

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

57. JAHRGANG April 2004 HEFT 4

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

## Ausstellungen

---

### Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist

*London, British Museum, 12. Dezember 2002 - 23. März 2003. Katalog v. Giulia Bartrum, m. Beitr. v. Günter Grass, Joseph L. Koerner and Ute Kuhlemann. London, The British Museum Press 2002. 320 S., zahlr. sw und farb. Abb., £ 35.00. ISBN 0 7141 2633 0*

### Albrecht Dürer

*Wien, Albertina, 5. September - 30. November 2003. Katalog hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder und Marie Luise Sternath (unter Mitarbeit zahlr. Autoren). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2003. 576 S., ca. 350 meist farb. Abb., geb. € 49,80. ISBN 3-7757-1330-1*

Das Jahr 2003, in dem sich Albrecht Dürers Todestag am 6. April 1528 zum 475. Mal jährte, hat sich unversehens zu einem regelrechten »Dürerjahr« entwickelt. Während das Dürerhaus den Todestag mit einer kleinen Ausstellung über Dürers Grab auf dem Nürnberger Johannisfriedhof beging, feierte das Germanische Nationalmuseum den 500. Geburtstag des »Großen Rasenstücks«.

Gedenkcharakter hatten wiederum eine Präsentation von Druckgraphik im Wiener Diözesanmuseum sowie – als einzige größere Ausstellung in Deutschland – die Osnabrücker

Schau (6.4.-6.7.), die Dürers Beziehungen zum Humanismus in den Mittelpunkt stellte. Über all dem zog das Großprojekt der wiedereröffneten Albertina herauf, die zweifellos die größte Zahl von Dürerwerken seit der Nürnberger Jahrtausendausstellung von 1971 versammelte und allein auch eine große Zahl von Gemälden präsentieren konnte. Hier war Dürers Hase zu sehen, der wie das Nürnberger Rasenstück 500 Jahre alt wurde. Vollständig wurde das Dreigestirn der wohl populärsten Dürer-Zeichnungen schließlich durch die »Betenden Hände« aus der

Albertina, die schon seit Ende 2002 in London zu sehen gewesen waren. Dort hatte der Print Room des Britishen Museums unter Federführung seiner Kuratorin für die Altdeutschen Bestände, Giulia Bartrum, den Dürer-Reigen mit einer facettenreichen Ausstellung eröffnet, die ob der Fülle der fast 300 eigenen und entliehenen Exponate Raum und Rahmen zu sprengen drohte. Dabei wurde die Tatsache von Dürers 475. Todestag zugunsten eines für das Haus ungleich wichtigeren Anniversariums verdrängt, denn 250 Jahre zuvor hatte die Schenkung des Dürer-Enthusiasten Sir Hans Sloane im Gründungsjahr des Britishen Museums den reichen Grundstock für einen der größten Bestände an Zeichnungen des Nürnbergers gelegt. Sie lieferten in der vollen Breite ihres thematischen und technischen Spektrums auch für die weiteste Anreise zur Londoner Ausstellung hinreichenden Grund, darin dicht gefolgt von Dürers Druckgraphik in meist brillanten und unversehrten Frühdrucken aus dem Besitz des Hauses. Zu dieser weniger durch die gedrängte Präsentation als vielmehr durch die Objekte selbst sprechenden Werkschau ist ein opulent bebildeter Katalog erschienen, dem nun die Aufmerksamkeit gelten soll.

Das Konzept von Ausstellung und Katalog über »Albrecht Dürer und sein Vermächtnis« steht prinzipiell in einer thematischen Reihe mit der früheren Frankfurter Schau, die sich 1981/82 mit der Umsetzung von Dürers Werken in das plastische Medium befaßte; ihr wiederum war 1978 die Nürnberger Ausstellung *Vorbild Dürer* vorausgegangen, deren Blick der Druckgraphik galt. Schließlich erscheint auch der Name Matthias Mendes mit gebührender Häufigkeit, dessen Interesse stets auch dem Nachleben Dürers und den mancherlei Curiosa galt, die es zu allen Zeiten hervorbrachte. Dies soll aber keinesfalls bedeuten, daß Bartrum auf ausgetretenen Pfaden wandelte; vielmehr setzt die Fülle bemerkenswerter, mitunter höchst origineller – dann zumeist plastischer – Exponate eigene Akzente

und vervollständigt unser Bild vom Nachleben Dürers in vieler Hinsicht, bis hin zu zwei Statuetten aus dem Victoria & Albert Museum nach Dürers Madrider Stammelternpaar, über deren Entstehungszeit im 16. oder späten 19. Jh. bislang keine rechte Klarheit zu erlangen war (Nr. 284).

Knapp 260 der 283 Exponatbeschreibungen hat Giulia Bartrum übernommen. Hinzu kommen die Einführung zu »Dürers Werk in den Augen seiner Zeitgenossen« sowie die zwölf einleitenden Texte zu den Abschnitten des Katalogs – ein gewaltiges Arbeitspensum, das schon allein durch seinen Umfang größten Respekt abnötigt, sodann aber auch, wenn man den Zeitdruck berücksichtigt, den der feststehende Erscheinungstermin eines Kataloges seinen Verfassern aufzwingt. Bartrum verläßt den Kanon der gängigen Lehrmeinungen zwar kaum jemals merklich, gibt sich dabei jedoch als ausgezeichnete Kennerin auch der älteren Dürer-Literatur zu erkennen. Dies zeigen ihre um Vollständigkeit bemühten Einlassungen zu »Dürer viewed by his Contemporaries« (9-17) ebenso wie die einzelnen Katalogartikel und die Einführungen in die verschiedenen Themenkreise – wollten sie freilich auch noch grundstürzend neue Erkenntnisse vermitteln, so hätte die fast alleinige Autorschaft des Kataloges herkulische Dimensionen angenommen und wäre auf mehrere Schultern zu verteilen gewesen.

Der Aufbau des Kataloges ist dreiteilig: Die ersten knapp 70 Seiten geben Raum für vier längere Texte; ihnen folgt der eigentliche Katalogteil, der wiederum in zwei relativ selbständige Abschnitte zerfällt. Dabei ist der thematische Bogen zunächst historisch bestimmt: Von Dürers künstlerischen Anfängen 1484 ist sein Weg in chronologischer Ordnung über die bekannten biographischen Stationen anschaulich nachzuvollziehen und vor allem durch die Fülle der Zeichnungen erstrangig dokumentiert (77-222). Besonders gelungen ist dabei etwa jene Sequenz von Exponaten, die Dürers Wurzeln im Goldschmiedehandwerk lebendig

werden lassen: Der vollständigen Reihe von Entwurfszeichnungen werden vier kostbare Pokale sprechend gegenübergestellt (Nr. 62-69). Überhaupt liegt eine der großen Stärken von Ausstellung und Katalog auf dem Gebiet von Entwurf und Ausführung im Nebeneinander von Zeichnung und Druckgraphik. An diese mit Dürers Tod endende Hauptabteilung schließt sich sein künstlerisch greifbarer Einfluß auf die Zeitgenossen an, gefolgt von der langen, hier bis ins 19. Jh. veranschaulichten Nachwirkung seines Schaffens (223-314). Dieser anregendste Teil des Katalogs hebt mit Kapitel 8 an (»Dürer's Influence on his Contemporaries«), wengleich hier das Nebeneinander der Kunstwerke nicht immer unmittelbar einleuchtet. Dürers Aquarell einer Fichte (Nr. 184) wird etwa vom Holzschnitt der »Heimsuchung« aus dem Marienleben, der »Großen Kanone« und einigen Blättern aus Altdorfers »Sündenfall und Erlösung der Menschheit« (Nr. 185-187) begleitet; doch erst dessen Radierung »Landschaft mit Doppelfichte« läßt wieder einen entfernten Zusammenhang mit dem »Vorbild« erkennen. Kaum eine der späteren Dürer-Adaptionen spielt auf so originelle und zugleich kunstvolle Weise mit den Begriffen von Vorbild und Nachahmung wie Georg Schweigers Hochrelief »Geburt Johannes d. T.« von 1642, das durch seine virtuose Handhabung von Dürer-Motiven zum Erwerb durch das Britische Museum führte – als Dürer-Original. Der Cartellino mit dem berühmten Monogramm wurde erst sehr viel später als beweglich erkannt und gab so auf der Rückseite den Namen seines wahren Schöpfers preis (Nr. 240). Mehr jedoch als alle anderen Beispiele illustriert das in dieser Hinsicht trefflich gewählte »Rhinoceros«, dem die Werbestrategen in London zu signethafter Präsenz verhalten, die Autorität eines Holzschnitts von der Hand Dürers: Ohne daß er das Tier je gesehen hätte, verbürgte doch die naturwissenschaftlich exakt wirkende Präzision seiner Darstellung Authentizität und wurde bis ins 20. Jh. ungeprüft übernommen (283-292). Daß Dürers Einfluß bereits im 16. Jh. über Europa hinaus reichte, zeigt eine Federzeichnung aus Oxford (Nr. 217): 1601 zeichnete Abû'l Hasan im Alter von 13 Jahren am Hof des indischen Herrschers Jahangir den Johannes aus Dürers Kreuzigungs-Kupferstich von 1511 (Nr. 215c) nach und griff dabei wohl auf einen Druck zurück, der von europäischen Kaufleuten oder missionierenden Jesuiten eingeführt worden war. Gerade hier läßt die

Qualität der Wiedergabe leider sehr zu wünschen übrig.

Wenn allerdings *in puncto* Nachleben der Bogen von Dürers Selbstbildnissen zu jenen Rembrandts (Nr. 220), Füsslis (Nr. 256) oder Friedrichs (Nr. 257) geschlagen wird, dann ist doch auf die Tatsache zu verweisen, daß Dürer selbst kein einziges Selbstportrait für die druckgraphische Verbreitung geschaffen hat, auf das sich Rembrandt, Füßli oder Friedrich hätten beziehen können. Vielmehr endete die Reihe von Dürers autonomen Selbstbildnissen mit dem berühmten Münchner Werk aus dem Jahre 1500, und das letztgültige Dürer-Portrait stammt von dem Medailleur Mathes Gebel (Nr. 10, 11). – Der Beschluß des Katalogteils durch ein Register und ein Verzeichnis der behandelten Dürer-Werke ist umso erfreulicher, als dies bei solchen Publikationen noch nicht die Regel ist.

Für den ersten Teil mit den Abhandlungen konnte Joseph Koerner für einen anspruchsvollen zwanzigseitigen Beitrag über Dürers enorme Breitenwirkung während des 16. Jh. gewonnen werden (»Albrecht Dürer: A 16th-Century Influenza«, 18-38).

Zu Recht weist er neben der wachsenden Verfügbarkeit des gedruckten Wortes auf die wahre Bilderflut hin, die Holzschnitt und Kupferstich nun auch in den privaten Bereich trugen. Davon ausgehend unterzieht er Dürers ideale Voraussetzungen für seinen ungebrochenen Weltruhm einmal mehr einer eingehenden, argumentativ überzeugenden Betrachtung. Anregend ist unter anderem sein Blick auf Dürers eigene, sehr modern wirkende Ansichten zum Thema Vorbild und Nachahmung, für die er den Künstler selbst in seinen Schriften zu Wort kommen läßt. So weist er Dürer und seinem Werk eine Schlüsselstellung für eine erste Definition von Original und Fälschung, von bloßer Imitation und echter Fortentwicklung zu, die letztlich Dürers Bewußtsein der Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit seiner Bilder – und seiner Person – entspringt. Hier wird zugleich jenes historische Bewußtsein greifbar, das in Dürers nachträglicher Beschriftung seines kindlichen Selbstportraits (Nr. 1) aufscheint, wie sie von Hans Hoffmann ehrfürchtig kopiert wurde (Nr. 2). Ohne dieses Bewußtsein wäre die »Dürer-Renaissance« der Zeit um 1600 so nicht denkbar gewesen.

Bedenkenswert ist dabei auch Koerners Feststellung, daß Dürers Kunst als ein begehrter Besitz aus der Entstehungsphase der nordeuropäischen Kunstsamm-

lungen nicht fortzudenken ist (31). Die Rolle des Nürnberger Rathauses bei dieser Entwicklung ist kaum zu überschätzen: Es barg nicht nur bei Lebzeiten des Künstlers einige seiner berühmtesten Werke (41f.), sondern es beruhten zudem Außen- wie Innenbemalung größtenteils auf Entwürfen Dürers – eine Art früher Erinnerungs- und veritabler Ausstellungsort für den berühmten Sohn der Stadt.

Am weitesten in die Gegenwart der Dürer-Rezeption – nämlich jene des Jahres 1972 – führt der Wiederabdruck des weitgehend autonomen Schlußkapitels aus dem *Tagebuch einer Schnecke* von Günter Grass. Wenn auch dieser Umgang mit Literatur zunächst etwas überrascht, da sich auf der Titelseite hinter dem zugkräftigen Namen des deutschen Nobelpreisträgers eben nicht mehr als dessen Druckerlaubnis verbirgt, so bleiben die launig-brillanten Paraphrasen eines Schriftstellers über eines der tiefinnigsten Werke der Kunstgeschichte gleichwohl lesenswert und sind damit letztlich ein legitimer und origineller Bestandteil eines Buches über »Dürers Erbe«. Kulturgeschichtlich ergänzt werden die Albrecht Dürer und seinem Werk im engeren Sinne gewidmeten Beiträge durch einen Aufsatz von Ute Kuhlemann, die sich mit »The Celebration of Dürer in Germany during the 19th and 20th Centuries« befaßt und damit chronologisch an den Beitrag ihres Doktorvaters Koerner anschließt.

Der Beitrag fußt auf Untersuchungen in der Nachfolge eines Nürnberger Kataloges von 1971 (*Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928*). In Wechselwirkung mit den Entwicklungen und Verwerfungen der deutschen Geschichte gilt ihre Aufmerksamkeit dem Wandel des Dürerbildes in seinem Heimatland, hier vor allem seiner nationalistischen Vereinnahmung, die schon in der ausführlich behandelten Nürnberger Dürer-Feier von 1828 greifbar wird. Hier wäre anzumerken, daß sie ihre »altdeutschen« Wurzeln nur zum Teil in der Generation der Romantiker um Tieck und Wackenroder hat, denn Kuhlemann läßt jene nicht minder bedeutende Entwicklung außer Acht, die komplementär zu Dürers patriotischer Verklärung steht: Es war die Begeisterung für den rebellischen Luther, die die Studenten 1817 in der »altdeutschen« Tracht auf die Wartburg trieb und die ein breites Interesse auf die »Dürerzeit« lenkte – die eben auch die Zeit Luthers war. Nicht von ungefähr sah dasselbe Jahr auch die Gründung des einflußreichen »Albrecht-Dürer-Vereins« in Nürnberg. Aufschlußreich mag in diesem

Zusammenhang auch ein vergleichender Blick auf die beiden anderen deutschen Geistesgrößen von Weltgeltung, Bach und Goethe, im Hinblick auf ihre patriotische Adaption im 19. und 20. Jh. sein.

Insgesamt fehlt für ein gültiger definiertes Bild der Blick auf das Phänomen des Nationalismus und seiner ideologischen Vereinnahmung der »eigenen« Kunst als eine gesamteuropäische, letztlich auch nordamerikanische Erscheinung. Das Geschichtsbild, das hinter Kuhlemanns Ausführungen zu stehen scheint, ist in seinem Kern letztlich vormodern-teleologisch, und so bildet Lanzingers Hitler als reitender Bannerträger von 1937 unausweichlich den Höhepunkt mißbräuchlicher Dürer-Rezeption in Deutschland. So trostlos wie die Abbildung des Gruppenraums im Hermann-Göring-Heim in Melle/Westfalen (55) mutet denn auch die Ahnung an, daß Dürer durch den Katalog hier gleichfalls nur instrumentalisiert wird: Wie er einst die Suprematie-Ansprüche von Kaiserreich und NS-Ideologie zu illustrieren half, so muß er hier deren mittlerweile hinlänglich ausgeforschte Hybris und Phantasielosigkeit bebildern. Daß dieses deutsche Dauerthema nun in das Vereinigte Königreich transferiert wird, dürfte zu einer Entkrampfung der englischen Dürer-Rezeption wenig beitragen – wohlweislich blieben den Ausstellungsbesuchern die kulturhistorischen Fragwürdigkeiten des 20. Jh.s denn auch erspart. Letztlich darf hier wohl doch darauf verwiesen werden, daß Albrecht Dürer und sein Werk allen ideologischen Vereinnahmungsversuchen und nationalistischen Engführungen auf souveräne Weise standgehalten und die Zeitläufte unbeeinträchtigt überdauert haben. Dies gilt vermutlich auch für die kunsthistorischen Versuche der allerjüngsten Zeit, Dürer über ein Halbjahrtausend hinweg zum Träger von allerhand *psychopathiae sexuales* zu machen.

Welch weites Terrain sich dessenungeachtet der Forschung zum Œuvre Dürers und seiner Zeitgenossen nach wie vor und stets erneut bietet, zeigt verdienstvoll das großartige Londoner Panorama, das sich vom Selbstbildnis des Dreizehnjährigen von 1484 bis in die jüngere Vergangenheit ausbreitet.

»Betende Hände« und großes »Rasenstück« bekamen seit London kaum die obligatorische halbjährige Ruhezeit, bevor sie zu dem Glanz beizutragen hatten, den die Albertina unter dem so schlichten wie programmatischen Titel *Albrecht Dürer* erstrahlen ließ. Dabei rundete sie mit exquisiten Leihgaben die eigenen weltberühmten Bestände an Dürer-Zeichnungen zu einem Bild von seltener Geschlossenheit ab. Wenn etwas die Notwendigkeit belegt, kost-

bare Kunstwerke trotz aller technischen Bedenken auf Reisen zu schicken, dann die grandiosen Zusammenstellungen der erhaltenen Vorstudien mit Gemälden oder Drucken: Dürers Eltern – beides Leihgaben – fanden als Pendants erstmals wieder zueinander (Nr. 3, 4); zum »Wappen mit dem Totenkopf« entlieh der Louvre den aquarellierten Stechhelm (Nr. 38, 39); Madrid gab »Christus unter den Schriftgelehrten« (Nr. 104-108); Kaiser Maximilian war in der Skizze vom Augsburger Reichstag, als Holzschnitt und im Gemälde des Kunsthistorischen Museums zu erblicken (Nr. 162-165); aus Lissabon traf das späte Gemälde mit dem hl. Hieronymus auf die vier Studien der Albertina (Nr. 177-181), und der New Yorker »Salvator« (Nr. 84) erhellte das Faszinosum »Entwurf und Ausführung« als unvollendetes Tafelbild von der anderen Richtung her.

Besonders die Fülle der Landschaftsaquarelle war beispiellos, während die Selbstbildnisse, allen voran das Prado-Bildnis von 1498 (Nr. 51), neben manch anderem einen weiteren Hauptakzent setzten – beides Werke, die auch ohne alle Kommentare die fundamentale Wende der Welt- und Selbstbetrachtung durch die Kunst Dürers rein anschaulich werden ließen. Folgerichtig verzichteten die Gestalter der Ausstellung, von einigen Akzentuierungen durch starkfarbene Wände abgesehen, auf oberflächliche Effektsetzungen und gingen auch mit dem streng chronologischen Aufbau, innerhalb dessen wichtige Werkgruppen sinnreich zusammengefaßt wurden, kein Risiko ein. So gelang ein umfassender, ungetrübter Blick auf die gesamte Schaffensbreite Dürers. Konsequenter war der Verzicht auf ein vergleichendes Nebeneinander mit Dürers Zeitgenossen.

Diese Zurückhaltung findet im gewichtigen Katalog ihre Entsprechung. Der graue Leinwand einband erinnert zwar nach Größe und Umfang an das Gesamtverzeichnis der Dürer-Graphik von Schoch, Mende und Scherbaum, doch resultieren diese Dimensionen nicht aus

komprimiertem Forscherdrang, sondern aus einem geradezu verschwenderischen Umgang mit dem Platz: Zahlreiche Blindseiten, ein Satzspiegel mit großem Zeilenabstand, der vielfach nur zwei Drittel, oft kaum ein Viertel der Seite einnimmt, und eine große Zahl von Ausschnittvergrößerungen, deren Qualität und Auswahl nicht immer befriedigt (S. 136, 228, 390 f., 430 f., bes. 449, 453), blähen den Band zu dem unhandlichen Königsformat auf, das man sich und dem Künstler schuldig zu sein glaubte. Auf der anderen Seite räumt dies den meist vorzüglichen, fast durchgehend farbigen Abbildungen eine ruhige und würdevolle Präsenz ein.

Wie der Londoner, so hebt auch der Wiener Katalog mit der berühmten Silberstiftzeichnung von 1484 an, und erneut ergeht man sich in Huldigungen an das kindliche, doch vermeintlich schon so autonome Genie; interessanter wäre die Frage, ob nicht das »Selbstbildnis aus dem Spiegel« zum Übungsrepertoire eines jeden angehenden Kunsthandwerkers gehört hat. Denn hätten wir nicht Dürers eigenhändige Beischrift, so hätte die Kunstgeschichte in der »spätgotischen« Zeichnung wohl eine recht trockene Vorstudie etwa für einen Johannes unterm Kreuz o. ä. erkannt.

So unterschiedlich die Autoren, so wechselnd der wissenschaftliche Anspruch der Beiträge. Daß man für fast alle anspruchsvollen und problematischen Dürerwerke – außer dem »Selbstbildnis als Akt« (Nr. 52: Hinz) – Matthias Mende gewinnen konnte, unterstreicht den Anspruch wissenschaftlicher Gediegenheit. Während etwa Herrmann-Fiore in ihrer einfühlsamen Heranführung an die Aquarelle auch einfachere stilgeschichtliche Wertungen mit reichhaltigen Nachweisen hinterlegt, verzichtet Müller zu den Werken für Maximilian auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der neueren Forschung. Gerade für seine auf rein kunsthistorischem Wege gewonnenen Einsichten zu Charakter und Intentionen des

Kaisers (bes. S. 470-474) würde man sich reichhaltigere Quellenangaben wünschen. So erscheint auf mehr als 40 Seiten seiner Beiträge in insgesamt 3 Fußnoten neben dem Autor selbst (S. 461) ausgerechnet Franz Winzinger zweimal, dessen autoritäre stilgeschichtliche Dicta besonders die Altdorfer-Forschung oft eher behindern als fördern. Unklar bleibt auch die Herkunft der verwirrenden Bezeichnung »Ehrenbogen« für Dürers Riesenholzschnitt, der in sämtlichen zeitgenössischen Quellen ebenso wie im Kreise Maximilians durchweg als Ehrenpforte bezeichnet und als solche ja auch im übrigen Katalog geführt wird. Substantiell Neues bietet etwa der Beitrag zur sog. Haller-Madonna aus Washington (Nr. 29, Scherbaum), der als Auftraggeber Wolf III. Haller nach einem seinerzeit noch unpublizierten Aufsatz Bertold von Hallers schlüssig nachweisen kann, von dem auch Mendes Beitrag zum »Weiherhaus« (Nr. 30) profitiert. Sein Datierungsversuch »um 1516« für Dürers nun so genanntes »Selbstbildnis als Melancholiker« (Nr. 53) indes basiert auf den philologisch hochgelehrten Melancholie-Studien von Klibansky-Panofsky-Saxl, zu deren quasi-sakralem Gegenstand sich das Blättchen, das Dürer in wenigen Augenblicken – und wohl eher aus dem Kopf als aus dem Spiegel – gezeichnet hat, allerdings nur schlecht fügt. Pragmatisch sei hier daran erinnert, daß Dürer im Sommer 1507 tatsächlich einige Wochen mit schwerem *feber* darniederlag, wie er Heller am 28. August nach Frankfurt schrieb, wobei auch das Schriftbild der Zeichnung enge Verwandtschaft zu dem vergleichbar fahrigem Schreiben an Amerbach vom 20. Oktober des Jahres aufweist; dies weist dann doch eher auf eine medizinische Anfrage an einen auswärtigen Arzt hin. Auf die größte Neugier mußte Schröders nicht unumstrittener Coup stoßen, acht von Dürers Helldunkelstudien in den – tatsächlichen oder vermeintlichen – Urzustand zu versetzen, indem daraus wieder vier große Querformate wurden.

Schröder argumentiert ästhetisierend, wenn er in der Einleitung die Zusammenführungen rechtfertigt: »Gemeinsam zeigen die beiden Köpfe [Nr. 104, 105, d. Verf.] nicht nur, wie Dürer hier gegen die Macht der Mitte arbeitet, sondern personifiziert introvertierte Kontemplation und extrovertierte Bewegung in ein Equilibrium bringt.« (S. 11) Konkreter bringt indes Widauer zur Sprache, daß die Trennung bereits in der Imhoffschen Sammlung erfolgt sein könnte, was dann ja stillschweigend die Möglichkeit einräumt, daß Dürer selbst die Teilung vorgenommen haben mochte, womöglich zum praktischen Zweck der Übertragung auf zwei erwiesenermaßen verschiedene Leinwände. Selbst wenn die Trennung tatsächlich erst um 1800 in der Sammlung Herzog Alberts vorgenommen wurde (Nr. 102, 103; S. 358f.) – womöglich im Zuge der kriminellen Machenschaften im Zuge der napoleonischen Beschlagnahme –, werden die Zusammenführungen unter ästhetischen, aber auch unter provenienzhistorischen Aspekten stets Widerspruch gewärtigen müssen.

Letztlich wendet sich der Katalog – ohne Register, doch mit ausführlicher Zeittafel – trotz der z. T. renommierten Autoren eher an ein breiteres Publikum, dem so ein zumeist ebenso genußvoller wie gut verständlicher Nachvollzug des Gesehenen ermöglicht wird. Daher verzichtete man wohl auch darauf, die einzelnen Katalognummern mit dem kritischen Apparat optisch zu belasten, und verbannte ihn an das Ende des Kataloges. Hier kompensiert er nur in Ansätzen das fehlende Register, und es kommt zu Doppelungen bei Titel, Provenienz und Inventarnummer, desgleichen bei zahlreichen Fußnoten, die später erneut auftauchen.

So erscheint etwa im Apparat zu Nr. 160 die alte Meder-Nummer sogar zweimal, was angesichts der Neubearbeitung durch Schoch-Mende-Scherbaum irritiert. Auch wurde auf die altbewährten Kürzel für die gängigen Verzeichnisse von Anzelewsky, Meder, Panofsky, Strauss oder Winkler konsequent verzichtet (was beiläufig die Frage aufwirft, ob man künftig bei jedem Nachweis für Dürers Druckgraphik tatsächlich das sperrige »Schoch-Mende-Scherbaum« verwenden will, oder ob sich nicht doch besser »Sch.«, »SMS«, »GNM« oder ähnliches einbürgern sollte).

Gemessen am ewigen *tertium comparationis* der Nürnberger Ausstellung von 1971 kein wissenschaftlicher Meilenstein, ist der eher erbauliche Wiener Katalog doch fraglos eine schöne Erinnerung an eine großartige Ausstel-

lung, wie sie so reich wohl lange nicht wieder zu sehen sein wird. Vorort der Dürerforschung wird wohl weiterhin das Graphische Kabinett des Germanischen Nationalmuseums unter Rainer Schoch bleiben, das z. Z. am dritten

Band der Dürergraphik arbeitet. Insgesamt wird man sich mehr Aufmerksamkeit für einen Künstler zu seinem 475. Todestag kaum wünschen können.

Thomas Schauerte

## Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie

*Wien, Kunsthistorisches Museum, 15. April bis 31. August 2003*

König Ferdinand, als Ferdinand I. Kaiser, stand und steht im Schatten seines Bruders Kaiser Karl V. Die einschränkenden Bedingungen für sein politisches Wirken teilt Alfred Kohler in einem einleitenden Aufsatz zum Katalog der Ausstellung mit. Als Vollender des Augsburger Religionsfriedens und als Begründer der Donaumonarchie hat Ferdinand seinen festen Platz in der deutschen und europäischen Geschichte. Nach dem Tode seines Schwagers Ludwig II. von Ungarn gewann er die Herrschaft über Böhmen und Ungarn. Die Abwehr der damals bis vor die Tore Wiens drängenden Türken unter Sultan Suleiman lag in seiner Verantwortung. Ein ausgeprägt dynastisches Interesse ließ Ferdinand die Arbeiten am Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche wiederaufnehmen. Zu großartigem Mäzenatentum fehlten ihm Muße und Geld, das Sammeln überließ er seinem Sohn Erzherzog Ferdinand von Tirol, dem Begründer der weltberühmten Ambraser Sammlung. Dauerhaft lag ihm seine Familie am Herzen, seine Gattin Anna von Ungarn und seine zu versorgenden Kinder, vier Söhne, von denen Erzherzog Johann früh starb, und elf Töchter. Mit Hilfe der deutschen Landesfürsten gelang es ihm, seines Bruders Plan, Philipp von Spanien als römischen König im Reich zu etablieren, abzuwehren. Erzherzog Maximilian, Ferdinands erstgeborener Sohn, wurde 1562 zum König gewählt, 1564 Kaiser. Ferdinand

wußte, was er der Religion schuldig war, aber auch, was der fürstliche Stand von ihm verlangte. Glanzvolles Beispiel sind die von den Augsburger Plattnern der Familie Helmschmid gefertigten Turnierharnische. Eine dauerhafte Verbindung bestand zu seiner Schwester Maria, Königin von Ungarn und seit 1531 Statthalterin in den Niederlanden. An den burgundisch-niederländischen Höfen waren Kunstsinn und Repräsentation, wie sie sich zumal in den Serien von Tapissereien aussprechen, von jeher zuhause.

Eine Kaiser Ferdinand I. gewidmete Ausstellung hatte eine Reihe von Facetten ab- oder aufzudecken, aber doch in überschaubaren Grenzen, ohne einen Blick auf die afrikanische Küste oder in die Neue Welt, dafür mit Beachtung der spanischen Voraussetzungen und mehr noch der Bewegungen auf dem Balkan. Die Ausstellung im Kunsthistorischen Museum in Wien war klar gegliedert und überschaubar präsentiert. Der die Ausstellung erschließende, schön gedruckte und reich bebilderte Katalog hat Umfang und Gewicht. Er ist mit in die einzelnen Sachgebiete einführenden Aufsätzen kompetent versehen. Nicht sie unterliegen hier der Betrachtung, sondern die Visualisierung der historisch eingebetteten Biographie eines Herrschers. Wir schicken voraus, daß es nicht in der Absicht der Veranstalter lag, Ferdinand in die Aura des gebietenden Fürsten oder auch nur des gewinnenden Menschen zu kleiden. Eine