

Der Meister ist nicht vom Himmel gefallen: Dürer in Nürnberg jenseits des Geniekults

Der Frühe Dürer. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 24. Mai–2. September 2012. Kat. hg. v. Daniel Hess/Thomas Eser. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2012. 604 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-93668-859-7. € 46,00

Die letzte große Dürerausstellung am Germanischen Nationalmuseum im Jahr 1971 war ein Publikumserfolg, der kaum wiederholbar schien. Doch die hier zu besprechende Ausstellung übertraf die Erwartungen noch: 282.347 Besucher wurden gezählt, 20.000 Kataloge verkauft, und es gab eine durchweg positive Presseresonanz. Zum einen könnte man behaupten, dass Dürer als Thema immer ein Publikumsmagnet zu sein verspricht. Zum anderen sorgten aber auch die Schwerpunktsetzung der Ausstellung auf dem frühen Dürer und ein breit angelegtes, flankierendes Forschungsprojekt für großes Interesse im Vorfeld. In einer Synthese von Ansätzen der historischen Lokalforschung und der Kunst- und Kulturgeschichte versuchte die Schau, neue Perspektiven auf den jungen Dürer zu entwickeln. Berücksichtigt wurden neuerschlossenes Quellenmaterial wie das vom Stadtarchiv Nürnberg erarbeitete *Häuserbuch der Stadt Nürnberg* für die Rekonstruktion von Dürers Nachbarschaft und die Bildersammlung des DFG-Projekts „Kritische, historische und kunsttechnologische Untersuchungen zur fränkischen Tafelmalerei vor Dürer 1450–1500“, zudem die nahezu vollständige Transkription und digitale Publikati-

on von 50 Epigrammen des Konrad Celtis und die Zusammenstellung aller Versionen, Abschriften und Kopien von Dürers *Familienchronik*.

REVISIONEN

Im Zuge des Forschungsprojekts zu Dürers Frühwerk unter der Leitung des Germanischen Nationalmuseums (2009–11) wurde neben der umfassenden kunsttechnologischen Untersuchung seiner frühen Bilder und der Medien- und Ökonomiegeschichte auch der historische Kontext Dürers mit mikrogeschichtlichem Blick unter die Lupe genommen. Nicht mehr die Person des Künstlers allein stand als historische Größe im Zentrum des Interesses, sondern auch sein Umfeld, die ökonomischen, technischen, sozialen und intellektuellen Voraussetzungen in Nürnberg und anderen Kunstzentren Süddeutschlands in der zweiten Hälfte des 15. Jh.s. Die Ausstellung versuchte sich auf diesem Weg vom Geniebegriff ab- und einer kulturgeschichtlichen Betrachtung von Dürers Aufstieg zuzuwenden. Etablierte Deutungen von idealistischer Freundschaftspflege und Antikenbegeisterung wurden so um erhellende neue Perspektiven bereichert.

Von zentraler Bedeutung für die Ausstellung war darüber hinaus die Neujustierung der Rolle Schongauers, der auf Dürer weniger Einfluss ausgeübt haben dürfte als Pleydenwurff. Damit schloss man an die maßgebenden Forschungen Robert Suckales an. Seine 2009 publizierte Untersuchung zu Hans Pleydenwurff und der *Erneuerung der Malkunst vor Dürer* (vgl. die Rezension von Thomas Noll in *Kunstchronik* 2011/11, 535ff.) reanimierte die ebenso wichtige wie rasch in Vergessenheit geratene Erkenntnis der Dürerausstellung von 1928, dass Pleydenwurff als Epizentrum einer neuen Stilepoche anzusehen ist, bei dem Schongauer und Dürers Lehrer Hans Wohlgemut gelernt hatten. Von Alfred Stanges *Deutscher Ma-*

lerei der Gotik und der darin enthaltenen verzerrten Darstellung der Nürnberger Meister vor Dürer nahm die Forschung bislang nur sehr zögerlich Abstand. Das Erfreuliche an der Ausstellung war folglich der theoretische und wissenschaftliche Rahmen, der die Auswahl der Objekte, ihre Anordnung und das daraus entwickelte Itinerar ebenso anregend prägte, wie den grundlegenden Katalog und einige seiner Beiträge.

GEZEIGTES

Geordnet waren die Exponate in vier Sektionen, *Das Ich und seine neuen Medien*, *Abmachen und Neumachen*, „Gewaltige Kunst“ – *Dürer als Dramatiker* und *Was ist Kunst?*, die durchweg mit den Möglichkeiten des vergleichenden Sehens operierten, unterschiedliche Perspektiven anschnitten und diese den Besuchern in kurzweiligen Erklärungen darboten. Den Auftakt bildete die kürzlich im Garten der American Academy zu Berlin aufgefundene Dürerstatue (ca. 1882), auf die im Rundgang zunächst die „Ego-Dokumente“ und ihre neuen Medien um 1500 folgten, die entscheidend zu Dürers Ruhm beitrugen. Auch dem topischen Dürerlob der Zeit unter dem freilich unnötig bemühten Thementitel „Dürer wird ein Star“ wurde Aufmerksamkeit zuteil. Besonders eindrücklich kamen sodann die Eltern und Nachbarn Dürers in einem eigenen Ausstellungsbeereich zur Geltung. Dabei konnte Dürers Bildnis der Mutter (Nürnberg, GNM; *Abb. 1*), dessen Untersuchung jüngste Abschreibungsversuche noch einmal widerlegte, zusammen mit dem Vater (Florenz, Uffizien; *Abb. 2*) als Doppelporträt ausgestellt werden. Die Berliner Silberstiftzeichnung des Pirckheimerprofils war zusammen mit Cranachs Scheurl- sowie Dürers Wolgemut- und Krellporträt zu sehen.

Didaktisch hervorragend zur Verortung Dürers im fränkischen Raum waren die Vergleiche mit graphischen Werken Schongauers oder Altarbildern von Pleydenwurff und Wolgemut geeignet. Eine Reihe von Diptychen veranschaulichte die Entwicklung der nordalpinen Renaissance-Porträts, wozu Pleydenwurffs Memorialdiptychon mit dem Schmerzensmannpendant aus Basel und



Abb. 1 Albrecht Dürer, Mutter des Künstlers, um 1490. Malerei auf Holz, 470 x 358 mm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Kat.nr. 7)

Wolgemuts Tucher-Diptychon (Nürnberg/Kassel) ebenso zählten wie Wolgemuts Memmingerporträt aus Madrid und Dürers Bildnis der Elsbeth Tucher aus Kassel. Als ein besonderes Glanzstück der Ausstellung konnten Mantegnas und Dürers Bacchanale (beide aus der Albertina; *Abb. 3* und *4*) in unmittelbarer Gegenüberstellung betrachtet werden. Zum Vergleich mit Italien forderten auch Dürers „italienische Madonnen“ auf, die vor allem durch die Haller-Madonna (Washington) repräsentiert wurden; man vermisste jedoch die Bellini-Madonnen und etwa Schongauers Maria mit dem Papagei (Berlin), um dem stilistischen Wechselverhältnis zwischen Nord und Süd nachspüren zu können, das Dürers Werk prägte.

Umso erfreulicher war die umfassende Präsentation der (Druck-)Graphik Dürers und seines Umfelds. Sie war den einzelnen Sektionen und Themenschwerpunkten der Ausstellung entsprechend aufgeteilt: Dürers „Liegender Akt“ (1501) aus Wien, das „Männerbad“ (1496) und der Adam-und-Eva-Stich (1504) waren in der Abteilung „Bild des Nackten“ (Sektion *Abmachen und Neumachen*) zu sehen, die aquarellierten Feder-

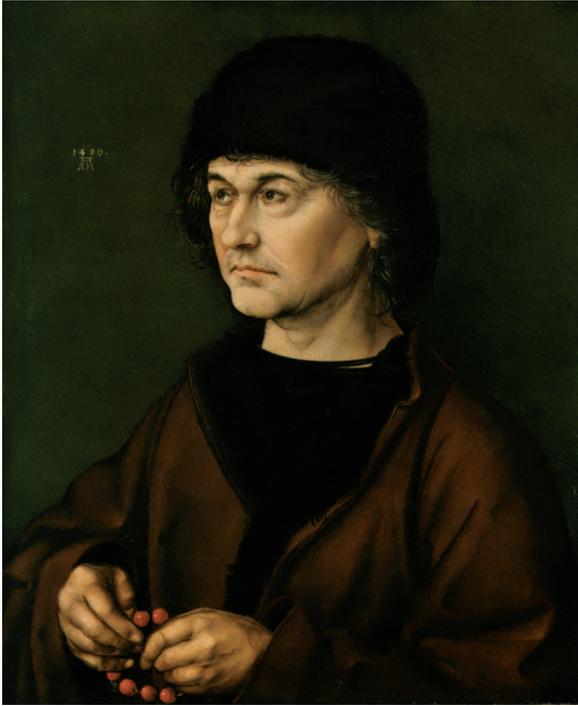


Abb. 2 Dürer, Vater des Künstlers, 1490. Malerei auf Holz, 475 x 395 mm. Florenz, Galleria degli Uffizi [Kat.nr. 8]

zeichnungen von den Nürnbergerinnen im Bereich der Gewandstudien und die vollständige Präsentation der Apokalypse in der Sektion *Dürer als Dramatiker*, die auch die mythologischen Einblattdrucke vereinte. Herausragend dann Dürers zahlreiche Landschaftsaquarelle (Abb. 5), die in der Sektion *Abmachen und Neumachen* unter „Städte und Gebäude“ und dem wenig überzeugend gewählten Abschluss thema *Was ist Kunst?* firmierten, das mittels der Kategorien Norm, Ambition, Perfektion und Autonomie versuchte, Dürers künstlerische Leistung zu würdigen.

THESENFREUDIG

Die Ausstellung war von derselben Thesenfreudigkeit geprägt, die Thomas Eser im Katalog instruktiv in drei Punkten zusammengefasst hat: Bekräftigt wurde erstens die These, die sich bislang in der Dürerforschung nicht durchsetzen konnte, dass Dürers Aquarelle und Zeichnungen sich mehr durch ihren konstruktiven als dokumentierenden Charakter auszeichnen. Wie die angelsächsische Dürerforschung seit einiger Zeit die Musterzeichnungen als Vehikel späterer Bildfindungen deutet, so fragt Eser darüber hinaus

nach den Gründen, aus denen Dürer nach etwa 1504 zunehmend von den „Naturstudien“ abließ, und damit zu einem Zeitpunkt, zu dem er sich mit der Verschriftlichung seiner kunsttheoretischen Erkundungen beschäftigte.

Zwei Aspekte stehen im Zentrum, wenn es zweitens um die Frage geht, ob und inwieweit Dürer ein Kunst-Pionier war. Zum einen bewegte er sich im Umfeld der Nürnberger Intellektuellen und ihrer frühen Publikationen, die vor allem aus Ratgeber-Literatur bestanden. Dieser „Sachbuchtrend“ (23) kulminierte in der *Schedelschen Weltchronik*. Zum anderen emanzipierte sich Dürer als Handwerker mit Goldschmiedeausbildung nicht vom Vater, wie bislang angenommen wurde. Denn auch er war ein Goldschmiede-Graphiker, der seine Kupferplatten selbst bearbeitete.

Drittens wird die „Konstellation Burgstraße 1480/1500“ (24) zum Ausgangspunkt der soziohistorischen Prägung Dürers herangezogen. Hierzu zählen das gesellschaftliche Umfeld, die Trias der Bildungsideale Latinität, Literalität und Welterfahrenheit wie auch die Autopoiesis einer bürgerlichen Elite und ihrer Stadt. Dieser ideengeschichtliche Ansatz ist für die Dürerforschung zwar nicht neu, dennoch instruktiv, weil er sich in der Nürnberger Humanismusforschung bis heute nicht wirklich hat durchsetzen können. Bereichert wird er um Perspektiven, die dem „spatial turn“ verpflichtet sind und den städtischen Raum, die Dichotomie von Innen und Außen sowie die intensivierte Umwelterfahrung (Landschaftsaquarelle als „Grenzerfahrungsdokumente“) zum Gegenstand der Deutungen werden lassen.

FORSCHUNGSFOKUSSIERT

Das gelungene Konzept der Ausstellung, das einmal mehr die Synergien von Forschung und Bestandspflege in der Museumsarbeit einem breiten Publikum präsentierte, findet seine Erläuterung und Diskussion im Katalog. Leider fehlt diesem ein Werkkatalog, der die materialkundlichen Untersuchungsergebnisse zusammenfassen würde. Da-



Abb. 3 Andrea Mantegna, Bacchanal mit Silen, um 1475. Kupferstich, 284 x 440 mm. Wien, Albertina (Kat.nr. 49)

für bietet er eine hilfreiche „Dürer-Matrix“ mit synoptischen Lebens- und Quelledaten und ein Personen- und Sachregister. Mit nicht weniger als 18 Essays ist es den Herausgebern gelungen, den „Frühen Dürer“ neu zu verorten und zu deuten. Nicht alle Autoren folgen den übergeordneten Fragestellungen und verlieren sich bisweilen in Exkursen und Details, die am eigentlichen Thema vorbeigehen. Doch ein Großteil der Beiträge orientiert sich an den leitmotivischen Forschungsinteressen und eröffnet weiterführende Perspektiven.

Sebastian Gulden geht detailliert auf die sozialen Netzwerke im Burgstraßenviertel als Dürers prägendem „Erfahrungsraum“ ein. Die Namensliste der Nachbarschaft liest sich wie ein *Who is who* der Nürnberger Renaissanceelite: Haller, Kolb, Koberger, Pirckheimer, Schedel, Scheurl, Wolgemut etc. Sie alle wohnten nur einen Steinwurf von Dürers Elternhaus entfernt, in dessen engem Umfeld sich die Werkstätten und Verlage erfolgreicher Frühkapitalisten konzentrierten.

Diese ihm in frühen Jahren präsente fremde Welterfahrenheit strebte Dürer für sich selbst durch seine ambitionierten Reisen in den 1490er Jahren zu erlangen. Michael Roth räsoniert in sei-

nem Beitrag über Dürers Gesellenwanderung an den Oberrhein. Itinerar und Chronologie sind nach wie vor unklar, weshalb auch einige wichtige Zu- und Abschreibungen aus Graphik und Malerei umstritten bleiben. In klassischer Vorbildsuche steht nun das Motiv des in die Hand gelegten Kopfes im Fokus, um den Einfluss oberrheinischer Skulptur (Niclaus Gerhaert) nachzuweisen. Aber auch der Bezug zum „Meister der Gewandstudien“ wird gewürdigt. Beate Böckem beschäftigt sich eingehend mit Dürers Italienerfahrung, die zum einen auf den Reisen, zum andern auf dem Import italienischer (Gewerbe-)Kunst und dem Aufenthalt italienischer Künstler (z.B. Jacopo Barbari) in Nürnberg beruhte.

NATIONENKAMPF UND LANDSCHAFT

Es ist erfreulich, dass weder Ausstellung noch Katalog den Kulturtransfer als Einbahnstraße von Süden nach Norden und Nürnberg damit als reines Auffangbecken italienischer Renaissance darstellen. Die Ausstellung sorgte insofern für Ausgleich, als endlich – für die Dürerforschung ein großer Gewinn – der ‚Kulturkampf‘ der Nationen um 1500 mit reflektiert wurde. Erst seit wenigen Jahren hat



Abb. 4 Dürer, Bacchanal mit Silen, um 1495. Federzeichnung, 298 x 435 mm. Wien, Albertina (Kat.nr. 50)

sich in der Geschichtsforschung die Einsicht durchgesetzt, dass Nationen kein spätes Produkt der Moderne sind, sondern bereits mit der Erstpublikation von Tacitus' *Germania* 1472 durch Enea Silvio Piccolomini, dem späteren Papst Pius II., ein ‚deutsches‘ Nationalbewusstsein gefördert wurde (vgl. bereits 1994 Wolfgang Hardtwig, Vom Elitebewusstsein zur Massenbewegung. Frühformen des Nationalismus in Deutschland 1500–1840, in: ders., *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500–1914: Ausgewählte Aufsätze*, Göttingen 1994, 34–54, und neuerdings Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrsgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 2005). Celtis stellte sich wie kaum ein anderer in den ‚Vaterlandsdienst‘ und plante unter anderem eine *Germania illustrata*. Jörg Robert nimmt dies zum Anlass für die überzeugende Vermutung, dass Dürer einer solchen Publikation mit seinen zahlreichen Studien von Trachten, Gewändern und Landschaften zuarbeitete.

Gerade seine Landschaftsaquarelle sind nicht als ‚Reisereportagen‘, sondern als Chorographien (Nils Büttner) zu verstehen, die auf detailgetreue

Darstellung eines Ausschnitts angelegt sind. Im Zeitalter der frühen kartographischen Vermessung der Welt dürften Dürers Chorographien darüber hinaus ein Beitrag zu Celtis' Vermessung der „patria“ gewesen sein. Vor diesem Hintergrund wäre es für künftige Ausstellungen dieser Art ein Gewinn, wenn sie auch in Stilfragen und in Bezug auf spezifische Modi des Kulturtransfers gerade in der Dürerzeit über die Humanismusbegeisterung hinaus den Antagonismus des aufkommenden Nationenkampfes thematisieren würden. Dürers Stilentwicklung wäre zwischen den Polen von Imitatio, Aemulatio und Ablehnung italienischer Stileinflüsse einzuordnen und seine Rolle bei der Suche nach einem Nationalstil und in Emanzipationsbestrebungen von ‚welscher‘ Kulturhegemonie auszuloten.

Auch Daniel Hess hebt in seiner Betrachtung der Naturstudien und Veduten Dürers unter anderem auf die Nationenkonkurrenz ab. Neben den Studien von Flora und Fauna als künstlerischen Exempla oder Demonstrationsobjekten sind vor allem diejenigen Veduten von besonderem Interesse, die zwischen Typisierung und Authentizität changieren. In seinem Lehrbuch der Malerei er-

hebt Dürer selbst das Bild zum Medium der Weltkenntnis, allerdings mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass der Künstler an der von Gott erschaffenen Natur nichts zu korrigieren habe – ein offensichtlicher Widerspruch, der nicht weiter kommentiert wird. Hess' Beitrag verführt zu dem Gedanken, dass gerade der noch nicht etablierte Authentizitätsanspruch der Stadt- und Landschaftsaquarelle, die aus kompilierten Detail-„Porträts“ eine idealisierte Motiv-Synthese liefern, kunsttheoretisch mit der gleichzeitigen Porträtmalerei und deren fragwürdigem Anspruch auf Authentizität zusammengeführt werden müsste.

SELBSTPORTRÄT ALS EGO-DOKUMENT

Das Forschungsprojekt „Der Frühe Dürer“ hatte es sich zur Aufgabe gemacht, mit Hilfe von Infrarotreflektogrammen das verfügbare Frühwerk zu durchleuchten und von der Unterzeichnung bis zur Maloberfläche neu zu deuten. Exemplarisch wurden hierfür (unter Anwendung der Methode Morellis) die Porträts herangezogen, an denen aufgrund ihrer anatomischen Vergleichbarkeit besonders deutlich Dürers sehr unterschiedliche Maltechniken auf Leinwand zu erkennen sind. Er wechselt zwischen malerisch-skizzenhafter und graphisch-detaillierter Unterzeichnung, wie der interessante Aufsatz von Daniel Hess und Oliver Mack zeigt. Dieser Wechsel betrifft auch die Farbschichten, die nirgends so akkurat lasierend aufgetragen wurden, wie im Münchner Selbstporträt, die aber bisweilen auch so eilig hingeworfen erscheinen, dass man in der Vergangenheit sogar dazu neigte, das Doppelporträt des Ehepaars Tucher (Weimar) Dürer abzuschreiben. Die detaillierte Untersuchung der verschiedenen Maltechniken führte insgesamt zu dem wichtigen Ergebnis, dass Dürer offensichtlich auch in dieser Disziplin sehr ökonomisch dachte und handelte. Gerade in seinen Gemälden und insbesondere den Auftragsporträts stand der Aufwand der Ausführung stets in kalkulierter Relation zur Bezahlung. Diese ökonomischen Überlegungen fanden auch in Dürers späteren Entwürfen und in Teilpublikationen der *Zehn Bücher zur Malkunst* ihren Niederschlag, unterschied er doch dort beispielsweise zwischen

„gemainen“ und sorgfältig ausgeführten Gemälden.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Untersuchungen zum Doppelbildnis von Dürers Eltern im Essay von Dagmar Hirschfelder. Die Unterzeichnungen beim Vater sahen ein ursprünglich durchfenestertes Raumkonzept vor. Die fensterlose Ausführung beider Bildnisse spricht dafür, dass Dürer zuerst den Vater in zwei Planungsphasen, dann die Mutter malte. Wiederholte Abschreibungsversuche des Mutterbildnisses dürften sich nach der jüngsten Materialuntersuchung und Infrarotreflektographie in Zukunft erübrigen. Jörg Robert wurde im Katalog die Aufgabe zuteil, sich in Bezug auf Dürers Frühwerk um die eigentliche Inkunabel der Gattung zu kümmern: das Münchner Selbstporträt. Dass es in der Ausstellung präsentiert werden sollte, doch die Alte Pinakothek in München nicht verlassen durfte, sorgte für übertriebenen politischen Wirbel. Am Ende konnten die Kuratoren keines der drei Selbstbildnisse aus Paris, Madrid und München ausstellen. Dass sie dennoch „in neuem Licht“ präsentiert wurden, wie in der Ausstellung zu lesen war, traf insofern zu, als sie im zweiten Raum dem Besucher als Diapositive in Originalgröße entgegenleuchteten.

Wirklich neues Licht in die Forschung brachte das Münchner Porträt als herausragendes Beispiel für die sogenannten „Ego-Dokumente“ Dürers allerdings nicht. Wie üblich wurde in Nürnberg an der inschriftlichen Datierung von 1500 festgehalten. Der Literaturwissenschaftler Robert bringt es erneut mit Konrad Celtis' 70. Epigramm (um 1500) in Verbindung, das seit Wuttke (1967) in entstehungszeitlichem Kausalzusammenhang mit dem Bildnis gesehen wird. Es sei nur am Rande darauf verwiesen, dass Thausing (1884), Wölfflin (1905) und Pope-Hennessy (1966) Widersprüche deutlich machten und das Gemälde aus kennerschaftlichen Gründen (die heute nicht mehr diskutiert werden) zwischen 1505 und 1508 datierten. Auch hielten sie die Inschrift für eine Fälschung (eine verbreitete Praxis des 16. Jh.s), was auch beim heutigen technischen Stand der Untersuchungen nicht auszuschließen ist. Über schriftgelehrte Un-



Abb. 5 Dürer, Burg Segonzano im Cembratal, um 1495/1500. Aquarell und Deckfarben, 153 x 249 mm. Bremen, Kunsthalle (Kat.nr. 103)

tersuchungen hinaus könnte die motiv-, typen- und stilgeschichtliche Analyse des Selbstporträts, das schon allein im Vergleich mit dem in der Ausstellung präsentierten Krellporträt (1499) fremdartig wirkt, daher auch ein erweitertes Spektrum an Beobachtungen und Erkenntnissen als Diskussionsgrundlage beispielsweise für eine politische Ikonologie bieten. Und wenn sich Celtis' Künstlerlob um 1500 unbedingt auf das Münchner Selbstporträt beziehen muss, auf welches Selbstbildnis bezieht sich dann Christoph Scheurl's identische Künstlerlegende von 1508?

Tatsächlich „in neuem Licht“ erscheint aber Dürers Selbstporträt von 1493 (Paris) durch den Artikel von Shira Brisman. Nicht nur schrift-, sondern auch und vor allem bildkundig in kunsthistorischen Vergleichen und der Herausbildung einer wissenschaftsgeschichtlichen Typengeschichte liefert die Autorin den Schlüssel zu einer neuen Deutung der Distel in Dürers Händen. Die falsche Identifizierung des Gewächses als potenzsteigerndes „Eryngium“ verleitete die Forschung dazu, in dem Selbstbildnis voreheliche Bindungsangst, ja gar einen Hang zur Knabenliebe zu erkennen. Der wohl richtigen Deutung näher kamen bislang chri-

stologische Lesarten, in denen die Dornen auf das Martyrium verweisen.

Brisman ist nun den frühesten gedruckten Kräuterbüchern aus der zweiten Hälfte des 15. Jh.s auf den Grund gegangen und konnte feststellen, dass die dort abgebildeten Eryngium-Gewächse kaum anatomische Verwandtschaft mit Dürers Exemplar aufweisen. Allein „Ynguirialis“ oder „Aster Atticus“, das Sternkraut, ist mit Dürers Pflanze vergleichbar, dem sie unter diesem Namen bekannt gewesen sein muss. Weil das Sternkraut ansonsten von Künstlern nicht dargestellt wurde, also in den Händen Dürers ein Einzelfall ist, bleibt seine symbolische Bedeutung immer noch rätselhaft. Die Kräuterbücher sprechen ihm allerlei Heilwirkungen unter anderem bei Sodbrennen, Augenentzündung, Geschwüren, Epilepsie und Geburtswehen zu (203). Zu Recht verlagert Brisman schließlich ihre Deutung auf die Sternform im Zusammenhang mit der Inschrift am oberen Bildrand „My sach die gat / Als es oben schtat“. So gesehen handelt es sich beim Sternkraut wohl um eine Art Talisman, den an der Brust zu tragen in der Literatur der Zeit empfohlen wird. Die Sterne des Himmels und der Erde wären so im Pariser Selbstbildnis in einer Art astrologischem Schicksalsplan verbunden.

MEDIALE INNOVATIONEN

Ein Höhepunkt der Ausstellung war die Würdigung von Dürers Beitrag zur Glasmalerei seiner Zeit. Das Thema wurde bislang von der Dürerforschung kaum beachtet – zu Unrecht, wie der Artikel von Hartmut Scholz zeigt. Wegen des arbeitsteiligen Prozesses war Dürers Anteil auf die Entwürfe der Glasbilder beschränkt. Umso beeindruckender ist sein heftiger Drang nach monumentaler Auffassung der Bildprogramme, der in der Ausstellung durch den Entwurf für ein Georgsfenster (1496/98) dokumentiert wurde. Scholz versucht, über die erhaltenen Scheibenrisse Dürers hinaus auch dessen Beitrag zu weiteren Fenstern zu diskutieren, zu denen beispielsweise das atemberaubende Mosesfenster in St. Jakob zu Straubing oder das „Bamberger Fenster“ im Chor von St. Sebald aus der Werkstatt Veit Hirschvogels zählen.

Peter Schmidt unternimmt schließlich in seinem so anregenden wie kenntnisreichen Aufsatz zur Mediengeschichte den Versuch, Dürers alles andere als selbstverständliche Konzentration auf das Medium Holzschnitt zu erklären, das gerade erst um 1490 einen ersten konjunkturellen Aufschwung erfahren hatte. Dürers „Apokalypse“ (1498) als eine Bild-Text-Synthese, also als illustriertes Buch, war im Gegensatz zur *Schedelschen Weltchronik* (1493) ein durchschlagender Erfolg, der maßgeblich auch von Dürers Taufpaten und dem erfolgreichsten Verleger seiner Zeit, Anton Koberger, ermöglicht wurde. Schmidt legt die Betonung auf das Medium Buch, das besagte „Apokalypse“ nun einmal ist, auch wenn bis heute immer wieder kolportiert wird, dass es nur um die Bilder gehe und diese nicht selten auch als Einzelblätter missverstanden werden. Der Publikation ging gewissermaßen eine kluge „Marktforschung“ (158) voraus, die die Absetzbarkeit des illustrierten und seit dem Mittelalter äußerst beliebten religiösen Standardtextes sondierte.

Die Orientierung am Buchgewerbe bot Dürer ein neues Arbeitsfeld als Bildproduzent, der mit Gemäldeaufträgen nach seiner ersten Italienreise zunächst einmal nicht reüssieren konnte. Der ökonomische Leidensdruck zwang ihn förmlich zu

neuen, bildkommerziellen Strategien innerhalb eines lukrativen Vertriebssystems. Die Frage, warum neben dem Holzschnitt auch der Kupferstich zu Dürers Erfolgsmedien zählte, bleibt allerdings unbeantwortet. Lothar Schmitts Essay befasst sich zwar in detailreichen Beobachtungen mit Dürers frühen Kupferstichen, doch setzt er keinen mediengeschichtlichen Schwerpunkt. Vielmehr liegt bei ihm der Fokus auf der Einheit von technischen, stilistischen und motivischen Besonderheiten von Dürers Stichen, in der er einen weiteren Schlüssel zu dessen kommerziellem Erfolg erkennt.

Der frühe Dürer war also auch ein talentierter „Unternehmer“, wie ihn bereits Wolfgang Schmid in seinem Buch von 2003 betitelt hat. Die Ausstellung vermochte gerade durch die Einbeziehung der prosopographischen, soziohistorischen und ökonomischen Zusammenhänge Dürers Bildkunst an manchen Stellen neu zu deuten. Auch wenn nicht durchweg neue Fragestellungen Ausstellung und Katalog prägten, so waren es zumindest vernachlässigte Themen, die sich in der Dürerforschung bislang noch nicht recht durchgesetzt haben. Die künftige Forschung dürfte sie nun vermehrt aufgreifen und hoffentlich auch Ansätzen einer politischen Ikonologie stärkere Beachtung schenken. Darüber hinaus konnte einem breiten Publikum ein Dürerbild präsentiert werden, das weitgehend jenseits des Geniekultes lag und einen kontextualisierten und damit historisierten Künstler zur Anschauung brachte, der nicht vom Himmel gefallen ist. Bleibt zu hoffen, dass bald ähnlich inspirierte Ausstellungen zum ‚Mittleren‘ oder ‚Späten Dürer‘ den Betrachter so anregend zum eigenen Sehen und Erkennen auffordern mögen, wie es der Nürnberger Schau gelungen ist.

PROF. DR. PHILIPP ZITZLSPERGER