

März 1983 · Nummer 24

Herausgeber: Germanisches Nationalmuseum – Gerhard Bott · Redaktion: Rainer Schoch und Hannelore Deckelnick

Dürers italienische Bilder

Zu einer Leihgabe aus der Sammlung Georg Schäfer

Albrecht Dürer war zweimal in Italien, vom Herbst 1494 bis zum Frühjahr 1495 und vom Herbst 1505 bis zum Januar 1507. Er hat dort nicht

nur gezeichnet und aquarelliert, sondern auch gemalt. Das "Rosenzkrantzfest" für die Kirche S. Bartolommeo in Venedig, das später von

Kaiser Rudolf II. für seine Prager Sammlung erworben wurde, übertraf schon im Format alles, was der Künstler bis dahin für Auftraggeber



Albrecht Dürer zugeschrieben. Madonna dell'Alpe

in Deutschland geschaffen hatte, ganz zu schweigen von der an venezianischen Bildern orientierten und mit ihnen rivalisierenden Pracht der Erscheinung. Die symmetrische Gruppierung, die der *Sacra conversazione* der Italiener entspricht, konnte ihn der Venezianer Giovanni Bellini lehren, auch die Würde, welche die Gestalten auszeichnet, und die Fülle stofflicher und farbiger Unterscheidung. Aber der Deutsche fällt durch die intensivere Naturbeobachtung und den Hang zum Individualisieren auf, durch die immer noch spätgotische Linienführung und Plastizität der Gewandfalten, welche dem Streben nach harmonischer Einbindung aller Teile widersprechen – wie es im übrigen auch das stärker gegenständlich gebundene, den Eigenwert der lokalen Farben bewahrende Kolorit tut. In Italien malte Dürer weiterhin die heute in Berlin befindliche "Madonna mit dem Zeisig", die virtuose, das Individuelle bis an die Karikatur führende Darstellung Christi unter den Schriftgelehrten und eine Reihe von Bildnissen. Einiges davon fand den Weg über die Alpen, anderes blieb in seinem Ursprungsland. "Noricus" = der Nürnberger, nennt sich der Künstler auf Werken, die zum Verbleib in Deutschland bestimmt waren. "Germanus" = der Deutsche, nennt er sich auf solchen, die in Italien blieben. Keines der genannten Bilder konnte in die Zeit des ersten venezianischen Aufenthaltes datiert werden. Es verging eine ganze Zeit, bis die Forschung durch Gedankenarbeit und glückliche Funde auch hier den Nürnberger Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt als "Maler" feststellen konnte. Dürer war immer ein Lernender, aber man durfte und darf doch von den frühen italienischen Gemälden Unfertigkeiten erwarten, wie sie sich ergeben, wenn eigene Erfahrungen auf eine neue künstlerische Welt treffen, die eine Auseinandersetzung fordert. Das war

in unserem Falle die italienische Renaissance. In den Jahren zwischen 1957 und 1961 wurden gleich drei solcher Werke bekannt bzw. als Werke Dürers bekannt gemacht: ein kleiner Heiliger Hieronymus im englischen Privatbesitz, eine Maria mit dem Kind vor einem Torbogen – die sogenannte *Madonna di Bagnacavallo* – und eine Maria mit dem Kind vor einer Landschaft – die sogenannte *Madonna dell'Alpe*, wie Roberto Longhi, ihr Entdecker, sie nannte. Die Marienbilder stehen einander überraschend nah – jedenfalls durch die Haltung, die Körperbildung und den Blick der Kinder. Sitzt die *Madonna di Bagnacavallo* in einem über Eck gestellten spätgotischen Gehäuse, dessen Architekturteilen der logische Zusammenhang fehlt, so entfaltet sich hinter der *Madonna dell'Alpe* bildparallel eine großzügig angelegte Landschaft mit Wiesen und Gewässern, Büschen und Bäumen, Hügeln und fernen Bergzügen. Das Miteinander von Mutter und Kind ist entspannter. Wie Maria dem Kind den Granatapfel reicht und zugleich den Blick ruhig auf den Betrachter richtet, erscheint minder intim, minder lebhaft, dafür repräsentativer und von schöner Gelassenheit. Das volle Rot des Mantels steht warm vor dem differenzierten Grün des Hintergrundes. Man versteht, daß Longhi, der beide Bilder als Werke Dürers veröffentlichte, mit der *Madonna vor der Landschaft* in die Zeit des zweiten venezianischen Aufenthaltes gehen wollte. Sowohl Ernst Buchner als auch Friedrich Winkler, profunde Kenner der altdeutschen Kunst und speziell Dürers, die sich gutachtlich äußerten, widersprachen. Dürer hätte die Bilder während seines ersten Italienaufenthaltes gemalt, das jüngere laut Winkler vielleicht unmittelbar danach. Der Bildträger – Pappelholz – ist ein Indiz für die Herkunft auch dieses Gemäldes aus Italien. Daß es sich noch in den fünfziger Jahren dort befand, mag

ebenso dafür sprechen.

Buchner erkannte denselben Gesichtstypus in der Münchner "Schmerzensmutter" und sah im Holzschnitt der Heiligen Familie mit den drei Hasen eine Fortentwicklung des Kindes und der Landschaft. Die Forscher sind sich einig, daß die Erhaltung des Gemäldes zu wünschen übrig läßt. Es war übermalt und ist stark geputzt, so daß die nervige Unterzeichnung, die während des Malprozesses zuge deckt wurde, an vielen Stellen freiliegt oder gut sichtbar ist. Aber gerade sie ist für Fedja Anzelekwsky, den Verfasser mehrerer Dürer-Monographien, Zeugnis der persönlichen Handschrift des Künstlers. Soviel ist sicher – ohne Dürer ist das Madonnenbild nicht denkbar, auch nicht ohne Italien. Woran liegt es, wenn es sich dem Betrachter nicht unmittelbar als eine Arbeit des großen Meisters erschließt? Nur an der Erhaltung? Vielleicht an einer zu weitgehenden Angleichung an die Kunst des Gastlandes? Führt es uns einen Aspekt der Kunst Dürers vor Augen, den wir nur noch schwer als "deutsch" bestimmen können? Die Fragen sind gestellt und einer sorgfältigen Prüfung wert. Für das Germanische Nationalmuseum bedeutet das 92 x 72 cm messende Gemälde, das dem Museum von den Erben Georg Schäfers in Schweinfurt als Leihgabe überlassen wurde, immer einen Gewinn – als Zeugnis der Begegnung spätgotisch deutscher und das antike Erbe spiegelnder italienischer Kunst, wie sie sich im Werk Dürers eindringlich und beispielhaft vollzieht. Über Jahrzehnte einem breiteren Publikum entzogen, kann das Marienbild nun seine Wirkung tun – in eben dem musealen Zusammenhang, der ihm zukommt, neben den Werken Albrecht Dürers, von denen das Holzschuher-Epithaph und der "Herkules" zeitlich am nächsten stehen.

Kurt Löcher

Vier Nürnberger Kruzifixe des

Restaurierungen zum Gedenkjahr 1983

Im Sommer 1983 werden vier Kruzifixe des Veit Stoß in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums ausgestellt. Dabei entsteht die einzigartige Möglichkeit, ein Bildthema mehrfach von einem Meister bearbeitet zu sehen. Im

direkten Vergleich kann der Versuch unternommen werden, Kontinuität und Vielfalt im Schaffen des bedeutendsten Nürnberger Bildschnitzers der Spätgotik zu untersuchen. Bereits die restaurierenden Vorarbeiten der allerjüngsten Zeit

erbrachten Überraschungen, die von der Tagespresse als Sensation gewertet wurden.

Seit jeher hat die kunsthistorische Forschung den Kruzifix aus dem Heiliggeist-Spital im Germanischen Nationalmuseum, jenen auf dem