

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

24. Jahrgang

Oktober 1971

Heft 10

## 1471 ALBRECHT DÜRER 1971

Zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg

(Mit 7 Abbildungen)

Wir enthüllen keine Künstler-Denkmäler mehr, feiern aber die Jubiläen gelegentlich aufwendiger als das 19. Jahrhundert. So mag es, ab Januar 1972, interessant sein, das „Dürer-Jahr 1971“ mit allem Plus und Minus kritisch vergleichend in die Geschichte der Dürer-Feiern zu inkorporieren. Dankbar kann vorher festgestellt werden: Die Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums „1471 Albrecht Dürer 1971“ (Mai/Juli 1971) war ein Ereignis – frei von jedem (in Nürnberg ja durchaus naheliegenden) lokalpolitischen Akzent, frei auch von allen falschen Tönen der Heldenverehrung. Wer sie hat sehen können, wer den über 700 Nummern umfassenden, mehr als 400 Seiten starken Katalog kennt, der vermag zu ermessen, was hier von Peter Strieder und seinen Mitarbeitern geleistet worden ist.

Die Nürnberger Jubiläums-Ausstellung des Jahres 1928 war auf die Werke des Malers und Graphikers Dürer und auf dessen unmittelbare künstlerische Umgebung konzentriert gewesen. Für 1971 hatte man ein anderes, sehr viel umfangreicheres und anspruchsvolleres Konzept entwickelt. Man wollte Dürers Schaffen ohne jede Einschränkung zeigen, seinen Werdegang detailliert dokumentieren, die Welt, in der er lebte, vor Augen führen. Mit anderen Worten: Man wollte das Dürer-Bild veranschaulichen, das in der (leider auch zum Jubiläumsjahr nicht übersetzten) Monographie Erwin Panofskys seine überzeugendste Gestaltung gefunden hat. Diese große Aufgabe ist m. E. ausgezeichnet, auf eine wirklich bewunderungswürdige Weise, gelöst worden.

Um das Material (neben den Werken Dürers die Arbeiten anderer Künstler, dazu Bücher, Briefe, Archivalien der verschiedensten Art) überschaubar zu machen, bedurfte es einer Gliederung in Themenkreise – kein einfaches Unterfangen, wenn man sich gegenwärtig hält, daß mit solchen Teilungen der Wirklichkeit nur allzu leicht Gewalt angetan wird.

Drei Aspekte waren es, unter denen die einzelnen „Kapitel“ der Ausstellung standen. (1) Die Familien- und Lebensgeschichte Dürers (*Dürer und seine Familie:*

Dokumente, Porträts), sein künstlerischer Werdegang (*Begegnungen*: Nürnberg, Schongauer und der Hausbuchmeister, Basel und Straßburg, Italien, die Niederlande). – (2) Die entscheidenden sozialen Sachverhalte und geschichtlichen Gegebenheiten: *Kaiser und Reichsstadt, der Humanismus, die Reformation, Prodigienlaube* usf. – (3) Das Werk Dürers, nach Themenkreisen und Problemen gegliedert: z. B. *die konstruierte und proportionierte Figur, die Rezeption der Antike, die christlichen Stoffe, die Unterweisung der Messung* oder schließlich: *Dürer als Entwerfer für Goldschmiedekunst, Skulpturen und Glasmalerei*.

Ich meine, daß auf diese Weise eine überzeugende Gesamtdarstellung erreicht worden ist, daß dem Besucher die Möglichkeit gegeben war, sich eine umfassende, historisch begründete Vorstellung von Dürers Werk zu bilden. Jede Gliederung, man drehe es wie man wolle, bringt künstliche Trennungen und Überschneidungen mit sich. So auch in der Nürnberger Ausstellung, z. B. bei den Kapiteln *Begegnungen: Italien* und *Das Werk: Die Rezeption der Antike*. Gegenüber den Vorzügen der Disposition fällt dies jedoch nicht ins Gewicht. Nur ein Thema – Selbstdarstellungen Dürers in szenischen Zusammenhängen – erschien mir unergiebig und daher entbehrlich – vor allem deshalb, weil die Identifizierung zumeist nicht sicher ist und die daran sich knüpfende Interpretation Vermutung bleiben muß. Anderen „Kapiteln“ der Ausstellung wurden auf diese Weise einige bedeutende Werke entzogen. Das Kölner Fragment aus der Hiobsszene (71) stand ein wenig fremd neben den Selbstbildnissen; es hätte in dem Raum mit den figürlichen Malereien eine sehr viel bessere Wirkung haben können.

Der Katalog, dem Programm der Ausstellung entsprechend ein Kompendium, verdient Bewunderung. Zu jedem Kapitel ist ein einleitender Text gegeben. Die Notizen unter den einzelnen Nummern bieten ausgezeichnete Resümees. Daß gelegentlich ein wichtiger Hinweis fehlt (z. B. bei 517 der motivische Zusammenhang mit 506 und 511), darf gegenüber dem, was hier informativ verarbeitet wurde, nicht in Rechnung gesetzt werden.

Die Ausstellung war mit 352 000 Besuchern ein ungewöhnlicher Erfolg, zeigte aber zwangsläufig auch die negativen Seiten des modernen Tourismus. Es wiederholte sich, was man aus überlaufenen Museen und manchen ausländischen Ausstellungen bereits kennt: der Andrang beeinträchtigte jeden einzelnen Besucher auf das empfindlichste. So schwierig es immer sein mag, von Fall zu Fall den hier sich stellenden Problemen zu begegnen – wo künftig ähnliche Besucher-Massen zu gewärtigen sind, da muß man sich wirkungsvolle Lösungen einfallen lassen (z. B. mehr Ruheräume innerhalb der Ausstellung).

Wer von der wachsenden Zurückhaltung der Leihgeber weiß, mag skeptisch gewesen sein, als er von den Ausstellungsplänen des Germanischen Nationalmuseums hörte. Mit Sicherheit haben die Veranstalter bis zuletzt Enttäuschungen hinnehmen müssen. Zu verweisen auf das, was nicht nach Nürnberg kam, hieß jedoch, ein falsches Bild entwerfen. Die Konzeption, die man entwickelt hatte, wurde vollkommen lebendig und anschaulich. Mit einer Ausnahme (was wiederum vorauszusehen war): Dürer als

Figuren- und Altarmaler ließ sich nur beispielsweise zeigen, während seine Bildnis-kunst in einer Reihe der bedeutendsten Werke durch alle Schaffensepochen hindurch vertreten war. Neben den drei Selbstporträts (66, 69, 70) sah man den Kopf des Johann Kleberger (554) als ungewöhnliche, mit Möglichkeiten der Skulptur konkurrierende Lösung, ferner das Bildnis eines Unbekannten (550) aus dem Prado – für mich, neben dem Lissaboner Hieronymus (208), einer der besonderen Glanzpunkte der Ausstellung: „alniederländisch“ in der Gestaltung des Details, in der Wiedergabe alles Stofflichen, im Reichtum der Abstufungen von Licht und Schatten – dürerisch im konzentrierten Ausdruck, in der ungewöhnlichen Lebensenergie. Das Porträt Jakob Muffels (553) nebenan verdeutlichte das Zurücktreten der niederländisch-malerischen Tendenzen zwischen 1524 und 1526 (vgl. dazu Panofsky).

Die Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte Dürers waren, einschließlich aller für ihn diskutierten Buch-Illustrationen, so gut wie vollständig vertreten. Das im Burlington Magazine (1971, S. 484 ff.) geäußerte Urteil über die Qualität der Drucke möchte ich snobistisch nennen. Für meine Begriffe war es gelungen, durchgängig vorzügliche Exemplare zusammenzubringen.

Endlich die Zeichnungen und Aquarelle: natürlich war hier, ähnlich wie bei den Gemälden, die Zurückhaltung mancher Leihgeber nicht zu übersehen. Gleichwohl ließ sich von dieser, uns am ehesten noch spontan zugänglichen Seite der Dürerischen Kunst ein klarer Begriff gewinnen. Man konnte an wirklich großen Beispielen alle Stadien der Entwicklung, alle Themenkreise und Funktionen studieren. Für die Anfänge in Nürnberg stand die Dreiergruppe der Krieger von 1489 (105), die neben dem motivisch verwandten Blatt Wolgemuts (104) ausgestellt war. Die Auseinandersetzung mit Schongauer veranschaulichten u. a. so herrliche Zeichnungen wie die Verkündigungs-Maria (134) und die beiden Fassungen der Heiligen Familie aus Erlangen (141) und Berlin (142). Die ersten Wirkungen Italiens wurden an den zwei Kopien nach Mantegna (509, 511) und an der ausgearbeiteten Hamburger Orpheus-Darstellung (506), andererseits an Skizzen und Notizen deutlich: Sowohl das Florentiner Blatt mit dem Schildhalter, dem Kopf eines Orientalen und anderen Motiven (186) als auch die Wiener Zeichnung mit dem Raub der Europa (505) waren zu sehen. So ließe sich fortfahren – über das Kabinett mit den mächtigen Porträts in Kohle oder Kreide bis hin zu späten szenischen Entwürfen wie den vielfigurigen „Erzählungen“ der Kreuztragung (219, 220) und der Grabtragung (221, 222). Dabei darf ein ausdrücklicher Hinweis auf die Aquarelle nicht vergessen werden. Mit der Weidenmühle (567) und dem Tal bei Kalchreuth (571), mit „wehlsch pürg“ (564) und weiteren Blättern kam das Kapitel Landschaft so zur Geltung, wie es seiner Bedeutung entspricht. Für die Tier- und Pflanzendarstellungen hatte sich eine vergleichbare Repräsentation nicht verwirklichen lassen.

Aus allem bisher Gesagten mag deutlich geworden sein: Die Nürnberger Ausstellung war keine Veranstaltung zur Beförderung stilkritisch-kennerschaftlicher Fragen. Man muß hinzusetzen: Sie hätte es auch niemals werden können. Was man an Material braucht, um problematische Werke fruchtbar zu diskutieren, das eben ist für Dürer,

angesichts der Ausleihschwierigkeiten, nicht mehr zu erreichen. Ein als Frühwerk gut vorstellbares Bild, die Szene mit der Bergung eines toten Kindes (155), und das Dürer jedenfalls sehr nahestehende Porträt eines jungen Mannes (75) müßte man in zahlreicher Nachbarschaft sehen, um in seinem Urteil sicher zu werden. Im übrigen ist zu betonen, daß die Ausstellung nur wenige umstrittene Werke enthielt. Dazu die folgenden Anmerkungen.

Das durch seinen sehr eigenen Ausdruck von Empfindsamkeit faszinierende Bildnis aus Budapest (90) steht wohl tatsächlich zu Dürers entschiedener, Tatkraft und Energie betonender Auffassung in Widerspruch. K. Oettingers Hinweis auf Hans Baldung Grien erscheint mir wie anderen (Gisela Goldberg in Pantheon 1971, S. 337) einleuchtend. – Zu sehen war (leider nur in unzureichendem Licht) die kleinformatige Tafel mit dem büßenden Hieronymus (569), die D. Carrit 1957 veröffentlicht und Dürer zugeschrieben hat. Je länger man Vergleichbares aus den neunziger Jahren anschaut, desto mehr verliert diese Attribution an Überzeugungskraft. Der motivische Zusammenhang mit dem „Hamburger Löwen“ (560) besagt nichts angesichts alles dessen, was mit Dürer nicht zu vereinbaren ist. Wo z. B. findet sich bei ihm ein derart befangener, der großen Linien und der lebhaften Bewegung ermangelnder Gestaltstil, und wo diese feinzeichnerische Pinselführung (bes. deutlich in den Felsen rechts)? Die Vegetation hat Dürer stets abwechslungsreicher und mit ganz anderem Nachdruck individualisierend durchgebildet. Neben seinem 1496/97 entstandenen Kupferstich gleichen Themas, überhaupt neben allen nach der ersten Italienreise geschaffenen Werken läßt das Bild sich nicht denken – erwägt man ein früheres Datum, so fehlen ebenfalls die Analogien. Wer aber käme für die miniaturhafte Tafel, deren Qualität außer Frage steht, in Betracht? Ich vermute einen um etwas jüngeren, an Dürer geschulten Künstler und finde, daß die in den linearen Elementen und den Farben sehr wirkungsvolle, frische Malerei an Baldung erinnern kann. Dabei bin ich mir bewußt, daß für diese Assoziation (ganz früher Baldung?) die Beweismittel fehlen.

Unter den Zeichnungen fiel der Kopf eines jungen Mannes (88) auf. Im Unterschied zum Katalogtext halte ich es für äußerst zweifelhaft, daß hier mit K. Oettinger Hans Dürer identifiziert werden darf. Das für diese These herangezogene Blatt in Washington, Nat. Gall. of Art, Rosenwald Coll. (W. 280), zeigt einen älteren Mann mit vergleichbaren, aber nicht wirklich übereinstimmenden Zügen (s. etwa die Bildung der Oberlippe). Im Hinblick auf die Zuschreibung gestand mehr als ein Autor Schwierigkeiten ein. Winkler stimmte Flehsig zu, der von einer völlig für sich stehenden Arbeit gesprochen hatte. Tietzes und Panofsky verwarfen die Zeichnung, m. E. mit Recht. – In der eindrucksvollen Reihe der großen, mit Kreide oder Kohle gezeichneten Porträts wirkte das Profilbildnis eines lächelnden Mädchens (532) befremdlich. Mit F. Wenzinger müssen wir, wie ich meine, über frühere skeptische Äußerungen (Tietzes, Panofsky) hinausgehen und das Blatt aus den Dürer-Katalogen streichen. Was dieses Bildnis charakterisiert, eine sehr große, beinahe matt zu nennende Zartheit, das läßt sich mit Dürer nicht vereinbaren (den offenbar wenig guten Erhaltungszustand eingerechnet). Kann man aber an Hans Baldung Grien denken? Mich erinnerte das Profil

mit dem geöffneten Mund an Hans von Kulmbachs Hl. Vitalis (Nürnberg, St. Lorenz, 1510; F. Winkler, Hans von Kulmbach, 1959, Taf. 28). – Aus dem Besitz des Germanischen Nationalmuseums war die Darstellung eines Jägers zu Pferde (168) ausgestellt, ein 1496 datiertes Blatt, das kürzlich mit aller Bestimmtheit Dürer zugeschrieben worden ist (F. Winzinger 1968). Ich vermag diese Überzeugung wie andere (vgl. den Katalog und zuletzt K. A. Knappe in Pantheon 1971, S. 355) nicht zu teilen. Vergleicht man aus dem gesicherten Bestand Zeichnungen von ähnlich skizzenhafter Art, so stellen sich beträchtliche Unterschiede heraus. Bei (168) eine etwas zerfahren wirkende Lockerheit des Strichbildes, die jenes Maß an plastischem Zusammenhang, wie es für Dürer charakteristisch ist, nicht hervorbringt. – Das Musterblatt mit acht Köpfen (164) bleibt für mich in der recht spannungslosen Strichführung problematisch, und die Darmstädter Zeichnung des bogenschießenden Herkules (519) enthält tatsächlich ein Element des Kalligraphischen, das an eine gute Kopie denken läßt. – Bei den Tier- und Pflanzenstudien fehlte das nötige Vergleichsmaterial, um Fragliches (561: Krabbe, Rotterdam; 579: Türkenbund, Bremen) kritisch zu studieren.

Die Bedeutung, die die Nürnberger Ausstellung für unser Fach haben könnte, ist mit diesen Bemerkungen wohl nicht einmal berührt. Sie liegt m. E. in der Tatsache begründet, daß man einen umfassenden „Rechenschaftsbericht“ über unser heutiges Wissen, unser heutiges Dürer-Bild anschaulich gemacht hatte. Angesichts dieses „Rechenschaftsberichts“ mußte sich die Frage nach Korrekturen und möglichen neuen Resultaten aufdrängen. Ikonographische Probleme scheinen nurmehr vereinzelt offen zu sein – wobei wir jedoch nicht vergessen dürfen, daß ein Hauptwerk Dürers, die Apokalypse, trotz der Versuche von F. Juraschek (1955) und R. Chadraha (1964) als Zyklus, im Hinblick auf die Bildauswahl, noch immer keine einleuchtende Interpretation gefunden hat. Der Katalog bietet drei Deutungsvorschläge von Erika Simon. Den Holzschnitt, der bisher als Kampf zwischen Herkules und Cacus gelesen wurde (512), bestimmt sie völlig überzeugend als die Tötung der zusammengewachsenen Zwillingenbrüder Eurytus und Kteatus. Mantegnas Kampf der Meergötter (510) möchte sie auf den im ersten Buch der Aeneis geschilderten Seesturm beziehen, in Dürers Stich mit den „Vier Hexen“ (514) sieht sie die drei Göttinnen des Parisurteils und, als vierte Gestalt im Hintergrund, Discordia dargestellt – eine Deutung, der zu folgen mir schwer fällt, weil z. B. „Discordia“ nicht klar gekennzeichnet und abgehoben ist.

Zum Verständnis der Vier Apostel gibt Hans Kauffmann (Kat. S. 25) wichtige Ergänzungen, indem er sie im thematischen Zusammenhang mit anderen Gemälden im Nürnberger Rathaus erklärt. Müssen die Tafeln nicht überhaupt insofern in der Tradition der Gerechtigkeitsbilder gesehen werden, als es hier wie dort um einen „Appell“ an die „weltlichen Regenten“ geht? Andererseits dürfen wir das Motiv der Gedächtnis-Stiftung (s. C. Christensen in Renaissance News 20, 1967, S. 325 ff.) nicht aus dem Auge verlieren. Die Entwicklung der Rathäuser zu kommunalen Ruhmeshallen und Museen müßte dabei mitbedacht werden. Die Vier Apostel sind das bedeutendste Zeugnis innerhalb des Kapitels „Dürer und die Reformation“ – mit Recht hatte man deshalb in Nürnberg, in Ermangelung der besonders stark gefährdeten Originale, die

Kopien des frühen 17. Jahrhunderts ausgestellt. Über Ernst Heidrichs mit dem ganzen Einsatz des Historikers geleistete Untersuchung (1909) ist man in den letzten Jahren erheblich hinausgedrungen – ein Beweis dafür, wie wenig die Fragen, die Dürer in seiner Welt betreffen, erschöpft sind. Hier ist die Festschrift aufschlußreich, die aus Anlaß des Jubiläumjahres als Band der Nürnberger Forschungen (15, 1971) erschien. Sie bietet u. a. aus wirtschaftshistorischer Perspektive (W. v. Stromer) Neues zu Dürers Familien- und Lebensgeschichte. Verweisen möchte ich in diesem Zusammenhang, zum Thema Prodigien glaube, auf die noch ungedruckte Untersuchung, die Dieter Wuttke den diesbezüglichen Flugblatt-Texten Sebastian Brants gewidmet hat.

Mir stellte sich in Nürnberg die Frage, ob Dürers Verwurzelung in der heimischen Tradition und speziell in der niederländisch-deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts schon vollständig deutlich geworden ist. Ein Beispiel: Wir sind leicht geneigt, seine autobiographischen Schriften ohne weiteres mit den kunsttheoretischen Veröffentlichungen zu verknüpfen und damit als etwas Neues, womöglich durch Italien Angeregtes zu verstehen. Das aber ist, wie man literarhistorischen Untersuchungen entnehmen kann, nicht einmal die halbe Wahrheit (vgl. A. Rein, Über die Entwicklung der Selbstbiographie im ausgehenden deutschen Mittelalter, in: Archiv für Kulturgeschichte 14, 1919, S. 193 ff.). An verschiedenen Orten Deutschlands, vor allem jedoch in Nürnberg, läßt sich verfolgen, wie seit dem 14. Jahrhundert aus nüchternen, geschäftlichen Merk-Büchern heraus Familien-Chronik und Tagebuch erwachsen, indem nach und nach immer mehr Persönliches einfließt. Dürer, der Aufzeichnungen des Vaters besaß und fortsetzte, gibt mit dem Tagebuch der niederländischen Reise ein Beispiel für das Nebeneinander von Rechnungsführung und „Herzensegeruß“. Wie anhaltend demnach die Wirkung des Nürnberger Milieus!

Erscheint angesichts dieses Sachverhalts nicht umso sprechender die Tatsache, daß Dürer nach seiner ersten Italien-Reise, für die Holzschnitte zur Apokalypse, auf die Illustrationen der Kölner Bibel von 1479 zurückgriff (bzw. daß diese einfachen und daher einprägsamen Bilder seine Vorstellungen von der Offenbarung des Johannes schon früh bestimmt hatten)? Für die Darstellung des Johannes-Martyriums vor der Porta latina Roms (*Abb. 5b*) gilt das nicht. Auch hier aber müssen wir von einem niederländisch-deutschen Kompositions-Schema reden. Dürer hat die sonst bevorzugte zentrale Stellung des Evangelisten und Sehers aufgegeben, um das Gegenüber von Heidentum und Christentum, von Prunk und Nacktheit, von Erhöhung und Erniedrigung mit aller Deutlichkeit ausspielen zu können. Die Lösung erinnert an den Bildtypus, wie er von den Vorführungen Christi nach der Gefangennahme geläufig ist (E. Marx verwies in der Festschrift für E. Redslob, Berlin 1955, S. 308 f., auf die entsprechende Szene im Kolmarer Dominikaner-Altar). Sehr nahe kommt Dürer die Darstellung des Gottesurteils von Dieric Bouts (*Abb. 4a*) mit den Gefolgsleuten des Kaisers am Thron vorn und den verwundert oder betroffen reagierenden Zeugen hinter den Hauptfiguren. Die Wiedergabe des Bethlehemitischen Kindermordes im Schatzbehälter (32. Figur; *Abb. 4b*) zeigt ebenfalls den thronenden „Anstifter“ rechts und vor ihm zwei Schergen bei ihrem blutigen Werk. Eine Mauer (!) begrenzt diese

Szene nach rückwärts, eine klagende Frau wird hinter ihr sichtbar. Schließlich die um 1492/93 zu datierende Zeichnung in Oxford (*Abb. 5a*), die in Nürnberg zu sehen war (67). Zunächst entwarf Dürer den Thronenden, der ein Szepter trägt und damit als „Machthaber“ charakterisiert ist. Dann schuf er durch Zufügungen eine – bis heute nicht sicher gedeutete – Handlung: Schräg vor dem Alten der kniende Jüngling, durch ein Fenster hereinschauend zwei „Augenzeugen“, ähnlich den Hirten in der Coburger Skizze der Geburt Christi (135). Grundelemente der Johannes-Marter sind hier vorhanden. Alles in allem: Hinweise auf die mannigfachen Anregungen, die für die Bildphantasie des Künstlers nördlich der Alpen gegeben waren.

Ein zweites Beispiel: Dürers Pariser Selbstbildnis von 1493 (66; *Abb. 3*) läßt an Wolgemuts Porträt eines jungen Mannes (100; *Abb. 2*) von 1486 zurückdenken. Die Tatsache, daß hinter beiden Werken ein niederländisches Schema zu sehen ist (vgl. z. B. Rogier van der Weydens Bildnis Karls des Kühnen, Berlin), stellt diesen nürnbergischen Zusammenhang nicht in Frage, so groß gewiß der Abstand ist, der die Gemälde voneinander trennt. Bei Wolgemut, in der Darstellung der linken Hand, ein Kopieren der niederländischen Auffassung, bei Dürer die Loslösung davon auf Grund eines intensiven Naturstudiums, wie es uns in den Zeichnungen W. 26, 27 und 47 überliefert ist.

Sind wir aber, über solche Einzelheiten hinaus, in alle Probleme von Dürers Kunst genügend intensiv eingedrungen? Kennen wir ihn als „Erzähler“ so, wie sein graphisches Schaffen (das zu diesem Punkt beinahe ausschließlich in Rechnung steht) dies von uns fordert? Nach 1500 treten Perspektive und Proportion in den Vordergrund. Gibt es für die zweite Hälfte der neunziger Jahre eine Frage, die den Künstler mit vergleichbarem Vorrang, mit vergleichbarer Intensität beschäftigt hätte? Ich meine ja und denke dabei an die außerordentliche Rolle, die die Figurengruppe in den damals entstandenen Werken spielt. Hinweise auf diesen Sachverhalt findet man, bezogen auf einzelne Arbeiten Dürers, mehr als einmal, der Umfang aber dieses spezifischen Interesses, das sich in der Apokalypse wie im Genre äußert, scheint mir noch nicht genügend deutlich geworden zu sein.



Ein Kurzführer war für DM 1,- in englischer, französischer und deutscher Sprache erhältlich. „Für den Inhalt verantwortlich“ zeichnen R. an der Heiden, W. Schaden-dorf und P. Strieder. Die handliche, typographisch sehr klar gestaltete Broschüre bot dem Besucher auf 23 Seiten – Raum für Raum – Erläuterungen zur Ausstellung, dazu über zwei Seiten hinweg eine Zeittafel zum Leben Dürers. Die leitenden Themen (z. B. Begegnungen: Dürer und die Kunst Italiens) sind als Titel genannt, im Text dann knapp erklärt. Eine wohlüberlegte Auswahl von Exponaten wird am Rand mit den Katalog-Nummern zitiert. Die Absicht ist deutlich: Der Benutzer sollte rasch die Ausstellungskonzeption erfassen können und zugleich auf diejenigen Objekte aufmerksam gemacht werden, in denen sich das jeweilige Thema besonders anschaulich

manifestierte. Ein beigegebener Grundriß (ausklappbar) tat ein übriges, die Orientierung zu erleichtern.

Der Umfang der Ausstellung, ihr gründlich erwogener, für einen Laien aber keineswegs leicht durchschaubarer Aufbau und die erklärte Absicht, eine möglichst große Zahl von Besuchern zu erreichen, mußten den Gedanken an die Herausgabe eines derartigen Kurzführers nahelegen. Allein vom Naheliegenden zu dessen Verwirklichung ist es erfahrungsgemäß meist noch ein großer Schritt. Die Nürnberger Publikation verdient deshalb, als ein *geleisteter* Beitrag zu den Problemen des heutigen Ausstellungswesens, hervorgehoben zu werden. Darum auch, und aus Liebe zur Sache, möchte ich einige Anmerkungen zu dieser Veröffentlichung folgen lassen, die hoffentlich nicht die letzte ihrer Art ist.

Man sagt wohl kaum zuviel, wenn man konstatiert, daß wir zur Zeit mit erheblicher Einseitigkeit auf den Katalog als auf ein Ideal von Ausstellungspublikation fixiert sind. Es richtet sich nicht gegen die großen Kataloge der letzten Jahrzehnte (und, ausdrücklich sei es gesagt, nicht gegen den Nürnberger Dürerkatalog von 1971), wenn ich frage, ob dieses Ideal so unanfechtbar ist, wie seine Verbreitung es vermuten lassen könnte. Ein instruktives Gegenbeispiel bietet die Nummer 2 der Kunsthefte des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig – eine von August Fink 1948 verfaßte Broschüre (16 S., 11 Abb.), die das Thema einer Ausstellung – Dürers Apokalypse – auf vorbildliche Weise in einem durchgehenden Text erklärte; auf die Exponate ist dabei durch eingeklammerte Zahlen verwiesen.

Eine solche Broschüre kann durch die auf viele Objekte und auf deren Zusammenhang bezogenen Erläuterungen Entscheidendes mehr als die üblichen Katalog-Vorworte leisten, die meistens zu wenig konkret von der betr. Ausstellung handeln. Hinzukommt inzwischen eine weitere Erfahrung: daß man nämlich ein vergleichsweise kurz gefaßtes und deshalb transportables Heft während des Rundganges ohne Mühe zu lesen vermag – ein Vorzug, den unvermeidlicherweise gerade jene Publikationen nicht besitzen, die ihrerseits Muster von Katalogen sind.

Man sollte sich deshalb, so meine ich, bei jeder Ausstellung fragen, ob ein Katalog wirklich nützlich und angemessen sei – da es am Ende oft genug darauf hinausläuft, kommentarlos und zum wiederholten Male Maße und Signaturen, Provenienzen und die Sekundärliteratur zu verzeichnen. Anders formuliert: Sollten wir nicht entschiedener als bisher prüfen, inwieweit das, was üblicherweise den Katalog-Einleitungen vorbehalten bleibt, zur eigentlichen Aufgabe gemacht und mehr als das Sammeln von hintergrundlosen Daten zum Gegenstand unseres Fleißes erhoben werden müßte. Diese Bemerkung wendet sich nicht gegen jede (das wäre absurd!), sondern allein gegen manche überflüssige und didaktisch ineffektive Katalog-Arbeit im heutigen Ausstellungsbetrieb. Profitieren würde von einer Änderung vermutlich nicht nur das Publikum, sondern auch das Fach. Wer einmal versucht hat, sich einem Kreis von Laien gegenüber ohne Oberflächlichkeit verständlich zu machen, der weiß, wieviel Anregung aus dieser Aufgabe in das wissenschaftliche Fragen zurückwirkt.



Zurück aber zu dem Kurzführer durch die diesjährige Nürnberger Dürer-Ausstellung. Den Verfassern ist es gelungen, sich in einer knappen und klaren Sprache, im Sinne eines sofort verständlichen „Gebrauchstextes“ mitzuteilen. Wer sich ihrer Publikation anvertraute (verkauft wurden nach meiner Kenntnis annähernd 50 000 Exemplare), dem erschlossen sich in Gestalt der ausgewählten Objekte sehr deutlich die leitenden Gesichtspunkte der Ausstellung, der gewann eine Fülle von Informationen über Dürer und seine Zeit.

Ich meine allerdings zugleich, es sollte bei künftigen Versuchen in dieser Richtung der Rahmen von vornherein weiter und der Begriff „Kurzführer“ nicht ganz so wörtlich genommen werden. Einige Hinweise mögen erläutern, woran bei diesem Einwand gedacht ist.

Die ausgesuchten Beispiele und die biographischen Tatsachen sollten in Stichworten erklärt werden – so wie es hier bei den Selbstbildnissen Dürers getan ist. Man erreicht mehr, wenn man dies versucht: der Besucher prägt sich das wesentliche Einzelne, das Kunst- und Geschichtszeugnis, anders, lebendiger ein, als es bei bloßer Nennung geschieht. So wäre in den Erläuterungen zu den Räumen 4 und 5 (Begegnungen: Nürnberg) ein vergleichender Hinweis auf die Kat. Nr. 104 und 105 (Gruppe von Kriegern: Wohlgemut bzw. Dürer) im Sinne des Katalog-Textes nützlich gewesen; auf S. 12 (Begegnungen: Dürer und die Kunst Italiens) hätte eine kurze Beschreibung von Kat. Nr. 186 (Studienblatt Dürers) das Formuliere plastischer machen können.

In die gleiche Richtung zielt es, wenn ich meine, daß Dokumente, besonders aufschlußreiche Signaturen u. ä. Texte in Auswahl zitiert (und gegebenenfalls auch in unsere Sprache „übersetzt“) werden sollten. Ich denke etwa an Dürers Aufschrift auf Ostendorfers Darstellung der Pilgerfahrt zur „Schönen Maria“ in Regensburg (Kat. Nr. 393: dort mit Recht abgedruckt) oder an Auszüge aus der Klage um Luther im Tagebuch der niederländischen Reise.



„Sehen – Erleben – Verstehen“: mit diesem Motto und einigen klar und überzeugend erläuternden Sätzen wurde im Katalog wie im Kurzführer, durch Prospekte wie durch Anschläge für das der Ausstellung zugeordnete „Dürer-Studio“ (*Abb. 1*) geworben. Mit Erfolg, wie man der Spiegel-Ausgabe vom 9. August 1971 entnehmen konnte: 280 000 Besucher sind gezählt worden.

Das „Dürer-Studio“ war ein Experiment und verdient als solches unsere Aufmerksamkeit. Auch derjenige, der, als landläufiger Kunsthistoriker, die Aura des „Fach-Didaktikers“ entbehrt, wird sein Urteil zu formulieren versuchen. Uneingeschränkt gilt zunächst die Feststellung, daß dieses Studio in der Tat einen „neuartigen Versuch der Vermittlung zwischen Kunstwerk und Betrachter“ (so der werbende Text) darstellte. Mit allem Recht war dabei eine erhebliche Kluft zwischen Dürers Werken und dem heutigen Laienpublikum vorausgesetzt worden. In einem vorbereitenden Entwurf ist, im Hinblick auf diese Situation, von der „kognitiven Distanz zwischen Einstellungs-Ist und Einstellungs-Soll (des Betrachters)“ die Rede. Man lasse sich von solchem, gewiß schwer zu ertragenden Jargon nicht gegen die Sache, die Idee einnehmen. Der

Mut, ein Experiment zu wagen und die unvermeidlichen Fehler eines jeden Beginns in Kauf zu nehmen, verdient unseren Dank und sollte über der Kritik nicht in Vergessenheit geraten. Auf das Versuchen kommt letztlich alles an, und ein Modell erreicht man nur über Modelle.

Für Entwurf und Leitung des „Dürer-Studios“ zeichnete J. Rohmeder verantwortlich. Inwieweit – unter dem Stichwort „Didaktik“ – E. und M. Guthmann und als Gestalter (für Architektur, Graphik etc.) weitere Fachleute an der Konzeption mitgewirkt haben, entzieht sich meiner Kenntnis. Auch vermag ich nicht abzuschätzen, welchen Veränderungen die ursprünglichen Pläne möglicherweise unterworfen werden mußten (vgl. ein hektographiert vorliegendes erstes Konzept).

Man hatte dem „Dürer-Studio“ zwei Geschosse in einem jüngst fertiggestellten Trakt des Germanischen Nationalmuseums zur Verfügung gestellt und den reichlich vorhandenen Raum durch große Schauwände zu gliedern und für die Demonstrationen zu nutzen gesucht (*Abb. 1*). Der Besucher fühlte sich gewiß – im Unterschied zu der Dürer-Ausstellung nebenan – keinen Augenblick beengt, eher wohl zwischen den vielen Stellwänden und ihrem „optischen Angebot“ gelegentlich irritiert. Die Architektur hatte nichts, was zum Verweilen einlud.

In welche Richtung zielte, neben dem ausführlich orientierenden Ausstellungskatalog und dem Kurzführer, das Experiment? Es ging um den Versuch, mit Reproduktionen ausgewählter Werke Dürers so etwas wie ein Propädeutikum zu inszenieren – den Besucher durch Demonstrationen verschiedenster Art in einige Grundfragen einzuführen und dabei das didaktische Prinzip des „learning by doing“ wenn möglich zu berücksichtigen.

Für richtig halte ich, um bei der Lage zu beginnen, die Anordnung eines solchen Studios *neben* der eigentlichen Ausstellung – denn daß ein derartiges Arrangement sich integrieren ließe, will mir weder realisierbar noch zweckmäßig erscheinen. Was hier beabsichtigt ist, geht der Ausstellung voraus bzw. läuft ihr parallel und hält sich deshalb, zugunsten der pädagogischen Entfaltungsmöglichkeiten, am besten in einem ganz eigenen Rahmen.

Richtig auch erschien mir die Verwendung starker Vergrößerungen – dies mit dem Ziel, das Publikum aufmerksam zu machen und tatsächlich demonstrativ zu wirken. Gewiß hat eine solche plakative Methode ihre Probleme. Das Auge wird der Wirklichkeit der Werkformate entwöhnt. Zweierlei ist aber sofort hinzuzusetzen: Wir arbeiten – erstens – in unseren Vortragssälen ebenfalls ohne Zimmerlichkeit erfolgreich mit erheblich vergrößernden Lichtbildern. Und, zweitens: Man hatte im Studio auch den „richtigen Weg“ markiert; originalgroße Reproduktionen waren ausgestellt und konnten durch handlich angebrachte Lupen auf ihre winzigen graphischen Details hin betrachtet werden.

Es gab verschiedene sehr gute Ideen innerhalb des Ganzen – Ideen, mit denen sich m. E. weiter werden lassen. Auf der anderen Seite schienen mir Fehler offensichtlich zu sein, die bei zukünftigen Versuchen dieser Art unter allen Umständen vermieden werden müßten.

J. Rohmeder hat, in dem schon einmal zitierten Entwurf, unter Hinweis auf eine mir augenblicklich nicht zugängliche Untersuchung zur Didaktik der bildenden Kunst (H. Daucher und R. Seitz, München 1970), ein massives Mißtrauen in die Möglichkeiten des anregenden, informierenden und belehrenden Wortes formuliert: „Das Wort in der Ausstellungsdidaktik ist eine Notlösung“ und „Die didaktische Effizienz der verbalen Medien für eine vermittelnde Kunstwissenschaft nimmt ständig ab“. Was an dem zuletzt zitierten Pauschal-Urteil zutreffen mag, und inwiefern ihm gegenüber die stärksten Zweifel angebracht sind – das zu erörtern wäre ein eigenes Kapitel. Daß es eine Ausstellungs-Didaktik ohne – wie immer geäußerte – Texte nicht geben kann, ist wohl als Grundgegebenheit festzuhalten – und zwar gerade dann, wenn man, wie im Falle des „Dürer-Studios“, den Teil des Publikums ins Auge faßt, der vor dem Thema der Ausstellung hilflos ist. Das Nürnberger Experiment hat, wie mir scheint, erwiesen, was von einer Bild-Didaktik erwartet werden kann, die mit einem Minimum von Text arbeitet. Die Ausbeute blieb gering, allzu gering, wenn man sie am Aufwand mißt. Warum dieses negative Urteil? Ich versuche, es an Beispielen zu veranschaulichen und zu begründen.

Ein so wesentliches und fesselndes Thema wie das der Kunsttechniken war völlig unzureichend realisiert worden. Man konnte einen instruktiven Film sehen, in dem Meckseper die Möglichkeiten und Verfahrensweisen des Radierens demonstrierte. Man erfuhr jedoch über Kupferstich und Holzschnitt (die eigentlichen Medien Dürers) nichts dergleichen, und das Kapitel „Farbe“ wurde abgehandelt, ohne daß zum „Aufbau“ eines altdeutschen Tafelbildes etwas gesagt und gezeigt worden wäre. Die Gelegenheit, selbst zu drucken, wurde lebhaft aufgegriffen, der betreffende Tisch war fast ständig umlagert. Allein es ließ sich auch beobachten, daß das Publikum ganz mechanisch handelte, und so habe ich erhebliche Zweifel, ob über das gewiß unverdächtige Vergnügen an einem Minimum eigener Tätigkeit hinaus etwas provoziert werden konnte, was mit Stichworten wie Einsicht und Interesse zu bezeichnen wäre. Was ein Holzschnitt ist, das erkennt man noch nicht, wenn man rasch und ohne sich zu besinnen einen Stock einfärbt, um einen Abzug herzustellen.

Ähnliches läßt sich von mehreren anderen „Abteilungen“ des Studios sagen. Die Absicht, „Anstöße“ zu geben, formuliert sich so leicht, wie sie schwer zu verwirklichen ist, und was sind im übrigen die Anstöße wert, wenn es dabei sein Bewenden hat? Das eigentliche Problem heißt ja, über erste Reaktionen der Neugierde, des Interesses, der Faszination, des spielerischen Engagements hinauszukommen. Ein Hase à la Dürer, ausgestopft, läßt sich streicheln, ohne daß ein „Anstoß“ zu der großen Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit erfolgt. Das Gleiche gilt für den Einfall, in rascher Folge heute photographierte und von Dürer gezeichnete Menschen miteinander zu konfrontieren. So leicht kann man Nachdenklichkeit nicht hervorrufen! Oder die Aufforderung, in eine Art von Kabine zu treten und sich mit konstruierten Idealmaßen Dürerscher Figuren zu vergleichen! Was leistet ein solcher Gag angesichts der Verständnis-Schwierigkeiten, die die Proportionslehre nun einmal aufgibt? Was man erhoffte, war die Motivierung eines Interesses an diesem Problem. Was man

erreichte, war nichts. Kaum jemand, stellte ich fest, machte von dem Angebot sich zu messen, Gebrauch, und wer es tat, der blieb mit den Fragen, die ihm *vielleicht* auf die Lippen kamen, allein.

Verfehlt auch erschien mir, trotz guter Ansätze, der Versuch zu erläutern, was es bei Dürer mit den Bildinhalten auf sich habe. Schlagend in ihrer Einfachheit war zunächst die Demonstration zum Thema „Attribut“: Dürers Holzschnitt der Katharinenmarter als Beispiel für die Darstellung der Heiligenlegende, daneben eine Katharina mit den Attributen Schwert und Rad, die nun lesbar und verständlich geworden waren. Was aber folgte einer solchen Einleitung? Die Leuchter-Vision aus der Apokalypse, das nächste Beispiel, wurde lediglich als Abbildung des Offenbarungstextes, als Illustration also, vorgeführt. Welche Vereinfachung des wahren und durchaus nicht verworrenen Sachverhaltes! Hier wäre Gelegenheit gewesen, *Jedem* zu zeigen, wie eine künstlerische Schöpfung zwischen der literarischen Vorlage und der Bildtradition eine spezifische Position behauptet (oder: behaupten kann); wie überlieferte Motive (das Thronen des „Menschensohnes“ auf dem Regenbogen, von dem in der Apokalypse *nicht* die Rede ist) aus anderen Zusammenhängen (Weltgericht!) eingesetzt wurden, mit dem Resultat, daß die Darstellung weit mehr als eine Text-Illustration bietet.

Gerade an diesem Punkt erwies sich m. E. auch, daß man, mit der Zweiteilung des Aufbaus, viel zu akademisch vorgegangen war. Im Untergeschoß in „systematischer“ Folge Probleme der Technik, der Farb- und Formgebung, der Inhalte usf.; darüber dann die Erläuterung von drei Werken „eingehend und exemplarisch, ... nach den im ersten Teil gegebenen Informationen“ (der werbende Text). Wird damit nicht ein methodisches Fortschreiten programmiert, das in seinem Anspruch das eigentlich gemeinte Publikum verfehlt? Wäre es nicht sinnvoller gewesen, jede Vorstellung von „Methoden-Hierarchie“ beiseite zu lassen und unter den einzelnen Stichworten (wie z. B. „Inhalt“) jeweils soweit wie möglich vorzudringen?

Schließlich meine ich auch, daß man sich thematisch zuviel vorgenommen hatte, und daß der Versuch nicht zuletzt unter diesem *Zuviel* leiden mußte. Man wäre vermutlich besser gefahren, hätte man sich am vordringlichen Interesse des „breiten“ Publikums orientiert und für die Fragen nach Inhalt und Techniken eine konzentriertere Einführung entwickelt. So aber – fürchte ich – ist man über dem begreiflichen Wunsch, Dürers Werk in allen seinen Elementen zu demonstrieren, zwangsläufig überall in den Ansätzen steckengeblieben.

Karl Arndt

## REZENSIONEN

Peter Bloch und Hermann Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*. 2 Bde. Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1967/1970.

Bd. I: Katalog und Text (1967), 128 S., 22 Taf., 458 S.Taf., DM 96. – .

Bd. II: Text (1970), 192 S., 1 Taf., 126 S.Taf., DM 62.70.

Das von Hermann Schnitzler und Peter Bloch gemeinsam herausgegebene Corpus der ottonischen Kölner Miniatur-Handschriften kann als eine besonders ersehnte