Werk gewidmet ist: den Fragen der »Herkunft«, der »Biographie«, der »Maltechniken«, »der künstlerischen Identität«, spezifischen »Bildgattungen und Bildthemen« sowie »der künstlerischen Stellung Hans Schäufelins« nicht zuletzt im Verhältnis zum großen und allgegenwärtigen Vorbild Dürer. Der

eigentliche Werkkatalog umfaßt auf knapp 300 Seiten mit 75 Nummern alle vom Autor anerkannten Gemälde Schäufelins in chronologischer Folge (einschließlich Werkstattarbeiten). In vier Kataloganhängen werden die Meister des engeren Schäufelin-Kreises, die abgelehnten Zuschreibungen, Fälschungen und verschollene Werke nachgewiesen. Ein Quellenanhang verzeichnet schließlich alle bekannten zeitgenössischen Archivalien, die Hans Schäufelin und seine Familie sowie Werke des Künstlers unmittelbar und mittelbar betreffen (103 an der Zahl).

Schriftquellen sind erst mit Beginn der Wanderschaft, aus Tirol (Meran 1507) und Augsburg (1511, 1512), erhalten geblieben, doch schon Schäufelins Nürnberger Gesellenzeit ca. 1503-1507 in der Werkstatt Dürers ist hinreichend sicher etwa durch die Holzschnitt-Illustrationen für Ulrich Pinders *Beschlossen gart* und das *Speculum passionis* belegt. Die Frage nach Herkunft und Lehrzeit (Nördlingen, Nürnberg oder Augsburg waren bis dato in der Diskussion) muß mangels