

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

31. Jahrgang

Dezember 1978

Heft 12

VORBILD DURER

Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen
Druckgraphik des 16. Jahrhunderts.

Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, 9. 7.—10. 9. 1978

(Mit 4 Abbildungen)

Peter Strieder, der scheidende Direktor am Germanischen Nationalmuseum, für den das Wort Ruhestand so ganz unpassend erscheinen will, hat sich selbst das schönste Abschiedsgeschenk gemacht. Unter dem Titel „Vorbild Dürer“ konzipierte er aus Anlaß der 450. Wiederkehr von Dürers Todesjahr eine Ausstellung, die füglich als notwendige Kehrseite jener großen Dürerausstellung von 1971 gelten darf, die ebenfalls Strieder initiierte. Was damals erneut offensichtlich wurde, das Faszinosum Dürer, ist nun zum Thema dieser neuen Ausstellung geworden.

„Vorbild Dürer“, das meinte im Untertitel sehr präzise „Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts“. Nicht die unmittelbare Weiterverwendung von Dürerformeln und Dürerzitaten, also nicht Dürer-Renaissance noch Dürers Nachleben war das eigentliche Thema, sondern ganz ausschließlich Graphik nach Dürers Graphik, ihre Spiegelung in Kopien fremder Hand. Durch solche Potenzierung eines künstlerischen Problems, durch Reproduktionen der Reproduktionskunst Dürers wurde beider Besonderheit in minutiöser Brechung sichtbar. Das Einzigartige Dürers entfaltete sich eindrucksvoll vor einem Panorama von Graphikern, die vom gemeinsamen Zielpunkt Dürer deutlicher denn je in ihrer Individualität erkannt werden konnten.

Strieders zu diesem Zweck getroffene Auswahl war streng und opulent zugleich. So etwa fehlte Dürers, von Vasari so hochgeschätzte „Nemesis“, weil von diesem Stich trotz einer Vielzahl von Paraphrasen auf Dürers geflügelte Aktfigur anscheinend keine Kopie der Gesamtdisposition des Blattes existiert. Auch französische Graphik des 16. Jahrhunderts, wie etwa

Duvets „Apokalypse“ voller Dürerzitate und doch eben keine Dürerkopie, blieb deshalb unberücksichtigt. Solche Beschränkung wurde notwendig durch einen bisher nie gesehenen und wohl auch kaum geahnten Reichtum: 160 Blätter von 50 Kopisten des 16. Jahrhunderts aus Deutschland, Italien und den Niederlanden nach 63 Graphiken Dürers. Die Dürerblätter, prägnant im Katalog von Strieder vorgestellt, standen jeweils am Anfang. Es folgten ihre Kopien in zeitlicher Reihenfolge, im Katalog mit vielen neuen Forschungsergebnissen instruktiv erläutert durch Monika Heffels, Axel Janek, Laszlo Meszaros und Wolfgang Mössner. Die Kopien, heute zuweilen seltener als ihre Dürervorbilder, hatte man aus allen großen europäischen Kabinetten zusammengetragen. Die Dürerblätter in sehr schönen Exemplaren stammten, wie schon 1971, zum größten Teil wieder aus der Sammlung Schäfer in Schweinfurt.

Erste Kopien nach Dürers Graphik entstanden im Norden bereits vor 1500 durch Israhel van Meckenem und Wenzel von Olmütz. Italiener wie Zoan Andrea, Niccolotto Rosex da Modena, Giulio Campagnola und seit etwa 1505 Marcantonio Raimondi folgten. Gerade die zahlreichen frühen italienischen Kopien bildeten einen Schwerpunkt der Ausstellung neben der reichen Kopistentätigkeit aus der Mitte und vom Ende des 16. Jahrhunderts, belegt durch Arbeiten von Binck, Mair, Mommard, Ladenspelder, Rota und Scharfenberger, um nur einige der weniger bekannten zu nennen. Die Brüder Wierix und Hendrick Goltzius stehen dann am Ende dieses Kopistenreigens.

Zur Erklärung solcher Kopienfülle wird von Strieder in seiner Einleitung zum Katalog auf Johannes Cochläus und Walter Benjamin verwiesen. Was der Humanist 1512 über die Blätter der Kupferstich-Passion Dürers vermerkte, „Sie sind so fein und in richtiger Perspektive gestaltet, daß Kaufleute aus ganz Europa sie kaufen, ihren Künstlern zum Vorbild“, umfaßte noch ganz ungebrochen einen Zusammenhang von Kunst und Kommerz, den Benjamin in seinem Aufsatz über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ wieder in einzelne Stadien auffächerte: „Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten“. Solche Differenzierung empfiehlt sich auch für die Kopisten der Dürergraphik. Zu Recht betont Strieder, daß den frühen deutschen und italienischen Kopien aufgrund ihrer geringen Auflage und ihres durchgehenden Verzichtes auf das Dürermonogramm kaum eine täuschende Absicht unterstellt werden kann. Letzteres gilt erst für Marcantonio Raimondi, gegen dessen mehrfach aufgelegte Nachstiche des „Marienlebens“ und der „Kleinen Holzschnittpassion“ Dürer bei der Signoria in Venedig Einspruch erhob. Nach Vasaris Bericht erreichte Dürer allerdings nur, daß Raimondi auf das Dürermonogramm verzichten mußte. Auch ein späterer

Nürnberger Ratsbeschuß verbot nicht die Kopien, sondern nur ihre fälschliche Kennzeichnung mit Dürers Monogramm. Als Markenzeichen seiner Werkstatt hat Dürer dies selber nachträglich auf den graphischen Arbeiten seiner Schüler angebracht. Deutlich zeigt all dies die Rechtsunsicherheit eines reproduktionsorientierten Kunstmarktes, der sich damals bereits unter der unverändert aktuellen Aporie etablierte, Besonderes vielen zugänglich machen zu wollen.

Was aber ist nun das Besondere, das diese Kopisten an Dürers Graphik so angezogen haben muß? Der durch diese Ausstellung möglich gewordene Vergleich bestätigt jene hellsichtigen Bemerkungen Erwin Panofskys zu Beginn seines Dürerbuches. Die deutsche Kunst, weil jeglicher Standardisierung sich stets entziehend, habe nie einen verbindlichen Epochenstil begründet. Vorbildlich sei hingegen ihr Individualismus geworden, ihr Reichtum an persönlichen Erfindungen einzelner Künstler. Daß dieser Erfindungsreichtum durch Dürers Graphik zu einer künstlerischen Großmacht wurde, beruhe jedoch gerade auf jener so seltenen Allianz mit dem Rationalen, auf Dürers systematischer Vervollkommnung der graphischen Techniken und seinem Bemühen um mathematisch korrekte Perspektive und antike Proportion. Diese Verbindung von „*novità e bellezza*“, von Erfindungsreichtum und völliger Beherrschung der Kunstmittel, wurde früh schon und beständig in Italien im 16. Jahrhundert an Dürer gerühmt (vgl. hierzu die im Katalog noch nicht berücksichtigte Arbeit von Gunter Schweikhart, in: Festschrift Siebenhüner, Würzburg 1978).

Aus solcher Mittellage Dürers, aus der Balance von Phantasie und Kalkül, erklärt sich die Vorbildlichkeit seiner Graphik für jene Vielzahl von Kopisten mit ganz unterschiedlichem künstlerischen Temperament. Diese Mittellage markiert aber auch den ganz wesentlichen Unterschied Dürers gegenüber seinen Kopisten. Denn diese verändern das Gleichgewicht entweder zugunsten von Motivreichtum und Erfindungskraft oder aber zugunsten der technischen Perfektion. Verwilderung oder Vereinheitlichung waren die Folgen. So erscheint Dürers Bilderwelt in den Kopien einerseits ins kraftvoll Krude und märchenhaft Phantastische verwandelt, oder aber andererseits zu ornamentaler Schönlinigkeit und erkältender Vollkommenheit geläutert, ins Klassische erhoben.

Die Verwilderung Dürers wurde von italienischen ebenso wie von deutschen Kopisten betrieben. Sie hat unterschiedliche Gründe, etwa die Orientierung an Mantegnas eckiger Linienführung bei da Modena (Kat. 6) oder ganz einfach technisches Unvermögen wie beim Monogrammist H mit dem Messer (Kat. 34). Grund solcher Verwilderung ist aber auch, wie bei Hieronymus Hopfer (Kat. 16), die Übertragung des Kupferstichs ins Medium der Radierung. An die Stelle von Dürers präzise organisierter Transparenz der Hell-Dunkelwerte tritt bei Hopfer ein graphisch höchst reizvolles Durch-

einander der Schraffuren. Dergleichen Verwilderung findet sich auch in Italien, etwa durch die Benutzung eines rollierenden Instrumentes bei einem Stecher aus dem Veneto (Kat. 18). Besonders früh wird aber auch in Italien die Phantastik Dürers herauspräpariert, beispielhaft durch eine Motivcollage aus Dürers „Hl. Eustachius“ und seinem „Adam und Eva“-Stich bei Agostino dei Musi (Abb. 1). Entstanden ist so eine bizarre Märchenwelt, die bereits an die französische Dürerrezeption des 19. Jahrhunderts und ihre surrealistischen Züge bei Bresdin erinnert.

Wie die Verwilderung, so ist auch die Vereinheitlichung Dürers unter seinen Kopisten keine nationale Eigentümlichkeit. Mit ihrer Tendenz zur Schönlinigkeit begegnet sie bereits bei van Meckenem (Kat. 2), am deutlichsten aber findet sie sich bei Marcantonio Raimondi. Zwar kennzeichnet dessen „Maria auf der Rasenbank“ (Abb. 2) ein durchaus liebevolles Verweilen bei den pittoresken Bildmotiven Dürers. Selbst die ungleiche Höhe der Beschlagbänder der Fensterläden des Weiherhäuschens, die Johann Wierix später egalisieren wird (Kat. 48), ist hier getreu wiedergegeben. Der Nahblick zeigt dann freilich die Tilgung zahlreicher Einzelheiten, die Raimondi als überflüssig oder störend empfunden haben muß. So wird auf einzelne abtuhende Haare in den Locken Mariens verzichtet, ebenso werden die Berg- und Baumsilhouetten im Landschaftshintergrund vereinfacht. Bei aller Detailscheu sind Dürers Einzelformen nun nicht mehr so reich instrumentiert, sie werden geglättet, geschönt und bildmäßig vereinheitlicht. Möglich, daß für eine damit angestrebte Bildwürde die ursprünglich vorgesehene Meerkatze zu Füßen Mariens nicht mehr tragbar war. Solche Reinigungen Dürers sind vielfach zu beobachten. Häufig wird etwa auf das anekdotische Nebenmotiv der Vögel am Himmel verzichtet (Kat. 70, 72), man beseitigt die Risse in Dürers Mauern (Kat. 2, 155) oder vermeidet seine Überschneidungen durch den Bildrand (Kat. 37, 194).

Solche Vermeidung von Spannungen und Nuancen kann als Vereinheitlichung Dürerscher Perfektion bis zum manieristischen Virtuosenstück gesteigert werden. So bei Ladenspelder (Abb. 3), der Dürers „Adam und Eva“-Stich mit seinen an der Antike gebildeten Aktfiguren in einen Stil von metallischer Härte und Prägnanz übersetzt und Dürer so zum „Romanisten“ macht. Zurückprojiziert wird damit auf Dürer, was dieser als der bestimmende Vermittler der südlichen Formenwelt erst ermöglichte. Es war eine durch Dürer gesehene Antike, wie schon Winkler am Beispiel Gossarts gezeigt hat, die den niederländischen Romanismus entscheidend prägte. Dürers antikischer Stil ist, wie auch die kunstvolle Übertreibung seiner Kopisten enthüllt, im Norden zum „Parakleten des Renaissancegedankens“ (Panofsky) schlechthin geworden.

Vereinheitlichung, Glättung der Details und Tilgung des vermeintlich Störenden, um Dürer ‚nachahmend zu überbieten‘, worin Hans Kauff-

mann das Wesen der Dürer-Renaissance um 1600 erkannte, all dies gipfelt in den Nachstichen der Wunderkinder Wierix. Stolz setzen sie ihr eigenes Monogramm neben das Dürers, dessen Stechertechnik sie peinlich genau nachahmen. Dürers Reichtum an Helligkeitsstufen und Übergängen tritt bei ihnen jedoch zurück hinter einer lehrhaften Betonung der Einzelformen. Dürer erscheint so in ihren virtuosen Kopien richtiger und spannungsloser zugleich. Souveräner im Umgang mit dem Vorbild ist dagegen Goltzius' „Beschneidung Christi“ (Abb. 4), keine Kopie sondern eher eine freie Dürerinterpretation, in der sich Verwilderung und Vereinheitlichung des Vorbildes kunstvoll miteinander verbinden. Das Muster Dürer, ein Holzschnitt aus dem „Marienleben“, ist in eine geschmeidig elegante Stechermanier übertragen, die Dürers Perfektion noch überfeinert. Zugleich aber wird hier motivisch der Dürer der Charakterköpfe zitiert, der Erfinder urwüchsiger Typen und der Schilderer frommer Stimmungen. Sehr bezeichnend daher, daß das ebenso korrekte wie nüchterne Tonnengewölbe der Dürervorlage von Goltzius durch eine spitzwinklig gotische, eindeutig christliche Architektur ersetzt wurde. Erstmals erscheint Dürer damit von Späteren zum frommen altdeutschen Meister entrückt, ein frühes Dokument des Historismus und einer folgenreichen Dürersicht.

Wegen ihres frommen Inhaltes haben sich die religiösen Blätter Dürers, besonders das „Marienleben“ und die „Passionen“, zur Reproduktion angeboten, wegen ihres erotischen Aspektes die Mythologien. Man gewinnt gleichwohl den Eindruck, daß die Kopisten keine tiefere Einsicht in die Themen der Dürerschen Blätter besaßen. Jedenfalls sieht sich die Hoffnung enttäuscht, mittels der Kopien, etwa durch Tituli, Aufschlüsse über noch unbekannte Bildinhalte Dürers zu erlangen. Eine Ausnahme macht einzig da Modenas Kopie der „Vier Hexen“ (Kat. 35) mit dem inschriftlichen Hinweis auf das Parisurteil und Discordia. Eine gewisse Unsensibilität für Inhaltliches wird ferner in der häufigen Seitenverkehrung deutlich, etwa wenn auf Wierix' Kopie von „Ritter, Tod und Teufel“ der Ritter nicht mehr gegen die Leserichtung und damit nicht mehr sichtbar gegen die Widerstände der Welt reitet. Auch daß Dürers spiegelverkehrtes Monogramm auf der „Hexe“ als Exemplum der verkehrten Welt das richtige Monogramm ist, ist eine Subtilität, die dem Kopisten Benedetto Montagna (Kat. 74) entgangen ist.

„Dürer als Vorbild“ war eine Ausstellung des vergleichenden Sehens. Dieses Ausstellungserlebnis wird auch im Katalog nachvollziehbar, indem jede Seite den Vergleich der Kopien mit dem Dürervorbild ermöglicht. Sämtliche Exponate sind abgebildet, die Dürerblätter — soweit möglich — im Originalformat. Besonders dankbar begrüßt man zu den Dürergraphiken das Verzeichnis neuester Literatur, wodurch dieser im Prestel-Verlag mit gewohnter Sorgfalt edierte Katalog eine unentbehrliche Ergänzung zu

Mendes Dürerbibliographie darstellt. Vorzüglich auch die Künstlerbiographien mit Kennzeichnung der stilistischen Eigentümlichkeiten der Kopisten, ihrer technischen Möglichkeiten und Verfahren. Für die Dürerforschung wie für die Kenntnis der Graphik des 16. Jahrhunderts haben sich Strieder und seine Mitarbeiter mit diesem Ausstellungsunternehmen größte Verdienste erworben.

(Katalog im Prestel-Verlag erschienen, 180 Seiten, 245 Abbildungen, DM 28 im Buchhandel.)

Peter-Klaus Schuster

REZENSIONEN

KAREN STOLLEIS, *Die Gewänder aus der Lauinger Fürstengruft*. Mit einem Beitrag über die Schmuckstücke von Irmtraud Himmelheber. Forschungshefte. Herausgegeben vom Bayerischen Nationalmuseum München. Deutscher Kunstverlag München 1977. 187 S., 118 s.-w. Abb., 23 Fig., 8 °, DM 65,—.

Gewänder und Schmuck aus der Gruft der Herzöge von Pfalz-Neuburg in der Pfarrkirche St. Martin in Lauingen werden heute zum größten Teil im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt. In der Reihe der „Forschungshefte“ des Bayerischen Nationalmuseums sind sie nun von Karen Stolleis und Irmtraud Himmelheber neu bearbeitet worden, in einer ihrer kulturhistorisch großen Bedeutung adäquaten Weise. Textilien, Schmuck und Särge der Lauinger Gruft wurden 1881 zum ersten Mal und — bis zur vorliegenden Publikation — am ausführlichsten von K. A. Bierdimpfl in einem kleinen Heft beschrieben, das eher den Charakter eines Führers durch die damalige Aufstellung im Nationalmuseum hatte. 1913/14 machte W. M. Schmid zuerst auf die kostümgeschichtliche Bedeutung der Gewänder aufmerksam (in: *Bayernland* 25, S. 603—607). Man hat die Lauinger Gewänder immer wieder zum Vergleich herangezogen, Einzelstücke auch ausführlicher publiziert, aber erst durch die hier vorzustellende Untersuchung werden sie den ihnen zukommenden Platz in der kostümhistorischen Fachliteratur erhalten.

Die von Karen Stolleis bearbeiteten Gewänder sind durch die Identifizierung ihrer Träger zwischen 1598 und 1657 zu datieren. Neben den Stücken aus dem Nationalmuseum werden auch die Objekte aus der Sammlung des Historischen Vereins von Neuburg a. d. Donau erfaßt — zumeist sind dies nur kleinere Fragmente —, die im dortigen Heimatmuseum aufbewahrt sind. Während die Schmuckstücke schon 1862 nach München in das Nationalmuseum gelangten, barg man die Gewänder erst 1877.

In ihrer Einleitung beschreibt Karen Stolleis Quellen, Fundumstände und frühere Untersuchungen zu den 1781 erstmals geöffneten Särgen. Zusam-