

hinterlegen müssen, gab er schon während des Besuches jede gewünschte Auskunft; mit seinen 460 Seiten, 369 abgebildeten Objekten, 24 guten Farbtafeln, einer sehr kompletten, 14 Seiten füllenden Bibliographie sowie informativen Zeit- und Stammtafeln wird er noch lange das maßgebliche Handbuch über die französischen Figurenkünste im „siècle de Charles V“ bleiben. Manche seiner besonderen Vorzüge wird man hoffentlich bald allgemein nachahmen: so die Kurzbiographien der namentlich bekannten Künstler und vor allem die sorgfältig redigierten Indices — ein Element, das man bisher in Ausstellungskatalogen stets schmerzlich vermißt hat.

Gerhard Schmidt

DÜRERS VERWANDLUNG IN DER SKULPTUR ZWISCHEN RENAISSANCE UND BAROCK

Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main,
1. November 1981 bis 17. Januar 1982

Daß diese Ausstellung erdacht und ausgeführt werden konnte, ist zunächst schon ein kleines Mirakel; durch kein Sonderbriefmarken-Jubiläum und keinen demokratischen Landesvater in die Pflicht genommen, ohne den Zwang, Besucherströme den Kameras der Pressephotographen zu präsentieren (und die Photos dann den öffentlichen Geldgebern), ohne die Verpflichtung, eine vierstellige Zahl von Exponaten in vier, fünf, sechs oder sieben Katalogbänden durch ganze Expertenstäbe be- und abhandeln zu lassen — das Liebieghaus hat hier gegen den Zug der Zeit ein Beispiel gesetzt, und es wäre gut, wenn anderen Museen zu folgen erlaubt würde. Bei allen Einwänden, die gegen das in dieser Ausstellung Behauptete vorgebracht werden können: sie war, anders als so manches aufwendige Unterfangen der letzten Jahre, *ernstzunehmen* (wenn auch vielleicht nicht ganz so asketisch, wie sie ein angeblich nur auf Kunstgenuß erpichtetes bürgerliches Publikum nach den gestrengen Eröffnungsworten des Leiters des Liebieghauses gefälligst hätte rezipieren sollen).

Herbert Beck und Bernhard Decker sind der „Verwandlung bildnerischer Erfindungen Albrecht Dürers oder seiner für die Spätgotik kaum weniger bedeutenden Zeitgenossen Veit Stoß und Matthias Grünewald“ (S. 15 des Kataloges) in der Skulptur des späten 16. und des 17. Jahrhunderts mit einer engagierten Eindringlichkeit nachgegangen, wie sie diesem eher abseits liegenden Gebiet bisher kaum entgegengebracht wurde. Dankbar wird im Vorwort vermerkt, daß so gut wie kein Leihgabenwunsch unerfüllt blieb: die Museen in München, Berlin, Hamburg, Braunschweig, Stuttgart und Karlsruhe haben ebenso bereitwillig und mit vielen Objekten zu dem Unternehmen beigesteuert wie die Sammlungen in Wien, Vaduz und London; auch aus New York, Baltimore, Chicago und San Francisco kamen bedeutende Werke der Kleinplastik. Der Katalog, drucktechnisch und typographisch eine reine Freude (und mit 17,— DM verblüffend preiswert), enthält 223

Exponate, die meist ziemlich ausführlich besprochen werden; mit der älteren Literatur allerdings sind die Autoren — die Einträge stammen etwa zur einen Hälfte von Beck, zur anderen von Decker — gelegentlich allzu nachlässig umgegangen, bei den Kat. Nrn. 11/12, 17, 18, 27, 29, 50, 51, 74, 81, 117, 118, 122, 176, 185 fehlen Angaben zu oft wichtigen, manchmal grundlegenden Veröffentlichungen (bisweilen hätte wohl der Hinweis: [dort die ältere Literatur] ausgereicht, aber beileibe nicht immer). Da nur wenige Großskulpturen einbezogen waren — am wichtigsten Adrian de Vries' „Schmerzensmann“ aus Liechtenstein (Kat. Nr. 86) und Georg Schweiggers Crucifixus aus Graz (Kat. Nr. 212)—, hatte die Ausstellung einen sehr intimen, kunstkammerartigen Charakter, ohne daß dabei auf technisches Ausstattungs-Chichi zurückgegriffen wurde; es wurde nicht „Stimmung“ gezaubert, die Präsentation blieb wohlthuend sachlich.

Die Veranstalter hatten die Kunstwerke in zehn überwiegend inhaltlich ausgerichteten Abteilungen gruppiert, die nicht immer überzeugten: so war „I. Skulptur 'um 1500' nach Dürer-Vorbildern“ untypisch bestückt, eigentlich wohl ganz entbehrlich (gleich die Kat. Nr. 1 mindestens überarbeitet, wenn nicht *in toto* später als „I. Viertel des 16. Jahrhunderts“). Daß unter „V. Dürer als Bildhauer“ neben Elfenbein-Statuetten des frühen 15. Jahrhunderts, die irgendwann einmal ein „AD“ eingeritzt bekommen hatten, neben Bildwerken vom Meister I. P., von Adrian de Vries, Christoph Angermair und Georg Pfründt und neben Papiermaché-Reliefs von Albert von Soest dann auch die Reliefs resp. Plaketten zu finden waren, die mit Recht „im Mittelpunkt der Auseinandersetzung um die Tätigkeit Dürers als Bildhauer“ stehen (S. 133), offenbarte wohl doch Verlegenheit. Dagegen hatte man bei „VII. Kreuz und Martyrien“ trotz der Menge der nebeneinandergestellten Crucifixus-Bilder die naheliegende Assoziation einer Devotionalienhandlung geschickt vermieden; faszinierend nahm sich die Gruppe der kleinplastischen Reliefs von Georg Schweigger aus (X.). Jede Abteilung war mit einer Schrifttafel ausgestattet, die den Zusammenhang erläutern sollte; man las sie nicht ohne Kopfschütteln. Zu „IV. Dürer-Verehrung“: „Anders als im Mittelalter war nicht mehr anonyme Herkunft Voraussetzung für die Allgemeinverbindlichkeit von Bildern, sondern die Erfahrungshoheit (?) hervorragender Menschen, die aus eigener Kompetenz Wahrheitsanspruch vertreten konnten. Der Künstler wurde Träger jener Eigenschaften, die vordem den bildlich dargestellten göttlichen oder heiligen Personen angehörten; der Name des Künstlers wurde geheiligt.“ Man wüßte gerne, wann je zu Dürer gebetet wurde: „Libera nos a malo“, oder auch nur: „Sancte Alberte, ora pro nobis“... Neben dergleichen apodiktisch vorgetragene ahistorischen Simplifizierungen fanden sich dann bei „VII. Kreuz und Martyrien“ und „VIII. Adam, Eva und Tod“ kryptische Spekulationen von düster raunendem Ton; über diese Tendenz wird noch zu sprechen sein.

Nicht alles, was zu sehen war, gehörte in die Ausstellung, aber gerade dieses Urteil war doch gelegentlich erst dadurch möglich, daß man es dort sah. Manche Exponate waren vergleichsweise *sehr* neuen Datums, aus dem 19., wenn nicht dem frühen 20. Jahrhundert, was die Bearbeiter teilweise auch schon im Katalog ver-

merkt haben: mit Recht ist eine solche Entstehung bei den Kat. Nrn. 22, 23, 24, 25, 63 und 68 erwogen worden. Christian Theuerkauff hat in seiner Besprechung der Ausstellung im „Pantheon“ (XL, I, 1982, S. 54—56) die Kat. Nrn. 65 (zum Überfluß kann Erasmus von Rotterdam nicht einmal dargestellt sein, weil ihn im „ANNO AETATIS SVAE LXXII“ niemand mehr konterfeien konnte: geboren 1466 oder wahrscheinlicher 1469, gestorben 1536!), 110/111, 184, 187/188 hinzugefügt; dem ist nur zuzustimmen. Ich möchte auch bei der Antwerpener Madonnen-Statuette Kat. Nr. 21 und bei dem Düsseldorfer Relief der „Katharinenmarter“ Kat. Nr. 5 für eine „moderne“ Entstehung plädieren. Andere Werke wurden „zur Diskussion“ gestellt: Anfang 16. Jahrhundert oder „retrospektiv“? Für die zweite Bestimmung war der Anlaß bei den Kat. Nrn. 19, 20 und 114 nicht recht ersichtlich. Weder der Korallen-Crucifixus Kat. Nr. 29 noch der Akelei-Pokal Kat. Nr. 33 (für die Nürnberger Goldschmiedekunst um 1600 gelten ganz andere Kriterien als nur „das Interesse des 17. Jahrhunderts an älteren Formen der Dürerzeit“), A. J. Vinckenbrincks kleinplastische Replik von H. de Keyzers „Statua Erasmi“ in Rotterdam (Kat. Nr. 54), der Elfenbein-Crucifixus Kat. Nr. 80, Giambolognas nackter Bronze-Crucifixus (Kat. Nr. 61) oder die italienische Sebastians-Statuette Kat. Nr. 166 trugen zur Definition des Problems etwas bei. Bei der Hamburger Buchsbaum-Statuette des „Christus aus einer Verspottungsgruppe“ (Kat. Nr. 51), die sogar auf dem ausgesprochen witzigen Ausstellungsplakat mit dem verfremdeten Münchner Selbstbildnis Dürers von 1500 kombiniert worden war, liegt m. E. keinerlei Portraitähnlichkeit mit Dürer vor: damit wäre der „Rang einer besonders anschaulichen Form identifizierender Nachahmung“ doch etwas eingeschränkt. Die vom Liebieghaus aus der Sammlung Robert von Hirsch erworbene venezianische Bronzestatue der „Negervenue“ (Kat. Nr. 113) hat mit der ehem. in Lemberg befindlichen Dürer-Zeichnung (Abb. 51) nur die Nacktheit, das Kopftuch, den Spiegel in der Rechten und ganz ungefähr den Kontrapost gemeinsam und eignete sich daher schlecht als einleitendes Exemplum (S. 16 f.) — und stammt die Zeichnung überhaupt von Dürer? Dem fragilen Hamburger „Gliedermann“ des Meisters I. P. (Kat. Nr. 118) hätte man die Strapazen der Reise ersparen sollen: wenn im späten 16. Jahrhundert der heute in Madrid befindliche Kompagnon als „Maniqui di Alberto Durero“ bezeichnet wurde, so ist damit nicht gesagt, daß man um 1600 „diese kostbaren 'Mannequins' für Dürer-Werke hielt“; gemeint war doch wohl eher, daß das „Mannequin“ einmal in Dürers Besitz gewesen sein soll. Von der Vermutung, auch die Londoner Madonnen-Statuette von Veit Stoß (Kat. Nr. 123; wie immer um 1520 und damit viel zu spät datiert) sei ein Produkt späterer „imitatio“, sind die Bearbeiter glücklicherweise wieder abgerückt; wichtig die neugewonnene Erkenntnis, daß der rechte Arm Mariens und der linke des Jesuskindes spätere Ergänzungen sind. Konfrontiert mit der „einzigartigen bildhauerischen Qualität“ dieser Statuette, schien mir trotz des erheblich geringeren Grades an Virtuosität die kleine Berliner Christkind-Figur (Kat. Nr. 124) eben doch dem Oeuvre des Veit Stoß zuzugehören: aus der „anatomisch nachvollziehbaren Körperbildung“ sind gewiß keine Argumente für eine Entstehung „um

1600“ zu gewinnen — dann dürften ja auch die Crucifixe in Krakau und Nürnberg nicht von Veit Stoß herrühren. Die Freiburger „Sündenfall“-Gruppe (Kat. Nr. 177) und der Münchner „Simson“ (Kat. Nr. 178; laut Theuerkauff, op. cit., S. 56, „aus kunsthistorischem Eigennutz zugesellt“ —?) erwiesen sich m. M. nach als tatsächlich von der gleichen Hand — nur wird man die Londoner Georgs-Statue (Kat. Nr. 179 Abb. 5) und die Berliner „Barbara“ (Kat. Nr. 180) davon etwas distanzieren müssen. „Um 1600“, darin ist Decker gewiß beizupflichten, sind diese Werke wohl nicht entstanden. Auf der anderen Seite ist die Spätdatierung der Münchner Figürchen von „Adam und Eva“ (Kat. Nr. 182/183) nicht plausibel („abwegig“ dagegen doch, „an einen westfälischen Bildschnitzer des 17. Jahrhunderts zu denken“). Schließlich schien mir die Gegenüberstellung des Frankfurter „Sebastian“ (Kat. Nr. 198) mit dem Karlsruher „Schmerzensmann“ von Michael Zürn (Kat. Nr. 199) gerade *nicht* die von Decker mehr suggerierte als zur Erwägung gestellte Spätdatierung zu erweisen: im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ist der — in seiner Absonderlichkeit glänzend analysierte — „Sebastian“ doch besser vorstellbar; ich halte Peter Dell nach wie vor für den Urheber. Die gleiche Frage „frühes 16. oder frühes 17. Jahrhundert“ stellt sich auch bei einem Hausaltärchen aus Ebenholz und Elfenbein, das 1973 im Pariser Kunsthandel war (Abb. 4): kann an der gleichzeitigen Entstehung des Gehäuses und der Elfenbein-Schnitzereien der oberen Lunette im frühen 17. Jahrhundert kein Zweifel sein, so scheint mir bei dem Relief der „Muttergottes mit Engeln“ eines der seltenen Elfenbeinwerke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und zwar ebenfalls von der Hand des Leinberger-Nachfolgers Peter Dell, vorzuliegen. Die „Adam und Eva“-Gruppe aus Düsseldorf (Kat. Nr. 185) schließlich kann einem niederländischen Bildschnitzer um 1520/30 zugeschrieben werden, von dem es im Liebieghaus die Assistenzfiguren einer Kreuzigung (Kleinplastik der Gotik und Renaissance aus dem Liebieghaus, bearbeitet von Anton Legner, Frankfurt am Main 1967, Nr. 26/27) und im Basler Historischen Museum eine vielfigurige „Kreuzigung“ gibt.

Credo, dubito, non credo: mit kenner- oder gönnerhaften Annotationen allein wird man dieser Ausstellung freilich nicht gerecht, bei allem entzückten Interesse, das die hier erstmals realiter zusammengestellten Problemstücke aus aller Welt gerade bei den „Kennern“ erregen mußten. Denn in erster Linie ging es den Veranstaltern ja gar nicht um eine zeitweilige Kollektion von Einzelwerken, sondern um das übergeordnete Phänomen der Nachwirkung Dürers; genauer, um den Nachweis, daß Reprisen im allgemeinen und diese im besonderen nicht unter dem engen Blickwinkel einer schematischen Entwicklungstheorie gesehen werden dürfen, sondern „richtig“ betrachtet, die Brüche und Spaltungen einer bestimmten historischen Periode aufzuzeigen geeignet sind. Zweifellos spiegelt das Unternehmen damit sehr gegenwärtige Tendenzen wider, und zu Recht hat Eduard Beaucamp in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (24. Nov. 1981, S. 25) festgestellt: „Wo alle Welt wieder von Tradition redet, aber kaum Wege und Richtungen gezeigt werden, wie man ernsthaft und glaubwürdig in den Stromkreis der Geschichte zurückkehren könnte, richtet sich ein fast neugieriges Interesse auf Formen einer syntheti-

schen, Geschichte reflektierenden Kunst.“ Den in der Ausstellung versammelten Kunstwerken wurde eine Menge Antworten abverlangt: auf die Frage nach den Formen und Möglichkeiten der Identifikation mit einer ins Übermenschliche gesteigerten Künstlerpersönlichkeit ebenso wie auf die Frage nach den ideologischen Beweggründen solcher Identifikation; die Objekte sollten Auskunft darüber geben, ob und unter welchen Umständen es überhaupt legitim sei, „sich der Tradition durch Nachahmung zu vergewissern“ (S. 32). Daß diese Fragestellungen selbst schon Ausdruck einer krisenhaften Situation sind, war den Bearbeitern offenkundig bewußt; man hat den Eindruck, als ob ihnen an der stets latenten Aktualisierung noch mehr lag als an der bloßen Ehrenrettung eines vernachlässigten oder verfeimten Kunstzweigs. So wird auch im Katalog gleichsam widerwillig argumentiert, wenn ein Objekt „nur“ auf seine Zugehörigkeit zum Bereich der Nachahmung untersucht werden muß; wobei sich übrigens herausstellt, daß konventionelle Beurteilungskriterien gelegentlich besser greifen als die deduktiven des Bearbeiters Decker (s. Kat. Nr. 164, 173, 176, 182/183). Mit aller Deutlichkeit muß zunächst hervorgehoben werden, daß die Texte des Kataloges erheblich differieren; die Einleitung von Beck ist genauso besonnen und — großenteils — unverbindlich wie seine ausgewogenen, sachlich argumentierenden, oft aber auch Ratlosigkeit hinterlassenden Katalogtexte — im Grunde genommen Materialien für die weitere Diskussion der Widersprüche. Ganz anders die signierten Beiträge Deckers: schon in der stoßenden Diktion und in der oft hermetischen Metaphorik von passionierter und provozierender Einseitigkeit, scheint hier der expressionistische Sprachstil W. Pinders und A. E. Brinckmanns fröhliche Urständ zu feiern. Oder doch nicht ganz so fröhlich: denn zum einen grollen bei jeder sich bietenden Gelegenheit die Affekte der „kritischen“ Kunstwissenschaft ulmischer Observanz, die überall finstere Mächtschaften am Werk sieht, und zum anderen irritiert eine gewisse Fixierung auf die Bereiche „Kreuz und Martyrien“ und „Adam, Eva und Tod“ — ein düsterer (und offenbar immer wieder nur in Deutschland möglicher) Mystizismus, der sich weniger verwirrend ausnimmt, träte er nicht im Sprachgewand der „Zweiten Aufklärung“ auf. Ich bezweifle, ob dem Information suchenden Benutzer des Kataloges — sei er nun „Kenner“ oder interessierter „Laie“ — mehr beigebracht wird als eine Gänsehaut, wenn er bei Kat. Nr. 177, dem Freiburger „Sündenfall“ des Meisters H. L., liest, daß „die satanisch maskierte Wasserspeierfratze der Schlange“ sich um den Baum der Erkenntnis ringelt, wobei „kaum ein zweiter Baum in der Geschichte der Kunst“ existiere, „der so unheimlich, gespenstisch wirkt — der ganze Baum wie eine Bestie“. Und weiter: „Ein Zweiglein mit den kraftstrotzenden Blättern der Esche deckt Adams Blöße“ (in der Vorderansicht gar nicht sichtbar!), dagegen ist das Feigenblatt vor Evas Scham „verdorrt, ist Todessymbol“. Nein, weiß Gott, der „Bildsinn dieser auffälligen Unterschiede ist nicht eindeutig“, aber die „Angst vor dem Verschlungenwerden, so wie die Katze unten die Maus zu Adams Füßen verschlingen wird“ ist es gewiß genauso wenig wie ein „Wiedergeburtssymbol, wenn das Weibliche mit dem Absterbenden und Todbringenden identifiziert wird“. Hier verirrt sich die Eindringlichkeit des Interpreten in ein pri-

vativisches Labyrinth, zu dem niemand mehr Zugang hat — ist es wirklich die „alte Kunst“, die hier „in melancholischer Verrätselung (erstarrt)“? Muß das Irrationale, neuerdings vielbeschworen in den Kreisen der einst „kritischen“ Kunstgeschichte und in Grotten und Mutterschößen lustvoll gesucht, denn sogleich chthonische Züge annehmen? Ich dünke, davon hätten wir überreichlich gehabt. Sehr scharfsichtig die Feststellung Deckers, daß die Rückseite der Freiburger Gruppe und die Rückseiten des — stilistisch zumindest verwandten — Londoner „Georg“ (Kat. Nr. 179, Abb. 5) und der Berliner „Barbara“ (Kat. Nr. 180) in Rohform stehengeblieben sind, teilweise sogar noch Rindenstückchen eingesetzt bekamen; abwegig aber m. E. schon die Frage nach einem „ikonographischen bzw. symbolischen Bildsinn“ (und erst recht die Antwort: „Eva verkörpert im Verhältnis zu Adam eine ‚Rohform‘ der Natur, eine Mischung aus geformter und ungeformter Materie“). Was hier fehlt und was im ganzen Katalog bezeichnenderweise so gut wie überhaupt nicht in Betracht gezogen wird, ist der Aspekt der virtuoson Artistik, der dem Bearbeiter wohl zu oberflächlich vorgekommen sein mag, der aber doch in unzähligen Kunstwerk-Beschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts im Vordergrund steht; gerade artistische Könnerschaft — nicht mehr, aber auch nicht weniger — sollte wohl die Konfrontation unbearbeiteten Materials mit dem Produkt einer stupenden *tour de force* schnitzerischen Vermögens demonstrieren. Und wenn manche der von Decker verfaßten Interpretationen von einer bewundernswerten Sensibilität sind (z. B. Kat. Nr. 148, 220, 221), so scheint andererseits das 5,4 cm hohe Elfenbein-Figürchen des „Hl. Georg“ aus Burg Eltz (Kat. Nr. 116) unter der Last der ihm aufgebürdeten Bedeutung förmlich zu ächzen: nur weil dem Heiligen nachträglich ein Dürer-Monogramm eingeritzt wurde, ist er nun „doppelt prädestiniert, zu einem bürgerlichen Tugendbild zu werden: als Drachentöter ist er ein Zivilisationssymbol, als virtuoson Kunststück mit Dürer-Monogramm ein Symbol gelungener Beherrschung sozialer Normen“. Vollends im „beschwörenden“ Staccato die Beschreibung des — zugegebenermaßen schauerlichen — „Tödleins“ von Joachim Henne (Kat. Nr. 189): der Kadaver trägt einen „altdeutschen“ Federhut (genau den gleichen übrigens, wie ihn der entsprechend andersherum interpretierte „Landsknecht in zeitgenössischer Tracht“, i. e. von 1648, auf Schweiggers Relief Kat. Nr. 218 trägt!) — *ergo* ist der „Sinn humanistischer Wiedergeburtshoffnungen und der Beschwörung der Größe altdeutscher Vergangenheit ins makabre Gegenteil verkehrt: was da aus der Vergangenheit heraufkommt, zeigt den Lebenden die Grimasse der sich rächenden, getöteten Geschichte im Zustand ihres permanenten Verfalls.“ Das verstehe, wer mag: die Geschichte ist getötet, verfällt permanent und rächt sich?

Es wäre zu fast jedem der ausgestellten Stücke im Anschluß an die Texte des Kataloges eine ausführliche Diskussion zu beginnen; die Ausstellung war ein Musterfall für jene selten gewordenen Unternehmungen, die „anstößig“ genug sind, um Anstöße zu geben — auch wenn diese Anstöße gegen die Intention der Veranstalter dann doch wiederum „rein“ kunsthistorischen Problemen gelten. Ich nenne nur die drei Buchsbaum-Skulpturen der „Maria Lactans“ (Kat. Nr. 14—16), die nun

frageweise mit einem „Bildschnitzer aus dem Augsburger Kreis um Sebastian Loscher“ (was ist das für ein „Kreis“?) in Verbindung gebracht werden; weiterhin die höchst qualitätvolle elfenbeinerne Stuttgarter „Kreuzigung“ aus der ehem. Sammlung Kofler-Truniger (Kat. Nr. 140—142), bei der die frappierende Angleichung an den Stil Peter Flötners noch schärfer hätte herausgearbeitet werden können; und vor allem das seit langem umstrittene Berliner Relief, genannt „Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler“, von oder nach Hans Daucher (Kat. Nr. 47), das Decker im Anschluß an K. Oettinger und im Widerspruch zur übrigen Forschung für „dürrerzeitlich“ erklärt und als „ungewöhnliches Beispiel der Heroisierung eines lebenden Künstlers“ auslegt (wobei ich nicht in allen Details seiner allegorischen Leseanleitung folgen kann). Es ist hier aber nicht der Platz, diesen und weiteren Fragen *in extenso* nachzugehen; daß die Diskussion von nun an gewiß lebendiger sein wird, können sich die Veranstalter als Verdienst anrechnen.

Wenigstens in großen Zügen muß aber noch auf Deckers fast 100 Seiten langen Anhang zum Katalog eingegangen werden. Es ist, bei aller bohrenden und oft verbohrteten Umständlichkeit der Beweisführungen, eine spannende und ärgerliche Lektüre — nichts Verbrauchtes haftet ihr an, nichts wird hingenommen, alles wird eigensinnig „hinterfragt“. In einer Folge von Essays setzt sich der Autor darin zunächst mit der Begriffsgeschichte von „Dürer-Fälschungen“, „Dürer-Renaissance“ und „Historismus und Retrospektive“ auseinander; der aggressive oder gar höhnische Tenor (S. 386: „kunstgeschichtliche Posse“) mag Geschmackssache sein, gewiß wird man aber nicht allen Ernstes von „dem verheerenden Einfluß der Untersuchung J. v. Schlossers über die ‚Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance‘“ (S. 387) reden dürfen oder sämtlichen älteren Autoren affirmative Interessen (im besten Falle!) unterstellen dürfen — selbst mit Th. Müllers grundlegender Untersuchung „Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik“ sollten am Ende doch nur „die Aporien kunstgeschichtlicher Begriffsbildung zugedeckt werden“ (S. 391). Damit soll nicht bestritten werden, daß des Autors Unbehagen am „Reaktionsmechanismus“ der älteren Forschung in der Begegnung mit der „imitatio“ triftige Gründe hat. Deckers eigene Thesen „Original, Fälschung, Nachahmung“ (S. 392—396) lösen aber das Faktum der Fälschung nahezu völlig auf — als ob nie und nirgends, mit durchaus profitlicher Absicht, gefälscht worden wäre und als ob Sammler und Museen die Frage „Original oder Fälschung?“ überhaupt nie hätten stellen dürfen. Die Schurken sind am Ende die Kunstforscher, die Werke der bildenden Kunst nur deshalb als Fälschungen denunzierten, um „handfeste Geldwerte zu erhalten und einer Inflation des materiellen Kunstbesitzes vorzubeugen“ (S. 395). Auch hier wieder scheinbar Aufklärerisches, in Wahrheit Kryptisches: „Denn was er (i. e. der Fetischdiener) durch Erwerb des Originals bezwecken will, ist die Verdrängung der in der Kunst lebendigen historischen und nicht erledigten Konflikte der Vergesellschaftung des Menschen, die durch die verpönten Nachahmungen aktualisiert würden“ (S. 396). Die Ausführungen Deckers kranken m. M. nach vornehmlich daran, daß der Begriff „Original“ nicht historisch re-

lativiert wird und sich gerade für den in der Ausstellung angepeilten Zeitraum in der von W. Benjamin hergeleiteten Definition nicht eignet.

Zwiespältig bleibt auch der Eindruck nach der — gelegentlich recht dornigen — Lektüre der beiden anderen Essays „Dürer — Konstruktion eines Vorbildes“ und „Gelingen oder Mißlingen des Fortschritts“ (der auf S. 482 als Fragment abbricht). Im Kapitel „Zweiter Apelles“ (S. 398—405) taucht ein einziges Mal beiläufig das Stichwort „Italienkonkurrenz“ auf, das, zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen genommen, sehr viel, wahrscheinlich sogar Entscheidendes für die Motivation gerade der Dürer-Nachahmung im Norden hätte hergeben können (vgl. nur Sandrarts „Hymnus auf die deutschen Künstler“, S. 4 f., oder die Beschriftung von Schweiggers Hamburger Dürer-Plakette Kat. Nr. 50). Jedenfalls mehr als die schlechthin phantastischen Spekulationen über „Dürer-Nachahmungen als Opfersymbole“ (S. 464—468): auf der Grundlage einer einzigen bekannten „Widmung“ — der des Goltzius an den bayrischen Herzog — wird generalisiert, „Dürer-Nachahmungen (seien) also nicht Dürer-Substitute und Ersatz für Dürer, sondern Opfersubstitute für den nachahmenden Künstler, der ein Symbol seiner Opferbereitschaft für das ‚Gemeinwohl‘ in Gestalt und in der Manier des Vorbildes hergibt“ (S. 467). Und: „Konkret bedeutet das Opfer: Erhebung über die Triebphäre, Sublimierung eigener Triebwünsche zugunsten eines ‚höheren‘, erhabeneren Zwecks ...“. Was hier in eisige Höhen emporsublimiert wird, gilt doch schon nicht einmal für Dürer, der angeblich das leuchtende Beispiel für den „Zusammenhang von Opfer, Identifikation und Imitation“ abgegeben haben soll. Deckers Interpretation des Dürerschen Selbstbildnisses von 1500 und der Weimarer Zeichnung (Abb. 81), auf der sich Dürer in provozierender Nacktheit abgebildet hat, kommt einer Kastration im Interesse sozialer Disziplinierung gleich (S. 415: „Anspruch in der Verantwortung des Einzelnen für das Ganze. Christus selbst gilt als ein Inbegriff dieses Bewußtseins“ —?). Anstatt nach einer „Identifizierung mit dem Christusschicksal, konkret (‚Seitenwunde‘) mit dem Opferschicksal Christi“ zu fragen, stünde doch wohl eine unvoreingenommene Untersuchung darüber an, ob nicht die Manifestation eines homoerotisch ausgerichteten Narzißmus in diesen (und weiteren) Bildern das wirklich Radikale ist (so hat auch P.-K. Schuster in seinem Aufsatz „Zu Dürers Zeichnung ‚Der Tod des Orpheus‘ und verwandten Darstellungen“, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 23, 1978, S. 7—24, Dürer zum geschlechtslosen Tugendbold verklärt).

Sicherlich zu Recht zitiert Decker die Bestimmungen des Tridentinums zur kirchlichen Kunst und kommt zu dem überraschenden und für eine Facette des Dürer-Verständnisses der Nachwelt erhellenden Schluß, das Konzil habe „beide Maler (i. e. die als Vorbilder empfohlenen Cimabue und Dürer) nebeneinandergestellt, um die Kultbildtradition der kirchlichen Vorzeit, vertreten durch den ‚Byzantinisten‘ Cimabue, mit dem Vertreter der ‚Moderne‘, dem ‚Naturforscher‘ und Empiriker Dürer zu versöhnen, indem behauptet wurde, beide hätten dasselbe gewollt, beide seien sie würdige Vertreter ihrer Kunst gewesen“ (S. 441). Es wäre nur konsequent, die Dürer-Nachahmungen dann auch als Vehikel der katholischen

Restauration zu betrachten (so Decker im Ansatz S. 461—464); allein, dafür liegt die „Dürer-Renaissance“ eben doch zu sehr „am Rande“: in den kirchlichen Großbauten und Ausstattungsunternehmen der Gegenreformation sucht man auch im Norden vergebens nach Dürer-Zitaten. Wenn dagegen Georg Schweigger im protestantischen Nürnberg Dürer und Veit Stoß — ersteren auf recht hinter sinnige Weise (vgl. Kat. Nr. 214, 215, 217) — „nachbildet“, dann spielt dabei natürlich auch ein so biedereres (und dem Bearbeiter offenbar zu banales) Motiv wie das des Lokalpatriotismus eine Rolle; übrigens gerade im wirtschaftlich und politisch zur Bedeutungslosigkeit herabsinkenden Nürnberg eine plausible Berufung auf eine bessere Vergangenheit, der möglicherweise Appellwirkung zudedacht war.

Die Motive der Dürer-Nachahmung sind komplex — zweifellos ein Gemeinplatz, den der Autor aber zuerst in seiner ganzen Breitenerstreckung hätte ausmessen sollen, bevor er an einigen, nicht einmal immer zentralen Punkten Tiefenbohrung betrieb. Bei allem Unbehagen an den hier sicher zu willkürlich nachskizzierten Thesen Deckers bleibt als Positivum aber festzuhalten: er hat in ein stilles und trübes Gewässer Bewegung gebracht, und ob er dabei immer an den richtigen Stellen aufgerührt hat, ist erst die zweite Frage.

Jörg Rasmussen

VEIT STOSS — SYMPOSIUM

veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, gefördert von der VW-Stiftung Hannover, 5.—7. Oktober 1981 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Zum 450. Todestag des Veit Stoß, zwischen September und Dezember 1983, bereitet das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg eine Ausstellung vor: Hochfliegende Pläne, die bedeutende Leihgaben nicht zu verantwortenden Gefährdungen ausgesetzt hätten, konnten von der anziehenden Idee zurückgedrängt werden, in einem Katalog die in Nürnberg erhaltenen Werke des Meisters und seiner Werkstatt erneut zu bearbeiten, gleichsam ein Vademecum durch den Ausstellungsraum der Stadt mit ihren Kirchen und dem GNM als Zentrum, in welchem einzig zusätzlich das graphische Oeuvre gezeigt werden könnte, vorzulegen.

Nicht zuletzt als Grundlage für diese Aufgabe sollte vor dem Symposium, das lediglich polnische, deutsche und österreichische Wissenschaftler und Restauratoren versammeln konnte, der Stand der Forschung referiert, diskutiert und wo möglich durch neue Kenntnisse und Beurteilungen wiederum bewegt oder gar weitergebracht werden.

Die erste Gruppe von Referaten war den historischen Quellen zur Vita des Künstlers gewidmet: Dem von Loßnitzer (1912), Schaffer (1933), Jaeger (1958) auf deutscher und Przybyszewski (1952), Dettloff (1961) auf polnischer Seite veröffentlichten Material konnte bisher nichts hinzugefügt werden; doch ließ Wolf-