

Protokoll des

Roundtable-Gesprächs

„Albrecht Dürer“

Germanisches Nationalmuseum

20./21. 10. 2006

Programm und Teilnehmer: siehe Anlage

Freitag, 20.10.2006, 10.00 - 18.00 Uhr

G. Ulrich Großmann, Daniel Hess und Thomas Eser zu möglichen zukünftigen Dürer-Vorhaben des GNM und deren Projektbestandteilen

Im Anschluss an die Aktivitäten des GNM um das Jubiläumsjahr 1971 (vgl. den Kolloquiumsbericht in Kunstchronik, 25, 1972, S. 185-213) folgten in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Appelle aus der Kollegenschaft, die Dürerforschung am Germanischen Nationalmuseum grundsätzlicher zu verankern. Entsprechend bereitet das Nationalmuseum seit kurzem ein Ausstellungsprojekt zum „Frühen Dürer“ für das Jahr 2011 vor und entwickelt Perspektiven einer nachhaltigeren Klärung offener Forschungsfragen zu Werk und Wirken. Großmann schildert zudem die Neubewertung von Dürers Bildnis seiner „Mutter“ (GNM, Inv. Gm 1160, Anzelewsky, 4) und eigene jüngste Reise-Erfahrungen als initiativ für die neuen Dürer-Vorhaben des GNM. Dem Anspruch des Themas gemäß seien in langfristiger Hinsicht bereits Überlegungen zum Jahr 2021 als zukünftigem Dürer-Jahr („550ster Geburtstag“) anzustellen. Hess weist darauf hin, dass sich das GNM der Grenzen der Annäherung auch methodisch bewusst sei. Er kennzeichnet das Frühwerk Dürers als zunächst dringlichsten Forschungsbereich und formuliert beispielhaft als Aufgabe die genauere Ermittlung und differenzierte Behandlung eines engeren Kernwerks einerseits und „Randbereichen“ andererseits. Auch sinnvolle kunsttechnologische Herangehensweisen sollen ermittelt werden. Eser fasst die Inhalte eines bereits gestellten Antrags auf Forschungsgelder zusammen. Aus dessen Mitteln finanziert sollen binnen dreier Jahre sechs „Dürer-Archive“ zu Biografie (Dürer-Itinerar), zeitgenössischen Kontakten (Dürer-Netzwerk), Sammlungsgeschichte (Provenienz-Archiv), Forschungsgeschichte (Archiv der Dürer-Forscher) und bibliografischer Datenbank entstehen. Eine ebenfalls digitale Werkdatenbank sammelt parallel Information und kompiliert den aktuellen Wissensstand zu Einzelwerken. Eine zweite Stoßrichtung dieses Initiativprojekts dient der Ermittlung sinnvoller Verfahren zur Authentizitätsklärung (Kennerschaft, Kunsttechnologie etc.).

Aussprache zur Einführung von Großmann, Hess, Eser:

Herrmann-Fiore betont die grundsätzliche Wichtigkeit einer technologischen Untersuchung aller Werke. Großmann: In den ersten drei Jahren könnten nicht alle Werke untersucht werden, auf lange Sicht sei dies aber geplant. Hess weist auf die exemplarische Bedeutung der Frühwerk-Ausstellung hin. Beispielhaft soll dabei die Untersuchung der frühen Werke erfolgen.

Kritik zur Untersuchung des Gesamtwerks: Koreny vermutet, Privatbesitzer werden sich aus Angst vor Abschreibungen häufig weigern, ihre Werke untersuchen zu lassen. Roller teilt diese Ansicht, sieht dasselbe Problem aber auch bei öffentlichen Institutionen (z.B. Florenz). Großmann erhofft sich "Schneeballeffekt": Mit fortschreitendem Projekt wachsender Wunsch von Besitzern, ebenso wie andere renommierte Institutionen am Projekt teilzunehmen, um Bestätigung der Authentizität zu bekommen.

Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum zu Forschungsfragen zum „Frühen Dürer und dem Buchholzschnitt“

Rainer Schoch (I):

Das Thema „Buchholzschnitt“ sollte Bestandteil der Frühwerk-Ausstellung sein. Zu erörtern sei die Frage, wie stabil das Gerüst Winklers bezüglich der Druckgraphik Dürers ist und ob das Gerüst zusammenbricht, wenn man einzelne Werke abschreibt. Das GNM-Projekt zu Dürers Buchholzschnitten (Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Bearb.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. 3 Bde. München u.a. 2001-2004; im folgenden: SMS) erfasste primär die Werke. Die Lehrbücher wurden zum ersten Mal kommentiert. Fast 700 Werke seien im Buchholzschnitt-Band behandelt worden. Der Band zu den Buchholzschnitten versteht sich nicht als endgültiges Werkverzeichnis und als abschließendes Statement, sondern als Diskussionsbasis. Schoch betont, dass die Produktionsverhältnisse des frühneuzeitlichen Buchholzschnittes und der Verlagsproduktion noch immer viel zu wenig bekannt sind. Um einschätzen zu können, ob und in welchem Maße Zuschreibungsfragen angesichts der Arbeitsteiligkeit überhaupt sinnvoll sind, müssten hier weitere Forschungen ansetzen.

Matthias Mende (I):

Mende erörtert Zuschreibungsfragen von Illustrationen aus der Schedelschen Weltchronik an Dürer. Er betrachtet Anteile Dürers an den Entwürfen als nachweisbar. Schon Panofsky hat Holzschnitte daraus für Dürer in Anspruch genommen. Nach 1965 wurde die Frage nach Dürers Anteil an der Weltchronik vernachlässigt – bis zur Veröffentlichung eines Berliner Holzstocks, den Renate Kroll 1997 Dürer zuschrieb (Weltchronik fol. 5v.; vgl. Ausst. Kat. Matthias Mende: Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt. Nürnberg 2000, Kat. 28). Die verworfene Vorzeichnung auf diesem Holzstock ist stark abgerieben, da die Rückseite später bearbeitet wurde (Noli me tangere, wohl von Hans Schäufelein, wohl dessen erster Holzschnitt, um 1504). Mende nimmt an, dass Dürer den während seiner eigenen Lehrzeit bezeichneten Holzstock aus der Wolgemut-Werkstatt mitgenommen hatte, und Schäufelein ihn später bearbeitete. SMS schied den Holzstock aus Dürers Werk aus (SMS III, A 28; zur aktuellen Diskussion über Dürers Anteil siehe auch Christoph Reske: Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft; 10) Wiesbaden 2000. – Peter Zahn: Albrecht Dürer und die Holzschnitte der Schedelschen Weltchronik. In: Gutenberg-Jahrbuch, 2002, S. 124-144).

Mende weiter auf ein verschollenes Gemälde des Hl. Christophorus (ehem. Dessau, Anzelewsky 12V). Die Vorzeichnung dazu befindet sich in Braunschweig (Strauss 1493/10). Deren Rückseite zeigt die Zeichnung des „Tanz’ der Skelette“ (Imago Mortis) gemäß der Weltchronik-Illustration. Mende hält die Werke für frühe Arbeiten Dürers aus der Wolgemut-Werkstatt, Dürer habe Vorbilder Wolgemuts in seinen Holzschnitten für die Schedelsche Weltchronik verarbeitet. Zur Behandlung der Tanz- und Musikantenszenen in der Schedelschen Weltchronik vermutet Mende einen jungen unerfahrenen Künstler am Werk, da die Vorlagen sehr genau übernommen sind. Wir wissen nicht, ob Wolgemut für Holzschnitte gerissen hat. Unwahrscheinlich sei generell, dass Dürer nicht in die Arbeit an der Weltchronik miteinbezogen wurde. Denn Dürer war zur Produktionszeit zwei Jahre älter als die anderen Lehrknaben und seine Familie unterhielt enge Verbindungen zu Wolgemut.

Perspektive für die Ausstellung: Zu Dürers Buchholzschnitten besteht weiterhin Forschungsbedarf, insbesondere im Bereich der A-Nummern des SMS-Corpus (Schoch betont, dass es Zweifel bei A-Nummern immer geben wird).

Rainer Schoch (II):

Schoch referiert zur Problematik des Basler Hieronymus Holzstocks (SMS III, 261) und Dürers spekulativer dortiger Illustratorentätigkeit 1492/1494: Vorderhand habe der „Hieronymus“ mit dem jungem Dürer wenig zu tun. Schoch habe lange die These verfolgt, der Holzstock könne nicht von Dürer stammen, musste diese Annahme aber immer mehr zurücknehmen, denn

- Winklers Zuschreibung des gesamten Basler Werkkomplexes ist schwer zu entkräften, da aus einer Negierung gravierende Probleme, aber keine Lösungen resultieren würden.
- Bekannt ist, dass Dürer in Colmar, Straßburg, Basel war.
- Schoch kennt keine Argumente, die die Echtheit der Inschrift auf der Rückseite des Basler Holzstocks ernsthaft in Frage stellen würden.
- Stilistisch kann der Holzstock nicht aus der lokalen Basler Tradition kommen.
- Entsprechend Dürers Rückkehrdatum nach Nürnberg finden sich exakt bis 1494 vergleichbare Werke in Basel, danach bricht dort die Kontinuität ab, was Dürers Wegzug entspräche.
- Der Basler Werkkomplex ist zentral für das damalige humanistische Umfeld, in dem sich auch Dürer bewegte.

Konsequenz: Entweder der gesamte Basler Werkkomplex ist von Dürer oder keine der Arbeiten. Methodisch weist Schoch auf ein Kompetenzproblem hin: Druckgrafikforschung betreiben andere, als Zeichnungsforschung.

Für die Beurteilung der Zeichnungen zum „Terenz“ (SMS III, 262) ist erneut die Frage nach den Produktionsbedingungen zentral: Gab es verschiedene Entwurfszeichner, einen oder mehrere Stockzeichner, die die Entwürfe auf den Holzstock brachten und schließlich noch einen eigenständigen Holzschneider?

Schoch weist ferner hin auf einen Holzschnitt mit Kreuzigung aus dem Straßburger „Opus speciale Missarum“ von 1493 (SMS III, 264). Das Blatt wurde Dürer zugeschrieben und ging undiskutiert in des „oberrheinische Material“ ein, das mit Dürer in Verbindung gebracht wird. Maria ähnelt der Gottesmutter im „Hallstädter Missale“ und es besteht ein stilistischer Zusammenhang mit den Brigitten-Holzschnitten von 1500 (SMS III A 34). Anhand des Blattes könnten die historisch unterschiedlichen Beurteilungen von Dürers Frühwerk deutlich gemacht werden.

Es kommt die Frage auf, ob es eine „Frühe Dürer-Rezeption“ bereits um 1500 gebe. Bereits damals ist das Aufgreifen von Motiven und Kompositionen Dürers in Straßburg, aber auch in Nürnberg zu beobachten: Rückgriffe auf Dürer-Kupferstiche der Zeit um 1497/98 finden statt.

Perspektiven für die Ausstellung: Der Basler Werkkomplex müsste ebenso wie die frühe „Dürer-Rezeption“ um 1500 neu in den Blick genommen werden. Schoch sieht die Synthese von Forschungsergebnissen zu verschiedenen Gattungen als große Chance der Ausstellung. Zur Klärung der offenen Fragen bzgl. der Buchholzschnitte wären Forschungen zu den Methoden der Buchproduktion um 1500 sinnvoll. Gegenstand der Ausstellung müssten auch

die sogenannten „Großen Holzschnitte“ sein (z.B. hl. Sebastian, SMS III, A6), um Lücke zwischen Basel (Narrenschiff) und Nürnberg (Apokalypse) zu schließen.

Matthias Mende (II):

In der Fortsetzung referiert Mende zu den namentlich unbekanntem Illustratoren von Nürnberger Büchern um 1500, für die z.T. auch Dürer Graphiken schuf. Sie wurden in der Forschung bisher zu wenig beachtet. Wichtigster Meister unter diesen Anonymi ist der „Celtis-Meister“: Konrad Celtis hatte für die Illustration seiner „Amores“ (erschienen 1502) Dürer mit Holzschnitten beauftragt („Celtis wollte Dürer“). Der Hauptteil der Illustrationen fällt aber einem anonymen Künstler, dem Celtis-Meister, zu. Dessen Gegenstück (Dichter über dem Musenquell) zu Dürers Holzschnitt der Philosophie wird in der Forschung häufig vernachlässigt. Die These Mendes lautet: Celtis hat sämtliche Kompositionen entworfen und damit beiden Künstlern genaue Vorgaben für die Holzschnitte gemacht. Er habe beabsichtigt, beide Künstler im Sinne eines Paragone gegeneinander antreten zu lassen (vgl. Mendes gleichlautende These in „Dürer und der Meister der Celtis-Illustrationen. Paragone um 1500 in Nürnberg“. In: Claudia Wiener, Jörg Robert, Günter und Ursula Hess (Hg.): Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus. Ausst. Kat. Schweinfurt 2002)

Man kann dem Anonymus „Celtis-Meister“ neben den Buchillustrationen noch andere Werke zuweisen. Er spielte 1500/1505 eine Rolle im Umfeld von Celtis und pflegte einen ungewöhnlich expressiven Holzschnitt-Stil, der sich von Dürer deutlich absetzt. Außerdem wiederholte der Celtis-Meister Werke anderer Meister, z.B. die Ansicht Nürnbergs aus Schedelscher Weltchronik und veränderte bzw. aktualisierte diese. Auch finden sich bei ihm frühe Beispiele für Antikenrezeption.

In Dürers Nürnberger Umfeld entstehen 1500-1502 drei Bücher in Jahresabstand:

- Die „Revelationes“ der Hl. Brigitta von Schweden (1500, SMS III, A 34)
- Die „Opera“ der Roswitha von Gandersheim (1501, SMS III, 268), für die Dürer selbst zwei Blätter ausführte
- und die genannten Amores des Celtis (1502, SMS III 269)

Zu den fünf Komödien aus den Opera der Roswitha von Gandersheim entstand je ein Titelblatt, das dem „Meister der Komödien-Schnitte“ als eigener Persönlichkeit neben Dürer zugeschrieben wird. Die Vorstellung, dass Dürer bereits seit der „Apokalypse“ um 1498 den Markt uneingeschränkt beherrscht habe, ist sicher nicht zutreffend. Erst ab 1503 existiert eine Dürer-Werkstatt, die auch in illustratorischer Hinsicht ein Monopol besessen haben dürfte.

Die Frage, warum Dürer für Celtis nicht mehr Blätter ausführte, ist schwer zu beantworten: Sei es, dass er nicht frei in seiner künstlerischen Entfaltung war (Celtis machte eindeutige Vorgaben). Vielleicht hatte er andere Aufträge zu erfüllen. Vielleicht wollte Celtis bewusst zwei Meister gegeneinander antreten lassen.

Perspektiven für die Ausstellung: Meister, die neben Dürer Illustrationen für Bücher schufen, sollten in die Diskussion zum künstlerischen Umfeld Dürers miteinbezogen werden. Der „Celtis-Meister“ ist die interessante Figur neben Dürer bzw. sein Antipode (Frage, welche Wirkung die engen Berührungen mit Künstlern wie dem Celtis-Meister auf die Entwicklung der Kunst des jungen Dürer hatten?). Die Rezeption der Antike bzw. der italienischen Kunst

sollte insbesondere bei Celtis-Meister in der Ausstellung thematisiert werden. Dürers Monopolstellung in Nürnberg um 1500 bedarf der Hinterfragung..

Anna Scherbaum:

Dürer hatte an der „Nürnberger Buchillustration“ der Jahre um 1495/1505 sicher weniger Anteil, als noch Winkler und Strauss annahmen. Als sichere Werke gelten dürfen:

- Die Apokalypse (1498, SMS II, 109-126)
- Die Einzelillustration des „Caput phisicum“ (1498, SMS III, 267) als eine von drei kleinen Illustrationen zum „Trilogium anime“, einem theologischen Handbuch, bei Koberger erschienen (Darstellung des Männerkopfes, auf dem 6 Buchstaben Geisteskräfte im Gehirn lokalisieren, steht in der Bildtradition von Manuskripten des 14. Jhs., Interpretation als Porträt Pirckheimers oder Celtis ist fragwürdig).
- Die beiden Widmungsblätter zu den „Opera“ der Roswitha (1501, SMS III, 268.1 und 268.2)
- Die von Dürer monogrammierte „Philosophie“ der 1502 erschienenen „Amores“, die schon immer als Werk Dürers galt (SMS III, 269.2). Das Widmungsblatt der „Amores“ (SMS III, 269.1) wurde lange als Werkstattarbeit betrachtet, gilt heute aber auch als Werk Dürers.

An Nürnberger Buchholzschnitten, die sich einer eindeutigen Zuweisung entziehen, verweist Scherbaum auf die bei Anton Koberger 1500 lateinisch und 1502 deutsch erschienenen „Revelationes“ der hl. Brigitta von Schweden (SMS III, A34; siehe oben „Mende II“). Die Revelationes fußen textlich und bildkompositorisch auf der ersten Veröffentlichung der „Offenbarungen“ Brigittens (1492 bei Bartholomäus Ghotan in Lübeck erschienen). König Maximilian I. forderte Koberger auf, die Lübecker Ausgabe nochmals lat. u. dt. drucken zu lassen. Koberger ließ die Lübecker Holzschnitte umzeichnen. Insgesamt fanden 59 Holzschnitte von 31 Holzstöcken Verwendung, die immer neu kombiniert wurden. Ergänzend hinzu kamen die Wappen Maximilians und Florian Waldaufs von Waldenstein, welche die Publikation der Revelationes veranlasst hatten.

Die Illustrationen sind meist als konventionelle Andachtsbilder gestaltet, die an den Text nicht direkt anzubinden sind. Die Holzschnitte der Koberger-Ausgabe greifen thematisch wie kompositorisch auf Lübecker Typologien zurück, beleben diese aber stilistisch durch die für Nürnberg typische Formensprache. Die Nähe zu Dürers „Apokalypse“ ist deutlich! Besonders das Kanonbild mit „Christus am Kreuz“ hebt sich vom Lübecker Vorbild ab: die Figurenauffassung ist emotionaler, das Geschehen besser in Landschaftsraum eingebettet, die Figurenmotive erinnern an Dürers „Große Passion“. Friedländer datierte „Dürers“ Brigittenhholzschnitte 1495. Heute werden sie 1499 datiert und nicht mehr Dürer, sondern dem sog. „Brigittenmeister“ zugeschrieben. Den Bildräumen fehlt es an Klarheit und Durchgestaltung, den Figuren mangelt es an Körperlichkeit u. Individualität etc. Dieter Koeplin glaubte 1974 den jungen Cranach mit dem Brigittenmeister identifizieren zu können. Cranachs Weg von Kronach nach Wien (1502 dort nachgewiesen) führte wahrscheinlich über Nürnberg, vielleicht verbrachte er seine Gesellenzeit bei Dürer. Werke des jungen Cranach fehlen. Laut Koeplin liege dies daran, dass Cranach entweder „ganz anders“ als Dürer oder „sehr ähnlich“ arbeitete (Vergleich zweier Kreuzigungen, die Cranach zugeschrieben werden, mit Brigittenbuchholzschnitten).

Ebenfalls eng mit dem Brigittenmeister verknüpft wurde ein ursprünglich wohl aus 12 Zeichnungen bestehender Zyklus mit Darstellungen des Hl. Benedikt, der als Vorlage für Glasgemälde diente (siehe unten Koreny und Scholz). Eine der 12 Benediktsszene ist nur als Glasmalerei erhalten, von zwei weiteren kennen wir Entwurf und Ausführung. Winkler schrieb die Zeichnungen dem jungen Dürer zu. Diese Scheibenrisse könnten für die Familienkapelle der Tetzels im Nürnberger Benediktinerkloster St. Egidien anlässlich der Hochzeit von Friedrich Tetzels dem J. mit Ursula Fürer 1496 gestiftet worden sein, vielleicht auch als Grisaillescheiben für den Kreuzgang. Auch Hartmut Scholz und Barbara Butts halten Dürer für den Schöpfer des Zyklus. Abweichungen von Dürers Zeichenstil erklären sich aus der Bestimmung der Risse als Vorlage für Glasgemälde. Hingegen sah Eduard Flechsig 1931 für den Benediktzyklus keine Beziehungen zum Brigittenmeister und schreibt den Benediktzyklus Hans Schäufelein zu (Vergleich mit dessen „Speculum Passionis“, um 1507). Hierauf baut Fritz Koreny 2002/03 auf, der die Zeichnungen als Schülerarbeit in Dürers Werkstatt (Vergrößerung im Handwerklichen, Simplifizierung der Charaktere) verortet und sie ebenfalls Schäufelein zuschreibt (flächige Behandlung einzelner Partien, mangelnde Räumlichkeit, diskrepante Größenverhältnisse). Mende kritisiert diese Zuschreibung, sieht stilistisch keine Verbindung. Die Diskussion bleibe offen.

Folgerungen: Der Benediktzyklus ist stilistisch erst nach den Brigittenholzschnitten vorstellbar. Die Arbeiten stammen aus dem Umfeld der Wolgemut-Werkstätten. Stilistische Gemeinsamkeiten sind in der Nürnberger Lokaltradition begründet und sind nicht auf einen gemeinsamen Urheber zurückzuführen. Stilistische Unterschiede sprechen gegen einen gemeinsamen Urheber. Eine griffige Lösung wäre es, den jungen Cranach mit dem Brigittenmeister zu identifizieren und den Benediktmeister mit Schäufelein. Jedoch sprechen weitere Nürnberger Buchillustrationen dafür, dass um 1500 im Umkreis Dürers noch weitere, individuell nicht fassbare Künstler wirkten (vgl. auch den Titelholzschnitt zu den 1501 bei Hieronymus Höltzel verlegten „Geistlichen Weibspersonen“, SMS III, A35; den „Salus Animae“ 1503 verlegt von Höltzel, SMS III, A37; und die wohl nach 1510 ebenfalls bei Höltzel erschienene „Postilla“, SMS III, A38).

Exkurs zu Hans von Kulmbach: Zwei Illustrationen aus dem „Beschlossen Gart“ des Ulrich Pinder, Nürnberg 1505 (SMS III, A40) schreibt Winkler zunächst Dürer, später Kulmbach zu. Sandrart erwähnt Kulmbach 1675 als Schüler Dürers. Kulmbachs Monogramm findet sich jedoch nicht auf Nürnberger Holzschnitten. Winkler stellte ein spekulatives Holzschnittwerk Kulmbachs zusammen. Barbara Butts widerlegte 1985 die Winklerthese und stellte Kulmbachs Zeichnungen jüngst neu zusammen. Kulmbach könne demnach kein Dürerschüler gewesen sein. Butts nimmt sein Geburtsjahr um 1482 an. Kulmbach wird bei Neudörfer d.Ä. als Schüler Jacopo de Barbaris erwähnt, weswegen Butts Kulmbachs Ausbildung bei Barbari in Wittenberg vermutet, wo letzterer Hofmaler Friedrichs des Weisen gewesen war. Nach Nürnberg kam Kulmbach vermutlich erst 1507 auf seiner Gesellenfahrt und trat dann an die Stelle von Schäufelein und Baldung. Aus stilistischen und biographischen Gründen scheidet Kulmbach als Reißer für den frühen Nürnberger Holzschnitt aus. Schnitte aus dem "Beschlossen Gart" können ihm nicht zugeschrieben werden.

Für weitere Forschung hinsichtlich der Nürnberger Buchholzschnitte empfiehlt sich, das gesamte Material ohne Fokus auf Dürer neu zu betrachten und Frage nach „Geben und Nehmen“ neu zu stellen.

Aussprache zu den Beiträgen von Schoch/Mende/Scherbaum:

Diskussion zur Frage der Produktionsbedingungen des Buchholzschnitts:

Koreny: Frage, wie Schoch sich die Entstehung der Buchholzschnitte vorstelle. Koreny äußert Zweifel an der Existenz von Umzeichnern. Dies würde den totalen Verlust der künstlerischen Identität bedeuten. Gegen die Existenz von Umzeichnern spreche, dass z.B. von Kaiser Maximilian berühmte Schneider absichtlich eingesetzt worden seien.

Schoch: Zur Frage stehe weiterhin, welche arbeitsteiligen Prozesse es in mittelalterlichen Buchwerkstätten gegeben habe. Im unvollendet gebliebenen „Archetypus“ (R. Schoch: „Archetypus triumphantis Romae“: zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus. In: 50 Jahre Sammler und Mäzen. Hrsg. v. Uwe Müller. Schweinfurt 2002) sind um 1495 Maler genannt, die auf Papier malen, Personen, die auf einen Stock zeichnen, und Formschneider, womit ein dreigeteilter Arbeitsablauf dokumentiert wäre. Die Existenz solcher „Umzeichner“ wäre auch eine Erklärung für das Erscheinungsbild der Blätter im Terenz-Zyklus.

Roller warnt vor Verallgemeinerungen. Zwischenstufen seien denkbar. Scholz plädiert dafür, die von Schoch genannte Quelle ernst zu nehmen.

Zum Terenz-Zyklus (Müller): die Figurentypen im gesamten Zyklus schwanken stark. Müller habe immer wieder versucht, eine Händescheidung vorzunehmen. Dies gelang jedoch nie. Figuren stellten für Zeichner größere Schwierigkeit dar als die Landschaft. Sebastian Brand war Redakteur des Zyklus. Vorlagen sind nicht auszumachen. Sicher hatten die Formschneider großen Einfluss auf das Erscheinungsbild des Endproduktes. Sie korrigierten zweifellos auch die Vorlagen. Die Nivellierung durch die Formschneider erschwere die Händescheidung (so auch Schoch).

Müller: Hinweis, dass auch die künstlerische Aufgabe für das Erscheinungsbild von Buchholzschnitten eine wichtige Rolle spielen dürfte. Das Narrenschiff hat z.B. einen viel höheren intellektuellen Anspruch als der Terenz-Zyklus mit seinen Dialogszenen. Auch spielt die ökonomische Dimension bei der Buchproduktion eine Rolle (Koreny). Darüber hinaus hängt das Erscheinungsbild der Illustrationen von den Vorgaben der Auftraggeber ab (Hess).

Koreny: Um 1500 geschehe ein Wandel: der Künstler wird zum Individuum. Damit ändere sich auch die Qualität des Holzschnitts. Während es zuvor eine Teilung in Reißer und Holzschneider gegeben habe, beginne man um 1500 damit zu faksimilieren: Das vorgezeichnete Bild wird im Druck möglichst genau umgesetzt. Eichberger weist darauf hin, dass in Handschriften meist eine klare Trennung von Künstlern festzustellen ist, die für unterschiedliche Bereiche zuständig waren. Das gedruckte Buch wird aus Eichbergers Sicht zu wenig als Ganzes betrachtet. Um die Diskussion zu befördern, wären Faksimiles oder eine Online-Publikation nützlich. (Koreny schließt sich dieser Meinung an).

Diskussion um die Frage des Begriffs der „Dürer-Rezeption“:

Koreny hält die Verwendung des Begriffs für Werke der Zeit um 1500 für unglücklich. Nach Mendes Hinweis auf Israhel van Meckenems Kopien nach Dürer räumt er aber ein, dass das Phänomen als solches bestanden habe.

Koeplin verweist auf die frühe Rezeption Dürers am Oberrhein.

Stefan Roller zu Dürers „Voraussetzungen“ in der Nürnberger Malerei um 1470/1490:

Das im Rahmen des DFG-Projektes der FU-Berlin von „Malerei vor Dürer: Fränkische Tafelmalerei um Hans Pleydenwurff und Michel Wolgemut“ (kurz: Franken-Projekt) um 1995-2000 zusammengetragene Material sei bisher noch unpubliziert. Die Frage nach dem Frühwerk Dürers habe bei dem Projekt keine Rolle gespielt. Vielmehr ging es vorrangig um die Aufarbeitung des Werkes von Dürers Lehrer Michael Wolgemut (tätig als Meister 1472–1519) und Hans Pleydenwurfs d.Ä. (tätig ca. 1457–1472) wie Wilhelm Pleydenwurf (tätig ca. 1480–1494). Zur geplanten Publikation des Projektleiters Robert Suckale: Suckale habe das Archivmaterial nur teilweise gesichtet, fange bei Pleydenwurf an, schließe auch den „Hersbrucker Meister“ mit ein, gehe aber nicht auf den jungen Dürer ein. Die Beziehung Pleydenwurff –Schongauer werde als wichtiges Thema betrachtet.

Dürers Beziehung zu Wolgemut lassen sich schwer festmachen. Wie diejenige Pleydenwurfs pflegte er wohl eine „freie“ Werkstatt-Praxis mit erheblichen künstlerischen Spielräumen für die Mitarbeiter. Da, wo der Blick im Projektverlauf auf Dürer fiel, wurden keine sonderlichen Beziehungen zwischen den Unterzeichnungen Wolgemuts und Dürers festgestellt. Die Verwendung von Formen, die von Wolgemut vorgeprägt sind, findet sich nur in Dürers Paumgartner-Altar und dessen ähnlichen Unterzeichnungen. Eher als im Falle Dürers lassen sich Verbindungen Hans Schüchlins (Geselle bei H. Pleydenwurf, dann tätig in Ulm, gest. um 1505) zur Nürnberger Wolgemut/Pleydenwurf-Werkstatt feststellen (vgl. Hochaltar der Magdalenenkirche in Tiefenbronn, 1469). Am „Zwickauer Hochaltar“ Wolgemuts (1479) können fünf Hände unterschieden werden. Die Mariendarstellungen werden Wolgemut persönlich zugeschrieben, seine weiteren Anteile sind aber schwer zu bestimmen.

Dürer assimilierte sich offenbar in der Wolgemut-Werkstatt und musste sich Vorgaben des Meisters unterordnen. Es gibt keine Werke, in denen man Dürers Hand mit annähernder Sicherheit erkennen könnte. Einzige Ausnahme ist vielleicht der „Straubinger Hochaltar“ von ca. 1490 (bis 1590 in Nürnberg). Dieses qualitativste Werk aus der Wolgemut-Werkstatt zeige am ehesten stilistische Parallelen zu Dürers „Mutter“ (GNM, Anzelewsky 4). Beim Straubinger Hochaltar sollte man noch einmal ansetzen: Er wurde bisher nur mit bescheidenen Mitteln und unter Zeitdruck untersucht. Porträts wurden aufgrund ihrer Heterogenität und aus Zeitgründen überhaupt nicht in die Untersuchungen des Projekts einbezogen.

Zur Grafik: Die Zeichnungen der Wolgemut-Werkstatt bleiben weit unter der Qualität der frühen Zeichnungen Dürers. Interessanter sind Zeichnungen, die mit Pleydenwurf in Verbindung zu bringen sind. Pleydenwurf zeigte als wichtigster Niederlande-Rezipient in Nürnberg ein hohes Interesse an Naturbeobachtung (vgl. Schongauer). Bei Pleydenwurf finden sich viele naturalistische Motive, ein souveräner Umgang mit Raum und Landschaft. Hier konnte Dürer sicher mehr lernen als bei Wolgemut.

Ebenfalls wichtig für Dürer seien:

- der Meister des Landauer Altars (GNM)
- der Meister LCz (wohl tätig in Bamberg, um 1480/1500)

- der Meister des Tucher-Epitaphs in St. Sebald
- der Meister des Augustinus-Altars, der viel von dem vorweg nimmt, was für Dürer wichtig wurde
- der Klarenaltar von 1462 aus der Werkstatt Pleydenwurfs
- die Bamberger Deckfarbenmalerei aus der Zeit von 1480/90

Perspektiven für die Ausstellung: Das Forschungsprojekt zur „Fränkischen Malerei“ konnte mit Ausnahme des Straubinger Hochaltars keine Werke benennen, an denen Dürer mit einiger Sicherheit beteiligt war. Die Untersuchung der Werke aus der Wolgemut-Werkstatt könnte also zunächst vom Straubinger Hochaltar ausgehen. Bildnisse wurden nicht berücksichtigt. Auch hier könnte die Ausstellung neu ansetzen (etwa mit Blick auf Vergleiche von Bildnissen aus dem Umkreis Wolgemuts/Pleydenwurfs mit Dürers „Mutter“). Ebenfalls interessant wäre eine weitere Untersuchung von Dürers Verhältnis zu Meistern wie Pleydenwurf, dem Landauer Meister, dem Meister LCz, dem Meister des Tucher-Epitaphs und dem Meister des Augustiner-Altars. Wichtig wäre die Behandlung von Bamberger Deckfarbenmalereien aus der Zeit um 1480/1490. Eine Sichtung gewisser Archivbestände stünde ebenfalls noch aus (Archive in Straubing, Zwickau, Bamberg). Grundsätzlich sollte das Forschungsmaterial aus dem „Franken-Projekt“ langfristig an das GNM gehen, um es für das Dürer-Projekt fruchtbar zu halten.

Aussprache zum Beitrag Roller:

Diskussion der Frage, welche Meister bzw. welches künstlerische Umfeld Dürer in seinen Anfängen beeinflusste:

Scholz: Die Glasmalerei-Produktion für St. Lorenz hört zu früh auf, um einen direkten Anknüpfungspunkt für Dürer darzustellen.

Mende weist auf Wilhelm Pleydenwurf hin, der das Material seines Vaters weiter besessen habe. Möglicherweise war sein Einfluss auf Dürer größer als der Wolgemuts. Roller wirft ein, dass die einzige Tafel, die Aufschluss über das Verhältnis Dürers zu Wilhelm geben könnte (Würzburg, Mainfränkisches Museum, Tafel Engeln, vgl. Fedja Anzelewsky: Der Meister des Stötteritzer Altars und Wilhelm Pleydenwurf. In: Anzeiger des GNM 1997), zu stark beschädigt sei, um tatsächlich weiterzuhelfen, und dass der um 1460 geborene Wilhelm fast noch zu jung gewesen sei, um entscheidenden Einfluss auf Dürer ausüben zu können. Koreny meint, man solle die „Wilhelm Pleydenwurf-These“ wenigstens prüfen. In der Pleydenwurf-Werkstatt gebe es einen Meister, der von Zwickau bis Anfang der 1490er Jahre nachzuweisen ist und der besser male als Pleydenwurf selbst. Strieder ergänzt: man solle die Illustrationen zum „Schatzbehalter“ (Der Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und der ewigen Seligkeit. Nürnberg: Koberger 1491) als Werk des Wilhelm Pleydenwurf in Betracht ziehen.

Roller: Künstlernamen, die vom „Franken-Projekt“ aufgenommen wurden, lassen sich meist nicht mit bestimmten Werken verknüpfen, so dass es bei Notnamen bleibe. Zeichnungen und Gemälde, die man Wolgemut sicher zuschreiben könnte, seien selten. Koreny verweist auf die „Stötteritzer Zeichnung“ (vgl. Anzelewsky 1997, wie oben): Hier seien zum ersten Mal Freiheit und Souveränität des Künstlers zu beobachten. Anzelewsky schreibe die Zeichnung Wilhelm Pleydenwurf zu. Zur Frage stehe, ob der junge Dürer die Zeichnung kannte.

Mende: Die Verträge zur Schedelschen Weltchronik sind sowohl von Wolgemut als auch von Pleydenwurf unterzeichnet. Dies sagt aber nichts darüber aus, wer das Werk ausführte.

Hermann-Fiore und Koeplin sprechen die Frage nach der Beurteilung fraglicher Bildnisse an. Z.B.: Porträt des Levinus Memminger, um 1485 (Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum), oder Porträt des Hans Neubauer (Darmstadt, jetzt Frankfurt a.M.), das Anzelewsky Cranach zuschreibt, was Koeplin für möglich hält).

Michael Roth zu Dürers Spuren in Straßburg und am Oberrhein

Ausgangsfrage: Was wissen wir über Dürer in Straßburg und was könnte den Meister dort interessiert haben? Ein Straßburg-Aufenthalt Dürers während seiner Gesellenreise (1490–1494) wird von vielen Autoren für wahrscheinlich gehalten. Matthias Mende meint allerdings, es gäbe keine Hinweise für einen Straßburg-Aufenthalt. Die Quellenlage ist dürftig. Scheurl erwähnt in seiner Vita des Anton Kress (1515 gedruckt) Dürers Colmar-Besuch, aber keinen Aufenthalt in Straßburg. Auch Dürer selbst tut dies nicht. Als indirekte Quelle kann Willibald Imhoffs d.Ä. Sammlungsinventar (1573/1574) dienen: Darin verzeichnet Imhoff – allerdings lange nach Dürers Tod – zwei angeblich 1494 datierbare Gemälde auf Pergament bzw. „Tefelein von Ölfarb“ mit Darstellung eines alten Mannes, „ist zu Straspurg sein [= Dürers] meister gewest“ und dessen Frau (Anzelewsky 7V–8V). Dürer wäre demnach als Geselle in Straßburg bei dem Porträtierten gewesen. Daniel Burckhardt (Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 14, 1893, S. 158-164), lehnte 1893 die Annahme des Straßburg-Aufenthaltes ab, allerdings aufgrund einer fragwürdigen Deutung der Quelle. Helmut Theodor Bossert (wohl: Dürers Aufenthalt in Straßburg. In: Monatshefte II, zit. Nach Tietze I, Lit.verz.) lässt offen, bei wem und in welcher Werkstatt Dürer gearbeitet haben könnte, geht aber vom Straßburg-Aufenthalt aus. Walter L. Strauss hat versucht, die Imhoffschen Identifizierungen mit erhaltenen Werken in Verbindung zu bringen (Walter L. Strauss: The complete drawings of A.D., Bd. I, 1494/2). Die Zeichnungen, die er vorschlägt, sind allerdings nicht auf Pergament ausgeführt. Daher sind seine Annahmen abzulehnen. Nur der Dürer zuschreibbare Kreuzigungsholzschnitt aus dem „Opus Speciale Missarum“ (Straßburg: Grüniger 1493; SMS III, 264; siehe schon oben bei Schoch) konnte sich als Argument für Dürers Aufenthalt in Straßburg etablieren.

Gestellt wird die Frage nach der Zuschreibung des „Karlsruher Schmerzensmannes“ (Anzelewsky 9) sowie des Darmstädter Dominikusaltares (jetzt Frankfurt a.M.; vgl. Wilhelm H. Köhler: Die Tafeln des Dominikus-Altars im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. In: Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 10). 1970, S. 35-44.; ders.: Zum Meister des Dominikusaltares. In: Kunstchronik, 25.1972, S. 190-193) aber auch der Bezug Dürers zum Meister der Karlsruher Passionstafeln. Die Dominikus-Tafeln und der Schmerzensmann wurden verschiedenen Künstlern zugeschrieben (u.a. Baldung, Schäufelein, Hausbuchmeister, Dürer etc.). Die Zuschreibungen gehen davon aus, dass die überlieferten Tafeln von verschiedenen Meistern stammen. Köhler meint, Unterschiede / Qualitätsschwankungen ergeben sich nicht mehrerer Mitarbeiter wegen, sondern aus der jeweiligen Wertigkeit der Tafeln sowie aus Produktionsschwankungen. Er nimmt Beziehungen zu Dürer an, lehnte die Zuschreibung an Dürer jedoch ab. Die

Zuschreibung des „Karlsruher Schmerzensmanns“ an Dürer wird heute allerdings nicht mehr in Frage gestellt. Im Zug der Ausstellung müssten die Frankfurter und Karlsruher Tafeln neu auf ihre Beziehung zum Werk Dürers hin untersucht werden. Köhler hält die Tafeln für Werke aus der Werkstatt Schongauers und schließt weitere Passionszyklen an.

Zusammenfassend wird die Evidenz von Dürers Straßburg-Aufenthalt als heute so schwerwiegend betrachtet, dass eher die Ablehnung als die Zustimmung zu dieser These der Rechtfertigung bedürfte. Die Indizien kommen aus unterschiedlichen Bereichen und stützen sich gegenseitig. Offenbar arbeitete Dürer aktiv in Straßburg, nicht bekannt jedoch, in wessen Werkstatt.

Zur Frage stehe nun, was Dürer in Straßburg an Neuem, Charakteristischem gesehen haben könnte. Darunter etwa

- Straßburger Fensterbüsten an der Neuen Kanzlei
- Sonnenuhr am Straßburger Münster
- Skulpturen des Nicolaus Gerhaert von Leiden, z.B. dessen sog. Selbstbildnis: Vergleich mit Dürers Erlanger Selbstbildnis (Motiv des Kopf-in-die-Hand-Stützens)
- die 1475 abgebrochene Magdalenenkirche wurde ab 1478 neu gebaut, 1480 geweiht: Neuartig war der dortige Passionszyklus des Hochaltars. Waren womöglich Dürers Zeichnungen durch die Kenntnis der Entwurfszeichnungen der Straßburger Werkstatt inspiriert?
- Volckamer Fenster in St. Lorenz (Nürnberg) von 1480/81 wurde von Straßburger Werkstatt ausgeführt.

Aussprache zum Beitrag Roth:

Eser gibt zu bedenken, dass man bei der Beurteilung des Karlsruher Schmerzensmannes vorsichtig sein sollte, da das Werk aus dem Würzburger Kunsthandel (19. Jh.) stammt.

Grebe: Straßburger Kanonbild („Kreuzigung“ aus dem Opus Speciale Missarum) muss kein Beleg für Dürers Aufenthalt in Straßburg sein, da Holzstöcke von einem Ort zum anderen geschickt wurden. Künstler konnten sich z.B. auf der Frankfurter Messe treffen.

Perspektiven für die Ausstellung: Das Straßburger Umfeld Dürers könnte genauer untersucht werden.

Hess schlägt einen Vergleich der Dominikustafeln mit Dürers „Mutter“ vor.

Roller gibt zu bedenken, dass Dürers Tätigkeit in Straßburg anhand erhaltener Werke nicht zu fassen sein wird.

Roth mahnt, dass die Aufstellung von Werkreihen (im Sinne von Kettenbildung) problematisch sein dürfte. Eher sollte man bestimmte Fragestellungen an alle Werke herantragen: z.B. technologische Untersuchung, Motivwanderungen etc. Scholz: Straßburger Gesellen sind in Listen festgehalten. Wäre Dürer darunter zu finden, hätte man ihn längst entdeckt.

Brinkmann: Die Tafel aus der Slg. Kisters (Errettung des ertrunkenen Knaben. Anzelewsky 5)

zeige eine Unterzeichnung, die für Dürer völlig untypisch sei. Man müsste untersuchen, ob das Bild ein Einzelfall bleibt oder ob andere Frühwerke Dürers eine ähnliche Unterzeichnung zeigen.

Hess: Kontext des Kisters-Täfelchens, das sich urspr. in einer Kapelle befand, müsste geklärt werden. Die Frage nach seinem Zusammenhang der Tafel mit den Terenz-Zeichnungen steht zur Klärung.

Hermann-Fiore zum Dreikönigsbild in den Uffizien

Die für das Jahr 2007 von der Referentin geplante Ausstellung „Dürer und Italien“ in Rom wird den Einfluss der italienischen Kunst auf Dürer zeigen und umgekehrt. Die Florentiner „Anbetung der Könige“ (Anzelewsky 82) von 1504 wurde hierzu technologisch untersucht. Hermann-Fiore stellt die Ergebnisse der Infrarotreflektographie vor:

Die Unterzeichnung ist relativ sparsam. Netzmodellierungen wie in früheren Werken fehlen. Die Unterzeichnung erinnert z.T. an Leonardo, so z.B. die Unterzeichnung des Pferdes. Hermann-Fiore zitiert Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Aufl. 1908, S. 154), der bzgl. des Dreikönigsbildes von einer „neuen Ökonomie der Farbe“ spricht. Sie zitiert weiter Panofsky, der italienische, insbesondere leonardeske Einflüsse im Dreikönigsbild hervorhebt. Panofsky glaubt an Kontakt Dürers mit Leonardo um 1503 (Das Leben und die Kunst A.D.s, Hamburg 1977, 1995, S. 121-123). Dürer hätte auch Jacopo de Barbaris Heilige Familie (Louvre?) sehen können, doch ist Barbari wesentlich mittelmäßiger als Dürer. Ebenfalls als Vorbild käme eine Grisaille Francesco di Giorgios von 1490 in Frage.

Als wichtiger für Dürers Bilderfindung schätzt Hermann-Fiore jedoch Leonardos Zeichnungen und seine Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien, unvollendet) ein. Leonardos Zeichnungen zeigen wie Dürers Gemälde Perspektiven, verborgene Standflächen, Bögen, die ins Bild ragen. Neben Bildarchitektur ähneln sich die Köpfe bei Dürer und Leonardo (Vergleich eines Skizzenblattes mit wiehernden Pferden von Leonardo mit Dürers schreiendem Esel des Dreikönigsbildes).

Fazit: Die Infrarotreflektographie zeigt, dass die Maltechnik des Dreikönigsbildes sich nicht von der Technik unterscheidet, die Dürer später in Venedig anwandte. Die italienische Komponente in dem Werk ist so stark, dass nicht angenommen werden kann, das Gemälde sei ohne direkte Anschauung ital. Vorbilder entstanden.

Aussprache zum Beitrag Hermann-Fiore:

Hess fragt ans Plenum, ob das Dreikönigsbild als Argument für die erste italienische Reise Dürers gewertet werden kann. Lubers These (s. unten) sei, dass erst mit der venezianischen Reise von 1505/1507 eine direkte Übernahme italienischer Motive und Maltechnik nachgewiesen werden kann. Zuvor seien italienische Motive v.a. über druckgraphische Werke vermittelt worden.

Mende hält die „Leonardo-These“ nicht für tragfähig und ist der Auffassung, dass wir uns zu sehr von der Einschätzung Panofskys leiten ließen, der kein Dürer-Spezialist gewesen sei. Koreny pflichtet bei, dass Panofsky Dürer nicht habe studieren können und dass seine

Beurteilung des Dreikönigsbildes überschätzt werde. Außerdem verweist er darauf, dass man die Entwicklung in den Niederlanden nicht außer Acht lassen dürfe.

Mende: Bei der Beurteilung des Dreikönigsbildes muss in Betracht gezogen werden, dass Friedrich der Weise der Auftraggeber war. An Dürers Werk wurde also ein besonders hoher Anspruch gestellt. Der Maler trat zudem in Konkurrenz mit anderen Künstlern, die um die Gunst des Fürsten buhlten. Mende leugnet nicht, dass das Florentiner Gemälde italienische Einflüsse zeigt, aber eben nicht den Einfluss Leonardos.

Katherine Crawford Luber: Methodische Grundsätze technologiegestützter Kennerschaft bei der Werkanalyse

Luber erläutert die methodologische Basis ihrer Dürer-Forschung, die auch für die Untersuchung des Frühwerks sehr nützlich sei. Luber sieht die genaue Analyse der Primärquellen (schriftliches Quellenmaterial, die Kunstwerke selbst) als Schlüssel zum Verständnis von Dürers Werk. Entwicklung von Kennerschaft sei das zentrale Instrumentarium. Sie plädiert für die Zusammenarbeit zwischen Restauratoren und Kunsthistorikern. Die physische Beschaffenheit eines Werkes gibt die wichtigste Auskunft über Künstler und seine Arbeitstechniken. Schwierigkeiten bei Interpretation der Quellen können durch Studium künstlerischer Techniken z.T. überwunden werden.

Dürers künstlerische Techniken müssen in ihrem jeweiligen historischen Kontext, d.h. vor dem Hintergrund lokaler und regionaler künstlerischer Praxis, untersucht werden. Auf diese Weise sollte auch die Diskussion über Dürers Wanderjahre und Frühwerk geführt werden (z.B. die Frage, welche Techniken Dürer in Straßburg, bei Wolgemut etc. gelernt haben kann; zu den Landschaftsaquarellen etwa: Was war die lokale Tradition, auf die Dürer sich stützen konnte?).

Luber nimmt an, dass Dürer eher von der Frage geleitet und fasziniert war, *wie* andere Meister (z.B. Schongauer) malten und welche Techniken sie einsetzten, die Dürer, als danach, *was* sie malten bzw. welche Ikonographie oder formalen Elemente sie verwandten. In der Technik von Dürers Bildern nach 1505/06 stellt sie gegenüber früheren Werken markante Unterschiede fest:

Zwischen den Handzeichnungen und seinen Unterzeichnungen lassen sich stilistische Übereinstimmungen feststellen, in beiden Fällen zunächst ein dichtes Netz von Schraffuren und Kreuzschraffuren. Viele der Bildnisse Dürers haben allerdings keine erkennbare Unterzeichnung. Die Gemälde, die während der „Zweiten“ (für Luber einzigen) Italienischen reise und später entstanden zeigen eine merkliche schnellere, mit weniger Unterzeichnung vorbereitete Malweise (vgl. ausführlich: Katherine Crawford Luber: Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. Cambridge 2005).

Perspektive für die Ausstellung: Luber plädiert für das Dürer-Projekt. Die Wanderjahre Dürers seien ein sehr interessantes Forschungsfeld, für dessen Klärung technologische Untersuchungen sicher von Nutzen sein können. Das Gesamtprojekt auf das Frühwerk zu beschränken, sieht Luber als Fehler an, da eine große Chance gerade in einem übergreifenden Projekt zum Gesamtwerk bestehen würde.

Aussprache zum Beitrag Crawford-Luber:

Hess: Fragt ans Plenum, wie das Problem der ersten italienischen Reise eingeschätzt wird? Welche Anhaltspunkte gibt es dafür?

Schoch hält die erste italienische Reise nach wie vor für wahrscheinlich. Er führt frühe Zeichnungen Dürers nach Lorenzo di Credi, Pollaiuolo u.a. an. Werke dieser Meister kann Dürer kaum in Nürnberg gesehen haben. Dass sich Dürer mit den von ihm angegebenen 11 Jahren verrechnet habe, sei unwahrscheinlich. Großmann dagegen hält die Zeitangabe für absolut unzuverlässig, verweist auf Begrenztheit des menschlichen Erinnerungsvermögens. Grebe gibt an, dass Dürer sich in seinen Aufzeichnungen häufiger in Zeitangaben irrt (z.B. falsche Angabe des Todesjahres von Schongauer).

Koreny verweist auf die „Schnappschüsse“, die wir von Dürers Weg in den Süden haben (vgl. Innsbruck-Aquarelle). Sicher reiste Dürer von Innsbruck aus weiter nach Italien. Die Menge der Indizien spreche für die erste Italienreise. Mende schließt sich an. Seine 1494 erhaltene Mitgift habe Dürers erste Italienreise ermöglicht.

Grebe glaubt auch an erste Italienreise, weist aber darauf hin, dass die Reise keinen revolutionären Umbruch im Werk Dürers bedeutet, wie Panofsky noch annahm. Die Übernahme italienischer Einflüsse beschränke sich auf einzelne Motive. Koreny erwidert, dass Dürer das Neue erst „verdauen“ musste, um es später umzusetzen. In die Apokalypse setze Dürer bereits italienische Einflüsse um (vgl. die blasenden Engelsfiguren nach dem Vorbild Mantegnas) oder die Venezianerin.

Schoch: Mantegnas „breite Manier“ im Kupferstich habe Dürer bei der Nobilitierung des Holzschnittes geholfen (=> Orientierung des Holzschnitts am Kupferstich).

Herrmann-Fiore fragt, ob eine Aufstellung jener italienischen Bilder existiere, die um 1500 in Nürnberg vorhanden waren.

Mende verweist auch auf Notwendigkeit, Nürnberger Bibliotheken zu rekonstruieren. Er geht davon aus, dass es Drucke aus Venedig in Nürnberg gab.

Samstag, 21.10.2006, 9.00-14.00 Uhr

Fritz Koreny: Kritische Bewertung der „Corpus“-Qualitäten von Friedrich Winklers „Dürerzeichnungen“

Aus Friedrich Winklers erstem Band (Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band 1, 1484-1502. Berlin 1936) sind ca. 80 Blätter auszuscheiden, was seine Leistung als Kompilator nicht schmälert. Winkler habe seine Zuschreibungen nach Veröffentlichung des Bandes z.T. selbst korrigiert. An verschiedene Kategorien von Zeichnungen, die nicht von Dürer stammen, kennzeichnet Koreny

- Blätter, die anderen (bekannt)en Künstlern zugeschrieben werden können, z.B. Schäufelein, Savery u.a.
- Blätter, die nach neueren Erkenntnissen aus dem Werk Dürers ausgeschieden werden sollten ohne neue Namen nennen zu können
- Kopien nach verlorenen Dürerzeichnungen

Strauss (The complete Drawings of A.D., New York 1974) nahm zwar Korrekturen Winklers vor, diese basieren jedoch nur auf der Untersuchung des Papiers, nicht auf stilistischen Überlegungen. Strauss' frühe Datierung der Zeichnung mit dem Flügel der Blaurake (Strauss 1502/10; W. 614) trifft Koreny zufolge nicht zu. Das Werk passt stilistisch genau in die Zeit um 1512, zeigt nicht den nervösen Stil der Feinstriche der Zeit um 1500. Daher kein Grund die Datierung „1512“ mit Monogramm anzuzweifeln. Nach Korenys Ansicht ist die Gruppe der Zeichnungen, die dem Benediktmeister bzw. seinem Umkreis zugeschrieben werden, ebenfalls aus Winklers Corpus herauszunehmen. So wurde der Riss für das Georgsfenster (Strauss 1499/9, W. 197) von Stephanie Buck als Werk Dürers behandelt. Die Zeichnung zeigt jedoch Merkmale, die im Zusammenhang mit dem Benediktmeister genannt werden.

Schäufelein hatte nachweislich Zeichnungen Dürers kopiert (etwa die Zeichnung einer Frau mit Kind von 1502). Er vermochte die Art und Schnelligkeit von Dürers Strich zu imitieren. Wäre das Original der „Frau mit Kind“ nicht erhalten, könnte man Schäufeleins Kopie für eine Dürerzeichnung halten. Allerdings ist Schäufeleins Strich schönliniger, etwas maniert. Koreny hält Schäufelein aufgrund dieser Dürer-Nähe und stilistischen Signifikanz für den Benediktmeister. Er vergleicht den Entwurf für das Georgsfenster mit Werken Schäufeleins: identisch seien hakenförmige Elemente, die Faltenbildung, die plastische Gestaltung von Details, Landschaftsdarstellung (rieselnde Gebirgszüge, lockere Landschaftsdetails) etc.. Vgl. auch: Fritz Koreny: Albrecht Dürer oder Hans Schäufelein? Eine Neubewertung des „Benediktmeisters“, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57 (2002/2003) [2004], S. 144-161.

Koreny hebt schließlich die große Materialkenntnis Winklers hervor. Es gäbe seither nicht viele Neuzuschreibungen: In letzten 50 Jahren seien keine neuen Dürer-Zeichnungen auf dem Kunstmarkt aufgetaucht.

Aussprache zum Beitrag Koreny:

Hess stellt im Hinblick auf den Dissens zwischen Hartmut Scholz und Fritz Koreny zum

Benediktsmeister fest, dass bei der Beschreibung von stilistischen oder materiellen Phänomenen unter den Kennern vielleicht noch Einigkeit erzielt werden könne, die Beurteilung letztlich jedoch stark differieren könne. Dies sollte in der Ausstellung auch gezeigt werden.

Scholz: Glaubt entsprechend nicht daran, dass Schäufelein mit dem Benediktmeister identisch ist. Dessen Zyklus lässt sich den Entwürfen für Glasgemälde in Ingolstadt (1497) und in St. Sebald (1501) anschließen. Damit können seine Zeichnungen nicht erst um 1505 entstanden sein (Beginn von Schäufeleins Wirken in der Dürer-Werkstatt), sondern müssen bereits in die späten 1490er Jahre datieren. Schäufelein kommt daher nicht als Schöpfer in Frage. Die Glasmalerei-Forschung akzeptierte Winklers Zuschreibung der Zeichnungen an Dürer. Der Verweis auf das Straubinger Mosesfenster (1497-1502) belege: Es gab Gesamtentwürfe Dürers für Glasfenster. Scholz würde auch den Entwurf des Georgsfensters weiter im Werk Dürers belassen: im Terenz-Zyklus finden sich viele Elemente, die auch im Georgsfenster auftauchen, in der Zeit danach jedoch nicht mehr. Die Konfrontation mit dem „Basler Frühwerk“ könnte Klarheit bringen. Auch in der zeitgenössischen Hirsvogel-Werkstatt finden sich Belege für eine Auseinandersetzung mit Dürers Zeichenart bis 1503. Nach 1502 verschwinden dort aber Beispiele für Stil des Georgsfensters. Dürer hätte dementsprechend um 1500 für die Hirsvogelwerkstatt als Entwerfer gearbeitet.

Perspektiven für die Ausstellung: Behandelt werden müsse laut Scholz der Problemkomplex um die Zeichnungen des sog. Benediktmeisters und deren Zuschreibung. Die Untersuchung der Frage nach Dürers Tätigkeit als Entwerfer für Glasgemälde wäre sinnvoll. Hierbei müsste auch das „Basler Frühwerk“ in die Diskussion einbezogen werden.

Schoch: Neben der Glasmalerei sollte auch die druckgraphische Produktion im Umfeld Dürers untersucht werden. Frage nach Dürers „erster Werkstatt“.

Anja Grebe: „Dürers Fliege“ oder: Überlieferung als Ursprung. Die Bedeutung der „Dürerrenaissance“ für die Dürerforschung

Einleitend referiert Grebe eine Dürerlegende, nach der der Meister seinen Prager „Rosenkranzaltar“ (1506) mit einer lebensecht gemalten Fliege versehen habe (Anspielung auf antike Künstlerlegenden, Anspruch auf Rang eines „neuen Apelles“). Angeblich folgte Baldung Dürer und versah seinen Sebastiansaltar (GNM) darauf hin ebenfalls mit einer Fliege (Wettstreit zwischen Meister und Schüler). Es gibt jedoch keinen Beweis, dass Dürer die Fliege tatsächlich ausgeführt hat. Sie taucht erstmals auf einer Leinwandkopie des Rosenkranzfestes der Jahre um 1600 in Wien auf. Auf dem urspr. venezianischen, heute Prager Original ergänzte der Restaurator Johann Gruss 1840 eine Fliege nach dem Vorbild der Wiener Kopie. Sie ist mittlerweile wieder entfernt. Ein derartiger „Fliegentrick“ ist bei Dürer auch sonst nicht nachweisbar. Wahrscheinlich ist die Fliege eine Zutat des Kopisten des frühen 17. Jhs.

Ende des 16. Jh. wurden Originale Dürers nicht nur kopiert, sondern durch Übermalungen und Restaurierungen auch massiv verändert (z.B. Paumgartner-Altar, München). Wohl kein Dürergemälde ist unverändert erhalten geblieben. Dies gilt auch für viele Zeichnungen. Die

Erforschung der Dürerrenaissance erweist sich somit als unabdingbar für die Erforschung Dürers insgesamt. Das heutige Dürerbild sei ein Ergebnis der „Dürerrenaissance“. Grebe wird in ihrem Habilitationsvorhaben fünf Aspekte der „Erfindung von Dürer“ untersuchen, die sich im 16. Jh. ereignete:

1. Die *Musealisierung* der Werke Dürers:

- Seine Werke wurden zu Sammlerstücke und erhielten den Status von Kunstwerken.
- Neben echten wurden auch vermeintliche Dürerwerke zu festen Bestandteilen der Kunstgeschichte → prägen heutiges Dürerbild.
- Die Trennung von Altarensembles veränderte das ursprüngliche Erscheinungsbild.
- Informationen zu Entstehungskontexten gingen oft verloren.
- Restaurierungen, Übermalungen und Anstückungen veränderten die Werke.

2. Die *Sakralisierung* des Künstlers:

- Dürerkult der Sammler, v.a. Herzog / Kurfürst Maximilians I. von Bayern
- Verehrung durch andere Künstler
- Herausgabe von Holzschnitt- und Medaillenporträts
- Entstehung von Dürer-Pilgerstätten
- zunehmende Legendenbildung

3. Künstlerische Rezeption als *Transformation* und *Multiplikation*:

- Kopisten, Nachahmer und Fälscher trugen zur Inflation der Bilder Dürers, zur Ikonisierung und Popularisierung bestimmter Werke bei → beeinflussen heutige Dürerwahrnehmung (Betende Hände, Dürerhase).
- Zweck der Multiplikation war der Ersatz für begrenzt vorhandene Originale (Schaffen von Sammelobjekten, aber auch von Fälschungen; künstlerische Imitatio).
- Transformation in technischer und gattungsspezifischer Hinsicht: Nachdrucke von Druckgraphik in anderen Formaten und Techniken; Stichreproduktionen der Gemälde; "Verwandlung" in plastische bzw. kunsthandwerkliche Objekte; freie Nachschöpfungen.
- Selektive Multiplikation: nur bestimmte Werke/Motive wurden vervielfältigt.

4. *Fanatization* der Sammler:

- Sammler als wichtigste Motoren der Musealisierung und Multiplizierung
- Sammeln wurde zur Kunstkritik: Werke Dürers wurden nachsigniert und –datiert, von allgemeiner Dürervorstellung abweichende Werke ausgeschieden, z.B. "Dürermutter"

5. *Addition und Inflation* – die Rolle des Kunsthandels:

- Agenten und Kunsthändler als (Er-)Finder neuer Dürerwerke beeinflussen das spätere Dürerbild.
- Händler und Verkäufer nehmen systematische Nachsignierung und –datierung vor.
- Herstellung von Kopien, Nachahmungen und Fälschungen, ebenfalls mit Signaturen.

Die Behandlung des Phänomens von Dürerkopien bzw. der „Imitatio“-Frage war in der Forschung nach 1830 auf die Zuschreibungsfrage beschränkt. Werke aus der „Dürerrenaissance“ wurden als Fälschungen bezeichnet, ihre Entstehungsgründe blieben

unerforscht, Signaturen und Datierungen unkritisch behandelt. Die wichtige Rolle der Überlieferung bei der Genese des heutigen Dürerbildes wurde bisher nicht erkannt. Grebe will nicht nur das Phänomen der Dürerrenaissance untersuchen, sondern auch das heutige Dürerbild insgesamt schärfen.

Aussprache zum Beitrag Grebe:

Diskussion der späteren Veränderungen in Dürers Werken sowie der nachträglicher Zufügung von Datierungen und Signaturen:

Schawe schätzt die von Grebe behandelte Thematik als hochinteressant ein. Die Frage danach, was Sammler bewegt hat, Dürers Werke zu verändern (wie z.B. Maximilian) sei übergeordneter Natur. Denn auch Werke anderer Meister wurden verändert. Maximilian von Bayern z.B. ließ alle Hinweise auf den ursprünglichen Kontext der Gemälde löschen: Betont wurde der Kunstwerk-Charakter, die Werke wurden ans Galerieformat angepasst. Das erklärt aber noch nicht die häufigen Übermalungen.

Grebe verweist auf das Paradoxon, dass Maximilian einerseits originale Werke Dürers erwerben wollte, die Originale dann aber andererseits veränderte. Die Literatur ging bei der Beurteilung der Werke, z.B. beim Paumgartner-Altar, häufig von völlig falschen Prämissen aus.

Großmann betont das Vorhandensein falscher Signaturen und Datierungen. Quellen besagen, dass z.B. Willibald Imhoff nachsigniert hat. Nachdatierung von Dürer selbst seien unwahrscheinlich. Erkenntnisse über Nachdatierungen und –signierungen würden die Möglichkeit eröffnen, die Blätter unvoreingenommener zu beurteilen und gegebenenfalls sinnvoller in einen anderen Stilzusammenhang einzuordnen.

Sternath hebt hervor, dass die Datierungen der Dürerzeichnungen bzw. die Verlässlichkeit der Monogramme und Datierungen in der Forschung sehr wohl kritisch hinterfragt und nicht einfach als gegeben angenommen worden seien.

Grebe fordert, dass sich ein Teil des Dürer-Forschungsprojektes auch der Untersuchung von Dürers Handschrift widmen müsse. Für Nachdatierungen wurden oft Jahre gewählt, in denen Dürer Schlüsselwerke schuf (z.B. „1526“ wegen der Apostelbilder), oder es wurden Datierungen von Kupferstichen übernommen (z.B. von der „Melancholie“).

Strieder erläutert, dass ein Vergleich der Tinte von Signaturen mit derjenigen von Zeichnungen sehr schwer sei. Lisa Oehler hätte dies versucht. Auf ihrer Studie könne man aufbauen.

Frage nach den Möglichkeiten technologischer Untersuchungen mit Blick auf die Zeichnungen:

nach Ansicht von Ulmanns gibt die kunsttechnologische Untersuchung eines Kunstwerks nur Auskunft darüber, wie es entstanden ist, aber nicht, wer es geschaffen hat. Aufgabe der Kunsttechnologie sei in erster Linie die Untersuchung der Malmittel, der Technikgeschichte etc. Restauratoren beschäftige die Frage, vor welchem Hintergrund Kunstproduktion möglich war.

Roth: Die Materialdecke der Untersuchung von Silberstiften ist noch zu dünn, um weitergehende Schlüsse daraus zu ziehen. Ca. 80 Silberstiftzeichnungen wurden bisher untersucht. Nicht geklärt ist bisher, ob auch innerhalb eines Stiftes Veränderungen in der Silberlegierung vorkommen können (vgl.: Bundesamt für Materialforschung und Materialprüfung, Van-Eyck-Ausstellung Dresden 2005; Silberstiftanalysen von Reiche/Merchel/Radtke mit BAM-Apparaturen, Berlin, Kooperatoren: Paris, Louvre, „CNRS“, Rathgen-Forschungslabor, Berlin. Untersuchte Zeichnungen aus Dresden, Berlin, Frankfurt, Paris. Vgl. Beitrag in: Deutsche Gesellschaft für zerstörungsfreie Prüfung, ZfP-Zeitung. Nr. 96, Oktober 2005).

Sternath: Die Ergebnisse der Silberstiftuntersuchungen an der Albertina sind noch nicht vollständig ausgewertet. Datierungsfragen konnten mit ihrer Hilfe bisher nicht gelöst werden. Auch mit Bezug auf die Identifizierung später hinzugefügter Datierungen waren die Erwartungen an die Ergebnisse der Untersuchungen zu hoch gesteckt.

Schawe: Die Münchner Graphische Sammlung hat Rembrandt-Apokryphen materialanalytisch untersuchen lassen. Die Erkenntnisse über die Tinten helfen bei der Beurteilung der Blätter weiter: erfolgversprechende Methode.

Martin Schawe: Ergebnissen und Folgen der Dürer-Ausstellung 1998 und der Dürer-Forschungen in München

Der 1998 anlässlich der Dürer-Ausstellung vorgelegte Münchner Dürer-Band trägt das gesamte damals verfügbare Wissen zu Dürers Werken in Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und zu ihrer technologischen Untersuchung zusammen. Anlass für die Erarbeitung des Katalogs war das Attentat von 1988 (Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. München 1998).

Als jüngere / aktuelle einschlägige Forschungen verweist Schawe auf das „Taxenprojekt“ des Doerner-Instituts, das sich der wissenschaftlichen Erforschung, Erfassung, Bewertung und Edition gedruckter Apothekentaxen zwischen ca. 1450 und 1800 widmet (Ziel: Publikation der Informationen zu rund 170 Künstlermaterialien, Pigmenten, Farbstoffen, Binde- und Klebemitteln sowie Hilfs- und Grundstoffen). Die Ergebnisse von Pigmentanalysen zu Gemälden seien kunsthistorisch nicht unbedingt unmittelbar auszuwerten. Die Untersuchung von Unterzeichnungen dagegen eher.

Der 1998er Katalog beantwortet nicht alle Fragen. Offen blieben z.B. die Fragen:

- Wie erklärt sich die ungewöhnliche Signatur auf dem Münchner „Porträt eines jungen Mannes“ (Ausst. Kat. München 1998, Nr. 7, von Anzelewsky abgelehnt)
- Warum weisen die Flügel des Paumgartner-Altars ein anderes Holz auf als die Mitteltafel, die auch sorgfältiger aufgebaut ist? Zur Frage steht, ob die heutige Triptychon-Anordnung dem ursprünglichen Bestimmungszweck der Tafeln unter Umständen gar nicht entspricht. Vielleicht handelt es sich um eine nachträgliche Zusammenstellung von Dürer selbst?
- Schwierig bleibt die Einschätzung der „Madonna mit der Nelke“ (Anzelewsky 130).

Dürers Gestaltungsmittel und Maltechnik variieren von Werk zu Werk. Auch die Unterzeichnung ist jedes Mal anders. Das mache die Einschätzung der ihm zugeschriebenen Werke so schwierig.

Perspektiven für die Ausstellung: Schawe hält das Projekt für sehr sinnvoll und will die Ausstellung unterstützen. Auch die Ansiedlung des Projektes in Nürnberg als zentraler Sammelstelle sei vernünftig. Vermeiden möchte man in München, die dort verwahrten Dürer-Werke nochmals neu technologisch untersuchen zu lassen. Großmann bestätigt, dass dies auch nicht sinnvoll sei. Schawe verweist darauf, dass das Leonardo-Projekt (www.universalleonardo.org) in dieser Hinsicht gescheitert sei, weil viele Museen nicht bereit waren, sich daran zu beteiligen.

Aussprache zum Beitrag Schawe:

Schawe zur Frage nach der allgemeinen Resonanz auf Münchner Ausstellung und Katalog von 1998: Die Reaktionen waren positiv, es gab kaum Detailkritik.

Eser: Im Katalog sind die Forschungsergebnisse offener dargelegt, als dies der öffentlichen Rezeption entspricht. Dürers (?) Bildnis Jakob Fuggers (als Leihgabe in der Staatsgalerie, Anzelewsky 143) wird im Katalog von 1998 z.B. als Werkstattkopie beurteilt. In Augsburg sei er als solche jedoch bis heute nicht ausgewiesen. Zur Frage steht, ob dies eine politische Entscheidung ist.

Schawe: Mit Objektbezeichnungen werde in Beschriftungen generell großzügig umgegangen, da die komplizierte Forschungslage dem Publikum nicht vermittelt werden kann. Der Augsburger Fugger ist ein Grenzfall. Die wissenschaftliche Diskussion ist noch nicht abgeschlossen. Politische Gründe für das Unterlassen der Abschreibung gibt es nicht.

Maria Luise Sternath zur Dürerausstellung von 2003 in Wien

Die Referentin entschuldigt sich vorab für ihre nur begrenzte Zuständigkeit: In der Albertina arbeite derzeit kein Kurator, der tatsächlich für den Dürer-Bestand zuständig bzw. auf Dürer spezialisiert sei. Das Kunsthistorische Museum in Wien hat einen Projektantrag für einen „Katalog der altdeutschen Gemälde im KHM“ eingereicht: Vorgesehen sei ausdrücklich auch die technologische Untersuchung aller Werke. Die Kontaktaufnahme mit den dort beteiligten Kollegen wird angeregt.

Aufgabe der Albertina war 2003 eine monographische Dürerausstellung gewesen, Ausgangspunkt der eigene Sammlungsbestand. Ziel war es, zudem möglichst viele Werke auszuleihen, die ursprünglich der Albertina gehört hatten. Prinzipiell galt eine *thematische* Schwerpunktbildung. Die Zusammenführung von Zeichnung und Gemälden war ebenfalls ein Schwerpunkt (z.B. Zusammentragung aller Vorzeichnungen zum Heller-Altar).

Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822) hatte 1796 mit etwa 370 bis 400 Blättern einen Großteil der Dürerzeichnungen aus der Hofbibliothek erhalten, darunter die meisten Blätter

der Dürer-Sammlung Kaiser Rudolfs II.. 70 Blätter verließen bereits damals Wien und wurden an Kunsthändler veräußert, darunter etwa der moderne Bestand der Bremer Kunsthalle (gegenwärtig noch größtenteils Kriegsverlust). Durch Veruntreuung und Veräußerung war der Wiener Bestand bereits 1822 auf die heutigen ca. 160 Blätter zusammenschmolzen.

1985 hatte der Katalog zu den Tier- und Pflanzenstudien Dürers von Fritz Koreny wichtige Albertina-Blätter ausgeschieden, die heute nicht mehr zum Werk Dürers gezählt werden können (Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, Albertina 1985). Seither gab es diverse Versuche anderer Ausstellungen, die ausgeschiedenen Werke wieder näher an Dürer heranzurücken. Viele Fragen zu Dürers Werk blieben 2003 der knappen Vorbereitungszeit wegen unbeantwortet. So wurde etwa die „Grüne Passion“ nach wie vor als Werk Dürers ausgestellt. Der Albertina-Konservator Heinz Widauer hat sich mittlerweile von seinem Text zur Grünen Passion im 2003er Katalog distanziert und die „Passion“ wieder weiter von Dürer abgerückt. Widauer wird Dürers Fechtbuch vielleicht im Rahmen seiner Habilitation bearbeiten. Die Ausstellung zählte über 400.000 Besucher. Dürer wird als Forschungsgegenstand auch in der Albertina aktuell bleiben.

Aussprache zum Beitrag Sternath:

Perspektiven für die Ausstellung: Der Austausch des GNM-Projekts mit dem Kunsthistorischen Museum in Wien bzgl. dessen Projektes zur altdeutschen Malerei könnte fruchtbar sein (Sternath).

Koreny, Eser: Eventuell könnten Einzelkomplexe wie die Grüne Passion in Studioausstellungen präsentiert und damit verbundene Fragen geklärt werden.

Hess: Erörterung bedarf die Frage, ob in der geplanten GNM-Ausstellung auch „Nebengebiete“ behandelt werden sollten, oder ob dies der Ausstellung zu viel an Attraktivität für das Publikum nehmen würde.

Hartmut Scholz: Dürer und die Glasmalerei. Forschungsstand und Annäherungsmöglichkeiten

Die Glasmalerei-Produktion in den Werkstätten Hans Pleydenwurffs und Michel Wolgemuts war sehr heterogen. Es ist nicht geklärt, wie umfangreich der Anteil der Glasmalerei an der Werkstattproduktion war. In den Fenstern von St. Lorenz z.B. wurde altes Vorlagenmaterial verwendet (Vorlagen des Klarenaltars in Bamberg [heute: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Filialgalerie Bamberg] wurden neu aufgelegt; im Lorenzer Kaiserfenster lassen sich auch Bamberger Maler fassen).

Soweit an Erhaltenem nachprüfbar, bricht die Glasmalerei-Produktion der Wolgemut-Werkstatt 1485 ab. Mögliche Erklärung wäre eine Übernahme entsprechender Aufgaben durch die Hirsvogel-Werkstatt (Veit d.Ä. Hirsvogel). Aber auch Überlieferungslücken könnten für dieses Überlieferungsbild Ursache sein. Vielleicht hatte das neue, spektakuläre Volckamer-Fenster (1480/1485) die Auftraggeber sofort für Hirsvogel eingenommen. Ab etwa 1485 jedenfalls gibt es eine technisch sehr genau zu bestimmende Werkstatt, die mit

Hirsvogel zu verbinden ist. Bis in die 1520er Jahre herrscht für deren Tätigkeit eine dichte Überlieferung, für das Frühwerk gilt dies allerdings nicht in vergleichbarer Weise. Zunächst wurden von der Hirsvogel-Werkstatt Straßburger Entwürfe verwendet. Ein Beispiel für solche Kooperationen wären Ingolstadt (1497), ebenso Fenster in Bamberg.

Die Entwürfe für Glasgemälde sind häufig nicht erhalten. Für den Zyklus des „Benediktmeisters“ (s. oben: Koreny) sind z.B. nur einzelne Blätter überliefert. Ein selbständiger Entwurfsprozess muss aber stets vorausgesetzt werden. Die Umsetzung erfolgte dann durch einen anderen Mitarbeiter. Manche Glasgemälde stehen qualitativ so hoch, dass man mit der Ausführung durch den Entwerfer selbst rechnen muss, oder es handelte sich um einen hochanpassungsfähigen Glasmaler, der nicht individuell zu benennen ist. In der Hirsvogel-Werkstatt ist damit zu rechnen, dass die Söhne Veits d.Ä. an der Produktion beteiligt waren. Zu Indizien, die für die Zuordnung von Glasgemälden zu einer bestehenden Werkstatt sprechen, gehören Merkmale wie die Verwendung bestimmter Ornamente, Brokatmuster etc.

Perspektiven für die Ausstellung: Scholz sieht eine Chance darin, umstrittene Werke mit solchen der Glasmalerei, aber auch mit anderen Gattungen, wie der Druckgraphik, zu konfrontieren. Im Zyklus des Benediktmeisters erkennt er Rückbezüge auf Dürers Basler Frühwerk. Dürer habe die frühe Glasmalerei bis um 1500 entscheidend mit beeinflusst. Enge Bezüge zwischen Dürers Apokalypse und dem „Mosesfenster“ in Straubing lassen sich nachweisen.

Aussprache zum Beitrag Scholz:

Bei der Beurteilung von Entwurfszeichnungen für Glasgemälde ist zu berücksichtigen, dass die Entwürfe oft von Lehrlingen zu Übungszwecken kopiert wurden. Sie dienten u.a. dazu, sich die Handschrift des Meisters/Entwerfers anzueignen (Scholz, Koreny).

G. Ulrich Großmann: Dürer und die Architektur

Dürer hat die Ansicht der Stadt Innsbruck und den Innenhof der Hofburg in drei Aquarellen festgehalten (Albertina, Inv. 3056, 3057, 3058). Allgemein gelten diese Albertina-Blätter als Belege für die erste italienische Reise Dürers. Ludwig Grote („Hier bin ich ein Herr“. Dürer in Venedig. Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 2–3. München 1956) ging 1956 davon aus, dass Dürer sich 1494 auf dem Weg nach Italien in Innsbruck aufhielt. In einem Brief an Pirckheimer vom 7.2.1506 aus Venedig erwähnt Dürer tatsächlich einen eigenen früheren Italienaufenthalt „vor elf Jahren“, der entsprechend 1495 stattgefunden haben müsste. Es stellt sich aber die Frage, wie verlässlich Dürers eigene Zeitangabe ist. Ein Überprüfung sei möglich, indem man untersucht, was er unterwegs an genau zu datierenden Blättern gezeichnet hat:

Auf der Stadtansicht von Innsbrucks von Norden (Albertina, Inv. 3056) ist etwa in der Bildmitte ein Turm zu sehen, dessen hoher Helm mit einem Baugerüst ummantelt ist. Es handelt sich um den Innsbrucker „Wappenturm“ (das Blatt wurde allerdings nicht vor Ort ins Reine gezeichnet, sondern nach unbekanntem Vorlagen zu einem späteren Zeitpunkt). Die

Datierung des in Bau befindlichen Wappenturms ergibt sich aus einer Kupferstich-Illustration des 18. Jhs. (Monumenta Augustae Domus Austriacae, Bd. I.: Sigilla et Insignia, hrsg. v. Marquard Herrgott, Wien 1751) und der historischen Nachricht, dass der Vorgängerbau 1494 abgebrannt war. Die Baudaten des Wappenturmes sind durch das Innsbrucker „Raitbuch“ (Brand 1494), eine im Stich überlieferte, inschriftliche Datierung am oberen Abschluss des Turmbaus unterhalb des Daches („1496“) und die ebenso überlieferte Inschrift über dem Tor („1499“) zeitlich eingegrenzt. Aus dem Bauablauf ergibt sich zweifelsfrei, dass man den steilen Holzhelm nicht vor 1496, eventuell erst 1497, aufgesetzt haben konnte.

Die kunsthistorische Literatur hat diese bauhistorischen Aspekte bei der Beurteilung der auf dem Aquarell dargestellten Bauwerke bisher ignoriert. Der Bau des Turmes war frühestens im Frühsommer 1496 bis zum obersten Geschoss fortgeschritten, der Turmhelm kann somit erst 1496/97 aufgerichtet worden sein. Vor Sommer 1496 kann Dürer folglich keinen eingerüsteten Wappenturm in Innsbruck gezeichnet haben. Dürers Hin- und Rückreise nach und von Italien kann entsprechend nicht vor Sommer/Herbst 1496 stattgefunden haben. Aus baugeschichtlicher Sicht ist selbst das Frühjahr 1497 als Reisezeitpunkt keinesfalls ausgeschlossen.

Zu Dürers Kupferstich „Hieronymus im Gehäus“ (SMS I, 70) widerlegt Großmann die erstmals 1971 publizierte Berechnungen von Joseph Harnest (Harnest, J.: Das Problem der konstruierten Perspektive in der altdeutschen Malerei, Diss. München 1971. – ders.: ‚Dürer und die Perspektive‘. In: Strieder, Peter: Dürer, Königstein/Taunus 1981, S. 347-360) zur Perspektive des Raumes, die 2004 von Ulrich Kuder rezipiert wurden (Dürers „Hieronymus im Gehäus“. In: Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgrafik der Dürer-Zeit, hrsg. v. Ulrich Kuder u. Dirk Luckow. Kiel 2004, S. 25-31). Großmann zeigt, dass die Architekturdarstellung für Kuders weitreichende theologische Interpretation keine Grundlage bietet. Der Kupferstich zeigt eine Bohlenstube in Form einer hölzernen Kiste, die in einen Steinbau eingebaut ist. Dies war gängige Praxis des süddeutschen Stubenbaus im 15. und 16. Jh. Die bauliche Gestaltung des Raumes lässt darauf schließen, dass Dürer dem Betrachter eine größere Stube zeigt, in der Hieronymus mit Tisch und Löwe nur etwa ein Viertel des Raums einnehmen. Diese eher zufälligen Beobachtungen aus bauhistorischer Sicht lassen den Umfang neuer Erkenntnisse bei einem Blick von „außen“ erahnen. Fächerübergreifende Kooperation könnte zu noch wichtigeren Ergebnissen führen.

Aussprache zum Beitrag Großmann:

Roller hält die von Großmann vorgeschlagene Bauzeit des Wappenturms für zu lang angesetzt und nennt schneller ausgeführte, zeitgenössische Ulmer Bauprojekte (Stadtbefestigung) als Gegenbeispiel.

Großmann zufolge sei eine Bauzeit von wenigen Wochen, wie Roller sie anführt, jedoch ausgeschlossen. Die Quellen seien beim Ulmer Beispiel falsch ausgewertet worden.

Mende glaubt, die beiden Innsbruck-Aquarelle mit den Hofansichten (Albertina 3057 u. 3058) stammen nicht von Dürer, sondern eher von einem Architekten. Fragt nach Korenys Meinung zu den beiden Aquarellen, dieser ist sich jedoch noch nicht sicher. Bestimmte Partien, wie z.B. der Himmel in einem der beiden Hof-Aquarelle, stammen jedenfalls nicht von Dürer.

Diskussion der Frage, ob die Innsbruck-Aquarelle „in der Natur“ oder nachträglich nach

Zeichnungen angefertigt wurden:

Koreny hält die atmosphärische Wirkung einiger Dürerschen Landschaftsaquarelle für ein Indiz dafür, dass Dürer sie tatsächlich „nach“, d.h. in der Natur gemalt habe. Wo sonst könnten Effekte – etwa der silbrige Schimmer der Olivenbäume – erzielt werden, wenn nicht vor Ort?

Großmann wendet ein, dass die Ansicht von Innsbruck eindeutig aus zwei Perspektiven gezeichnet sei, das Aquarell also aus zwei Teilen zusammengesetzt worden ist. Dies ist schwer als ein vor Ort vollzogener Prozess vorstellbar. Außerdem sind in den Zeichnungen häufig Korrekturen zu sehen, in den Aquarellen jedoch nicht. Dies spricht für die nachträgliche Anfertigung der Aquarelle nach Zeichnungen.

Eser fragt, ob Dürer die Pionierleistung zukomme, als einer der ersten in der Natur aquarelliert zu haben. Koreny: Sicher ist Dürers einzigartige Stellung auf diesem Gebiet einzuschränken. Es muss bereits früher vergleichbare Studien nach der Natur gegeben haben, etwa im niederländischen Raum bei den Brüdern van Eyck.

Schoch weist auf die sehr unterschiedliche Beschaffenheit der verschiedenen Aquarelle Dürers hin: Es gibt vollendete Werke ebenso wie eine Reihe unvollendeter Arbeiten bzw. solche, die nur einen Ausschnitt aus der Natur zeigen und mit Veduten nicht zu vergleichen sind (z.B. „Studie einer verfallenen Hütte“ o. Ä.). In diesen Werken gehe es um das Einfangen einer atmosphärischen Wirkung und sie entstanden sicher vor Ort (Mende).

Roller: Wahrscheinlich gab es beides: vor Ort und im Atelier gemalte Aquarelle.

Koeplin weist als Beleg für das Malen in und nach der Natur auf den Leipziger Maler Hans Krell hin, der 1520 den Antrag stellte, sein Haus ausbauen zu dürfen, um Wolken malen zu können. Entsprechende Werke sind allerdings nicht erhalten. Das Beispiel darf als Beleg für seinerzeit praktiziertes Naturstudium ebenso gelten, wie für die möglicherweise sehr lückenhafte Überlieferung solcher Naturstudien.

Dagmar Eichberger: Dürer und die Niederlande

Eichberger plädiert für die Integration der späteren, gut dokumentierten Phase in Dürers Schaffen in das Dürer-Projekt. Nicht zuletzt aus dem späteren Werk ließen sich Rückschlüsse auf Dürers Frühwerk schließen. Je weniger wir zu einer Schaffensphase in Dürers Leben wissen, desto lebhafter werde diese in der Forschung diskutiert. Umgekehrt bleibt relativ gut bekanntes eher unbearbeitet. Viele der scheinbar gesicherten Fakten werden nicht hinterfragt, was Eichberger für einen Fehler hält. Man sollte die vorhandenen Dokumente, Werke und bekannten Fakten unter neuen Fragestellungen untersuchen.

Die Untersuchung von Dürers Reisebuchnotizen und seine späteren Werke könnten Erkenntnisse bzgl. der Frage liefern, inwiefern Dürer bereits im Frühwerk von der niederländischen Kunst beeinflusst war. Dürer schätzte die niederländische Malerei sehr und hatte großes Interesse an zeitgenössischer Kunst. Er blieb fast ein ganzes Jahr in den Niederlanden, wo er viele dortige Werke sah und mit Malern wie Lucas van Leyden, B. van Orley, Patinir, Provost u.a. zusammentraf.

Was hielt Dürer so lange in den Niederlanden? Zur Vermutung stehen die Sicherung seines Auskommens, die dortige Stadtkultur, das dortige künstlerische Netzwerk: Kontakte zu Künstlern, aber auch zum Hof (Margarete von Österreich und Kaiser Karl V.)

Lassen sich im Werk Dürers v o r der niederländischen Reise niederländische Einflüsse nachweisen? Zu vergleichen wären etwa die Pflanzenstudien und Landschaften: diese lassen sich aber auch durch Bezug auf Pleydenwurff und dem allgemeinen Nürnberger Umfeld erklären. Es gibt auch Werke, die vor der ndl. Reise entstanden und Einflüsse von dort zeigen: z.B. der Hieronymus in der Studierstube, Kupferstich, 1514.

Welche Wirkung übte Dürer in den Niederlanden aus?

- Jan Gossaert kopierte Werke Dürers
- wahrscheinlich war mobile Druckgrafik wichtiges Mittel der Verbreitung
- auch in der niederländischen Glasmalerei sind Einflüsse Dürers festzustellen (freie Interpretation von Dürers Vorlagen)
- häufige Verwendung Dürerscher Muster als Vorlagen für niederländisches Kunsthandwerk, generell fanden seine Vorlagen in allen Gattungen ihren Niederschlag

Perspektiven für die Ausstellung: Im Kontext der Ausstellung sollte der Dresdner Altar neu untersucht werden. Die Seitentafeln gelten als unumstrittene Werke Dürers. Die Autorschaft des Mittelbildes ist jedoch nicht geklärt (evtl. der am kursächsischen Hof tätige Niederländer „Meister Jan“, wohl identisch mit Jan Joest von Kalkar, oder anderer Niederländer?). Dürer arbeitete offenbar mit einem fremden Maler zusammen, der nicht aus seiner Werkstatt stammte. Die Einbindung des Dresdner Altars in eine neue Sichtung des Frühwerks wird angeregt.

Aussprache zum Beitrag Eichberger:

Großmann würde den Dresdner Altar gerne in das Forschungsprojekt einbinden. Die Architektur im Hintergrund des Mittelbildes sei eindeutig niederländisch um 1500. Brinkmann fügt hinzu, dass es sich bei dem Buch Marias um ein nordniederländisches Stundenbuch handelt. Anzelewsky u.a. haben den Maler richtig als niederländischen Wanderkünstler gesehen.

Mende spricht sich entschieden gegen die Zuschreibung auch der Flügel des „Dresdener Altars“ an Dürer aus (Anzelewsky 39 & 40). Die beiden dort abgebildeten „Engelkränze“ könne keinesfalls von Dürer stammen.

Roller weist darauf hin, dass die niederländischen Einflüsse im Frühwerk Dürers zweifellos bestehen, dass der Meister jedoch nicht in den Niederlanden gewesen sein muss, um dort befindliche Werke zu rezipieren. Eichberger pflichtet bei, es gehe nicht darum, eine frühe niederländische Reise zu etablieren, sondern um die Rekonstruktion der Nürnberger Verhältnisse.

Bilanz des Roundtable-Treffens

Eser: Vergleich der Tagung mit dem Kolloquium zum frühen Dürer von 1972: 2006 gab es weniger kategorische Statements, eher wurden jetzt die noch offenen Fragen als solche betont, was aber persönliche Beurteilungen nicht ausschloss. Als vordringlich zu bearbeitende Themen erweise sich vor allem eine bessere Klärung der

- Praxis der Buchproduktion und Glasmalerei „vom Entwurf zur Ausführung“
- des Beginns der Dürer-Rezeption bzw. eine verehrende Übernahme Dürerscher Motive
- der Festlegung, welche Werke insbesondere technisch neu untersucht werden sollten (z.B. Dresdner Altar).

Praktische Perspektive für die Ausstellung: Wo immer möglich, sollten deutlich umrissene, kleinere Werkkomplexe behandelt werden. Offene Fragen sind als solche zu belassen und ausstellungsdidaktisch zu formulieren.

Mende hält es für sinnvoll, die Ausstellung mit weiteren Tagungen vorzubereiten, zu denen man Fachleute aus verschiedenen Gebieten laden sollte. Von unverbindlichem Roundtable-Gespräch sollte man zu präzise umrissenen Referaten übergehen, die den Katalog vorbereiten. Als Beispiel nennt Mende die Tagungsvorbereitung von Tacke und Schauerte.

Koeplin weist darauf hin, dass das auch das „Neubauer-Bildnis“ in der Ausstellung thematisiert werden sollte (Darmstadt, Schlossmuseum; derzeit: Frankfurt, Städel). Koeplin hält das Porträt für ein frühes Gemälde von Cranach. Für die Frage, warum mindestens zehn Jahre Arbeitszeit (geb. 1472, künstlerisch sicher fassbar erst um 1500) im Werk des jungen Cranach um ca. 1485-1495 nicht fassbar sind, gibt es nur die Erklärung, dass der Maler in dieser Zeit Gemälde schuf, die mit den bekannten Werken Cranachs stilistisch nicht viel gemeinsam haben können. Es könnte sich entweder um besonders altertümliche Bilder (spätgotisch geprägt) handeln, oder aber die Werke sind derart dürerisch, dass sie sich in der Rangiermasse von Werken verbergen, die heute Dürer zugeschrieben werden. Dies hält Koeplin für wahrscheinlicher. Er nennt Cranachs Kreuzigungen in Wien und München von 1500/1503, die deutlich auf Dürer rekurrieren. Früher dachte Koeplin, das Neubauer-Bildnis könne nicht von Cranach sein. Heute hält er Anzelewskys Zuschreibung an Cranach durchaus für möglich, da die Frühwerke Cranachs seinem späteren, bekannten Werk ja gerade unähnlich sein müssen. In jedem Fall sollte Cranach in dem Ausstellungsprojekt auch berücksichtigt werden.

Roller gibt zu bedenken, Cranach müsse nicht notgedrungen in Dürers Werkstatt gewesen sein. Er hätte auch bei Hans Traut oder Wolgemut lernen können (Koeplin stimmt zu). Wichtig für das Ausstellungsprojekt ist, sich bei der Untersuchung des Austauschs von Dürer mit der fränkischen Malerei nicht zu verzetteln. Lieber eine präzise Fragestellung verfolgen als zu allgemein in die Breite gehen.

Hess: Die Händescheidung spielt mit Blick auf die Wolgemut-Werkstatt für das Ausstellungsprojekt keine Rolle. Die Auswertung des Franken-Projekts mit Blick auf Dürer ist eine Zeitfrage. Für interessanter hält Hess die Untersuchung der Bildnisse, die im Umkreis Dürers in Nürnberg entstanden. Entscheidend für die Ausstellung ist die Bereitschaft zu

differenzieren und neue Fragestellungen aufzugreifen.

Großmann: Vorbereitende Symposien sind geplant. Das GNM setzt das Forschungsprojekt in Gang. Als erster Teilschritt ist die Ausstellung geplant. Dieser erste Schritt kann Revisionen in einem zweiten Schritt hervorrufen. Zentral ist der Forschungsaspekt. Die Ausstellung soll als Produkt der Forschung verstanden werden und nicht als Ziel der gesamten Arbeit.

Nürnberg, 27.10.2006

gez.

Dagmar Hirschfelder

3.1.2007

gez.

Thomas Eser

Anlage:

Programm und Teilnehmer

Roundtable-Gespräch „Albrecht Dürer“

**Freitag, 20.10.2006, 10.00 Uhr
bis Samstag, 21.10.2006, 16.00 Uhr
Konferenzraum des GNM**

Freitag, 20.10.2006

10.00 Uhr Albrecht Dürer am Germanischen Nationalmuseum. Inhalte, Perspektiven und Alternativen eines Ausstellungs- und Forschungsprojekts

G. Ulrich Großmann, Daniel Hess und Thomas Eser skizzieren die aktuell vorgesehenen Projektbestandteile der zukünftigen Dürer-Vorhaben des GNM.

11.00 Uhr Kaffeepause

11.15 Uhr Der Frühe Dürer und der Buchholzschnitt

Matthias Mende, Anna Scherbaum und Rainer Schoch führen in Forschungsfragen rund um den „Frühen Dürer und den Buchholzschnitt“ ein. Referentin und Referenten diskutieren ihr jeweiliges Themenfeld anhand exemplarischer Blätter/Folgen als „ideale“ Exponate: R. Schoch zu Dürer als Holzschnitt-Entwerfer in Basel und am Oberrhein, M. Mende zur fraglichen Mitarbeit Dürers an der Schedelschen Weltchronik sowie zum „Celtis-Meister“ und zum „Meister der Komödien der Roswitha“, A. Scherbaum zu Dürer und dem Nürnberger Buchholzschnitt ca. 1495-1505.

13.00 Uhr Mittagspause

14.30 Uhr Der Frühe Dürer: Itinerar, Wirkungsorte, Spuren im Werk

Stefan Roller geht einleitend auf Dürers „Voraussetzungen“ in der Nürnberger Malerei um 1470/1490 ein. Michael Roth verfolgt Dürers mögliche Spuren in Straßburg und am Oberrhein. Aus italienischer Perspektive erläutert Kristina Herrmann-Fiore die Kritik des 1504 datierten Dreikönigsbildes der Uffizien. Katherine Crawford Lubber schließlich erörtert ihre methodischen Grundsätze technologiegestützter Kennerschaft bei der Werkanalyse und leitet damit über zum Themenkreis des folgenden Tages.

(Kaffeepause zwischendurch gegen etwa 16.00 Uhr)

18.30 / 19.00 Uhr Gemeinsames Abendessen im Restaurant „Vivere“, Kartäusergasse

Samstag, 21.10.2006

9.00 Uhr Revision, Neuordnung oder Archivierung? Forschungsstand, Forschungsdesiderate und zukünftiger Umgang mit den „Rangiermassen“ in Dürers Werk.

Die Mehrzahl der Teilnehmer unseres „Runden Tisches“ verfügt über ausgeprägte Projekterfahrung mit Dürer oder hat sich ausgiebig mit einem spezifischen Teil seines Werks beschäftigt. Auf Basis dieser Erfahrungen soll über inhaltliche und methodische Perspektiven, aber auch Machbarkeitsgrenzen zukünftiger Dürerforschung gesprochen werden.

Martin Schawe und Maria Luise Sternath referieren einleitend aus jeweils Münchner und Wiener Sicht über die kurz- und langfristigen Ergebnisse und Folgen der großen Dürer-Ausstellungen ihrer Häuser (Dürer-Gemälde der Alten Pinakothek 1998; Albertina-Ausstellung 2003). Fritz Koreny bewertet die „Corpus“-Qualitäten von Friedrich Winklers „Dürerzeichnungen“ kritisch, während Anja Grebe den Revisionsbedarf größerer Werkkomplexe unter Berücksichtigung der „Dürer-Renaissance“ darstellt.

(Kaffeepause gegen etwa 11.00 Uhr)

Zum Abschluss erweitern wir den Blick auf gattungsspezifische und kunstlandschaftliche Wechselwirkungen: Hartmut Scholz referiert den Forschungsstand und Annäherungsmöglichkeiten an „Dürer und die Glasmalerei“, Dagmar Eichberger die kunsthistorischen Forschungsfragen zum Verhältnis „Dürer und die Niederlande“, G. Ulrich Großmann Berührungen zwischen Dürer-Werk und Architektur.

Am Ende wollen wir schließlich eine etwa halbstündige Bilanz ziehen.

gegen 13.00 Uhr Gelegenheit zum gemeinsamen Mittagessen. Am frühen Nachmittag besteht zudem Gelegenheit zur gemeinsamen Betrachtung der Dürer-Gemälde in der Ausstellung „Faszination Meisterwerke“.

* * *

Vortragstechnik: Sowohl die Doppelprojektion von Diapositiven als auch Powerpoint-Präsentationen sind möglich. Bildmedien sollten bitte spätestens in der jeweils vorherigen Pause bereit gestellt werden.

Dr. Bodo Brinkmann
Städelsches Kunstinstitut und Städtische
Galerie Dürerstr. 2 , 60596 Frankfurt am Main

Roland Damm
Germanisches Nationalmuseum

Apl. Prof. Dr. Dagmar Eichberger
Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg,
Institut für Europäische Kunstgeschichte,
Seminarstraße 4, 69117 Heidelberg

Christina Erhard
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Thomas Eser
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Anja Grebe
Germanisches Nationalmuseum

Prof. Dr. G. Ulrich Großmann
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Kristina Herrmann-Fiore
Direttrice Storico dell'arte, Museo e Galleria
Borghese, Piazzale del Museo Borghese, 5, I-
00197 Roma

Dr. Daniel Hess
Germanisches Nationalmuseum

Dagmar Hirschfelder M.A.
Germanisches Nationalmuseum

Prof. Dr. Dieter Koeplin
Basel

Prof. Dr. Fritz Koreny, Institut für
Kunstgeschichte der Universität Wien,
Universitätscampus Hof 9, Spitalgasse 2, A-
1090 Wien

Dr. Katherine Crawford Luber
Baltimore

Oliver Mack M.A.
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Matthias Mende
Röthenbach/Haimendorf

Dr. Christian Müller
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett St.
Alban-Graben 16 Postfach, CH-4010 Basel

Dr. Caroline Theresia Real
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Stefan Roller
Liebieghaus - Museum alter Plastik,
Schaumainkai 71, 60596 Frankfurt a.M.

Dr. Michael Roth
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu
Berlin, Matthäikirchplatz 8
10785 Berlin

Dr. Martin Schawe
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte
Pinakothek, Barer Straße 27, 80333 München

Frau Alexandra Scheld
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Anna Scherbaum
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Rainer Schoch
Germanisches Nationalmuseum

Dr. Hartmut Scholz
Corpus Vitrearum Deutschland,
Forschungszentrum für mittelalterliche
Glasmalerei, Lugostraße 13, 79100 Freiburg
i.Br.

Dr. Maria Luise Sternath, Albertina Museum,
Albertinaplatz 1, A-1010 Wien

Dr. Peter Strieder
Nürnberg-Reichelsdorf

Dr. Arnulf von Ulmann
Germanisches Nationalmuseum