

# Pluralisierung & Autorität

Herausgegeben vom  
Sonderforschungsbereich 573  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Band 27

De Gruyter

# Aemulatio

Kulturen des Wettstreits in Text und Bild  
(1450 – 1620)

Herausgegeben von

Jan-Dirk Müller · Ulrich Pfisterer  
Anna Kathrin Bleuler · Fabian Jonietz

In Zusammenarbeit mit  
Sylvia Brocksieger, Jan Hon und Semjon Aron Dreiling

De Gruyter

## Inhalt

Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit	1
Aemulatio als Epochen-signatur	
Eric Achermann Unähnliche Gleichungen. <i>Aemulatio, imitatio</i> und die Politik der Nachahmung	35
Maurice Saß Ungleicher Wertkampf. Nationalkodierende und regionalspezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch	75
Jörg Robert <i>Aemulatio</i> und ästhetischer Patriotismus. Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik	135
Sylvia Brocksieger <i>Aemulatio</i> und Intermedialität. Kunsttheoretische und poetologische (Selbst-)Reflexion im Prosaroman <i>Ismerius</i> (1573)	165
Wettstreit der Künste	
Stephen J. Campbell Bronzino, <i>aemulatio</i> und die Liebe	193
Kai Bremer Grenzen der <i>aemulatio</i> . Problematisierungen am Beispiel von <i>Judith</i> -Darstellungen der frühen Reformationszeit	231
Rebecca Zorach Triangular Passions and the <i>Aemulatio</i> of Point of View	249

ISBN 978-3-11-026230-8  
e-ISBN 978-3-11-026231-5  
ISSN 2076-8281

### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Aemulatio : Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620) / edited  
by Jan-Dirk Müller ... [et al].  
P. cm. – (Pluralisierung & Autorität ; Bd. 27)  
German and English.  
Conference proceedings.  
Includes bibliographical references.  
ISBN 978-3-11-026230-8 (alk. paper)  
1. Humanism in literature – Congresses. 2. Humanism in art – Con-  
gresses. 3. Imitation in literature – Congresses. 4. Imitation in art –  
Congresses. 5. Competition – History – Congresses. I. Müller, Jan-  
Dirk.  
B778.A36 2011  
001.309'031 – dc23  
20110029777

### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston  
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
so Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

Larry Silver	
Hendrick Goltzius Translates the Renaissance	277
Nils Böttner	
Peter Paul Rubens und Franciscus Junius. <i>Aemulatio</i> in Praxis und Theorie	319
Gelehrtensprache – Volkssprache	
Anna Kathrin Bleuler	
<i>Aemulatio modernorum</i> . Deutschsprachige Humanismus-Rezeption am Heidelberger Hof zur Zeit Kurfürst Friedrichs II. (1544–1556) am Beispiel von Kaspar Scheits <i>Lobrede von wegen des Meyen</i>	371
Jan Hon	
<i>Aemulatio</i> im Kommunikationsraum des frühneuzeitlichen Prosaromans	393
Henrike Schaffert	
„Nicht weniger/sondern ja gleich so wol/wo nicht höher“. Der <i>Amadis</i> als stilistisch-ästhetisches Modell	417
Regina Toepfer	
„Feci novum!“ Zur Poetik von Thomas Naogeorgs <i>Hamanns</i> -Tragödie und ihrer deutschen Übersetzung von Johannes Chryseus	449
Barbara Mahlmann-Bauer	
Das <i>Wagnerbuch</i> – <i>aemulatio</i> der <i>Historia von D. Johann Fausten</i> .	487
Wilhelm Kühlmann	
Zwischen Adaptation, Integration und Revokation Deutsche Schwankliteratur (J. Pauli) in der Jesuitenlyrik des Johannes Bisselius (1601–1682)	537
Labor, ars und natura	
Fabian Jonierz	
<i>Labor omnia vincit?</i> Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie	573

Martin Schmeisser	
<i>Aemulatio</i> im Menschenwürdediskurs des Humanismus: Giannozzo Manetti und Fernán Pérez de Oliva	683
Tobias Bulang	
Überbiederungsstrategien und Selbstautorisierung im <i>Oronasticon</i> Leonhard Thurneyssers zum Thurn	699
Felder/Räume/Praktiken	
Claudia März	
<i>Actio</i> und <i>aemulatio</i> . Zur Wirklichkeit der Rede an der Kurie des 15. Jahrhunderts	733
Fabian Jonierz	
Die <i>Scuole delle arti</i> als Orte der <i>aemulatio</i> : Der Fall der Cappella Brancacci	769
Semjon Aron Dreiling	
Subversive <i>aemulatio</i> . Fontainebleau als Ort des Wertstreits	813
Claudius Strüg	
Adelige <i>aemulatio</i> . Die soziale Grammatik der frühneuzeitlichen Adelskultur und ihre Formulierung in Georg Rixners Turnierbuch (1530) und seiner lateinischen Übersetzung durch Franciscus Modius (1586)	863
Personenregister	891

*Aemulatio* und ästhetischer Patriotismus.  
Dürer-Bilder zwischen Humanismus und  
Frühromantik

Jörg Robert

1. 'Widerstrebende Naturen'? Dürer und die 'vaterländische  
Kunst'

Leyden in den frühen zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts: ein junger Nürnberger Malergeselle, Schüler Albrecht Dürers, sucht Rat bei einem der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler nördlich der Alpen, dem „großen Lukas [van Leyden]“ (1494–1533).<sup>1</sup> Für den jungen Franz Sternbald in Ludwig Tiecks gleichnamigem Roman ist es eine schicksalhafte Begegnung in einer Krisis seiner künstlerischen Entwicklung. Sternbald empfindet zwar den unwiderstehlichen „Drang [...] zu unser edlen Kunst“, gelangt jedoch nicht über das „Straunen“ und die „Anbetung“ der alten Meister hinaus. Über ihm steht der Bann des Epigonalen und die Unfähigkeit, die „inneren Bilder“ der Imagination durch beharrliche Übung und „wiederholten Fleiß“ in Kunst zu verwandeln: „Ich fühle das Edle in den Werken anderer Meister, aber mein Gemüt ist nunmehr so verwirrt, daß ich mich durchaus nicht unterstehen darf, selber an die Arbeit zu gehen.“<sup>2</sup> Während Sternbald noch von seinen Verwirrungen und Befangenheiten

1 Tieck 1979, 100. Tatsächlich war es Dürer selbst, der Lukas während seiner niederländischen Reise besuchte. Vgl. sein eigenes Reisegebuch (zum 8.6.1521): „Mich hat zu gast geladen maister Lucas, der in kupfer sticht, ist ein kleins männlein und bürtig von Leyden auß Hollandt, der war zu Antroff [= Antwerpen] [...] Ich hab maister Lucas von Leyden mit dem stofft contertet“ (Dürer 1956, 174). Es handelt sich offenbar um die Zeichnung Nr. 816 im Referenzverzeichnis von Winkler 1956. Vgl. den Kommentar von Ruppich in Dürer 1956, 200, sowie den Bericht von Sandart (den Tieck kannte) in Cramer/Klemm 1995, 411: „Absonderlich sahe er den Luca van Leyden mit großer Verwunderung an / nähme ihn in seine Arme / und konnte sich über so eine kleine Person / die so einen großen Namen hatte / nicht genugsam verwundern / gleichwie auch Lucas ihme für ein sonderbare Ehr und Freude rechnete“.

2 Cramer/Klemm 1995, 99.

reder, bleibt Lukas demonstrativ bei der Sache, das heißt bei seiner Arbeit. „Ohne von seinem Bilde aufzusehen“, teilt er Sternbald die Maximen seines Schaffens mit. Lukas rät zur Konzentration, warnt vor Zerstreuung und das heißt vor der Fortsetzung des Plans einer Italienreise; man könne sich nur wundern über die Künstler, die „Wallfahrten nach Italien [anstellen], wie nach einem gelobten Lande der Kunst“. Bei aller Wertschätzung italienischer Kunst habe doch „jedes Land seine eigene Kunst, und es ist gut, daß es sie hat“. Es geht um die allmähliche Perfektion der „vaterländische[n] Kunst“, die der Erzähler denn auch der „echt deutsche[n]“ Kunst des Lukas zugerechnet. Ihre Kennzeichen sind „Simplizität in der Zusammensetzung“ und „Verschmähung unnützer Nebenwerke“. Die Kunst spiegelt den Menschen Lukas, der seine Werkstat in „Ordnung“ hält, sich auf die Arbeit konzentriert und – wie in der Kunst – so auch im Leben jede Zeiterverschwendung ablehnt:

Meint ihr, Ihr werdet die italisichen Bilder mit einem andern als einem deutschen Auge sehen können? so wie auch kein Italiener die Kraft und Vortrefflichkeit Eures Albrecht Dürer jemals kennen wird; es sind widerstrebende Naturen, die sich niemals in demselben Mittelpunkte vereinigen können.<sup>5</sup>

Lukas rät daher seinem Schürzling auch kurzerhand: „stell lieber Eure Reise nach Italien ganz ein und bleibt im Vaterlande, denn was wollt Ihr dort?“<sup>6</sup> Dürers eigene Beziehungen nach Italien rücken damit ins Zwielicht. Auch er ist nicht ohne Einfluss des italienischen Stils geblieben. Zwar eignen ihm wie Lukas die deutschen Tugenden „Simplizität“ und „Genauigkeit im Ausmalen“, aber auch jene „strengste Zeichnung“<sup>7</sup> – also *disegno*. Wo das Individuelle zugleich das Nationale ist, muss diese *iniziatio* und *amulatio Italorum* jedoch eine „fremde Manier“ bleiben. Dürers Italien-Aufenthalt wird zur Digression: „Ist er denn nicht ohne Italien

3 Cramer/Klemm 1995, 100.

4 Cramer/Klemm 1995, 94. Friedmar Apel betont ganz zu Recht in seinem Kommentar zu Wackenroders *Ehrendiätinis unsers ehrwürdigen Amherm Albrecht Dürers*, dass diese frühromantische Sicht „eine Übertragung des Winkelmannschen Ideals der edlen Einfalt und stillen Größe von den Griechen auf die aldeutschen und altrialienischen Meister“ darstelle (Apel 1992, 766 f.). Der Appell zur Rückkehr zur aldeutschen Kunst stellt in diesem Sinne einen nationalen Gegenkassismus dar, ganz analog zur Renaissance des Volkslieds bei Herder, die ja denselben Schlagworten – aldeutsche Natur und Simplizität – folgt.

5 Tieck 1979, 100 f.

6 Tieck 1979, 100.

7 Tieck 1979, 94.

geworden, was er ist, sein kurzer Aufenthalt in Venedig kann kaum in Rechnung gebracht werden.“<sup>8</sup> Die „wahre nordische Natur“ widerstrebt der klassischen Bildung: „wir sind gewiß nicht für die Antiken, wir verstehen sie auch nicht mehr“. Gegen die Nachahmung der griechischen Werke bezieht Lukas den Herderschen Standpunkt der historischen und nationalen Eigenarten und Idiosynkrasien; gegen die Aufforderung zur *iniziatio veterum* stellt Lukas die genügsame Arbeit am Projekt der vaterländischen Kunst. Als ein Ideal dieser Kunst erscheint dann doch ein Werk Dürers, der Holzschnitt des ‚heiligen Eustachius‘ (im Text „Hubertus“).

In den ‚aldeutschen‘ Ereignissen des Tieckschen Romans vermischen sich auf vielfältige Weise historische Daten und zeitgenössische Konfrontationen „um 1800“.<sup>9</sup> Nicht die „chronologische[n] Fehler“<sup>10</sup> sind dabei entscheidend, sondern die aktuellen Überblendungen. Wenn Lukas den Sinn der Italienreise und der *iniziatio veterum* in Zweifel zieht, so musste man dies auf jenen anderen Italienwallfahrer beziehen, der sich in seinen *Römischen Elegien* – erschienen im Juni 1795 in Schillers *Horren* (2. Band, 6. Stück) – „auf klassischem Boden begeister“ empfand. Wo bei Goethe jedoch „Vor- und Mirwelt [...] laurer und reizender“ zu sprechen beginnt, scheint Lukas die Sprache der Alten unverstänglich geworden, ein fremdes und unübersetzbares Idiom. Das Kunstgespräch im ersten Teil des *Sternbald* bezeugt die Ambivalenz, mit der Tieck und die Frühromantiker Goethe begegnen.<sup>11</sup> Dieser selbst reagiert ebenso ambivalent. An Tieck schreibt er doppeldeutig, er sei „mit Freund Sternbald [...] so wie mit dem Klosterbruder in allgemeiner Übereinstimmung sowie wegen des besondern im Gegensatz“.<sup>12</sup> Insofern jedoch mokierte sich derselbe Goethe über solch „klosterbruderisierendes und sternbaldisierendes Unwesen“<sup>13</sup> und darüber, „wie leer das artige Gefäß“ des *Sternbald* doch sei.<sup>14</sup> Der Widerstand gegen die Heroisierung des Aldeutschen und Altfränkischen als Inbegriff „deutscher Art und Kunst“ gipfelt 1817 in Johann Heinrich

8 Tieck 1979, 101.

9 Felthenfeldt 2004.

10 Tieck 1979, 9.

11 Dazu Keppler-Tasaki 2009, 95 f. Goethe verfasste sogar ein Schema zu Franz Sternbalds Wanderungen (FA I, 18, 511). Zum Generationsproblem zwischen beiden siehe Ribbar 1980. Zur literarhistorischen Stellung allgemein Ribbar 1992, 7–16.

12 Goethe 1893, 208 f.

13 Tieck 1979, 524.

14 An Schiller 5.9.1798. Tieck 1979, 505. Zu Goethe und Tieck, vgl. Fröschele 2002, 216–238.

Meyers von Goethe angeregtem Aufsatz *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst*.<sup>15</sup> Goethe selbst stand der Erneuerung der „vaterländische[n] Kunst“ im Zeichen des „ehrwürdigen Ahnherren“ Dürer, wie sie Wackenroder in den *Herzensergießungen* und den *Phantasien über die Kunst* forderte, längst skeptisch gegenüber. Dabei war der romantische Preis des „deutschen“ Nationalkünstlers Dürer doch Fleisch vom Fleische Goethes, der noch 1772 – ganz im Sinne einer Aufwertung der „Schule des 16. Jahrhunderts“<sup>16</sup> – den „männliche[n] Albrecht Dürer“ gefeiert hatte, dessen „holzschnitzreste Gestalt“ noch besser sei als die aktuellen „geschminkte[n] Puppenmaler“.<sup>17</sup>

Als kurz nacheinander *Herzensergießungen* und *Sternbild* erscheinen, ist Goethes Dürer-Begeisterung bereits abgekühlt. Schon in den *Venezianischen Epigrammen* wird zum Apokalypse-Zyklus vermerkt: „So zerrüttert auch Dürer mit apokalyptischen Bildern“ (Nr. 41).<sup>18</sup> Goethe wertet nun den altddeutsch-niederländischen Realismus zugunsten der klassischen Manier und „Idealisierkunst“ (Schiller) ab. Dürers Werke bezugten ein „höchst inniges realistisches Anschauen“, ihnen fehle jedoch die „Idee des Ebenmaßes der Schönheit“.<sup>19</sup> „Gemeiner“ Realismus und eine „trübe, form- und bodenlose Phantasie“ bezeichnen die individuellen, nationalen und historischen Grenzen dieses Werks. „Hätte doch das Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt!“<sup>20</sup> Dürers Italienreise und seine Bemühungen, jenseits der Alpen an die „antigisch Art“<sup>21</sup> der Renaissance-Kunst anzuschließen, sind – immer im Spiegel Goethes – bis in die jüngste Zeit hinein entscheidende Aspekte seiner ästhetischen und kunsthistori-

15 [Meyer] 1974.

16 Kepler-Tasaki 2009, 118–125. Vgl. die Zusammenstellung der Goethe-Zeugnisse in Lüdtke/Helland 1995, 136–146 und den ausführlichen Kommentar (Ebd., 342–350).

17 Wie Wackenroder an Positionen des jungen Goethe (Hans-Sachs-Gedicht) angeschlossen, belegt Perels 1995, 217–223. Im Rückblick auf die Auseinandersetzungen mit der romantischen Schule bekennet Goethe 1810, er wolle „diese ganze Rückendenz nach dem Mittelalter und überhaupt nach dem Veralteten“ durchaus gelten lassen, „weil wir sie vor 30 bis 40 Jahren ja auch gehabt haben“ (Goethe 1896, 394 an Carl Friedrich von Reinhard, 7. Oktober 1810). Vgl. Kepler-Tasaki 2009, 110: „[Goethe] mehr als Herder und Wieland entwickelte zuerst das im Altfränkischen von Götz, Dürer und Sachs repräsentierte Altdutsche zum Inbegriff des Rohen aber Gehaltvollen“.

18 Goethe 1990, 134.

19 Goethe 1991, 901 (*Maximen und Reflexionen aus dem Nachlaß*).

20 Goethe 1992, 118.

21 Dürer 1956, 44.

schen Bewertung und Wertschätzung geblieben – sei es im romantischen Sinne einer nationalen Abgrenzung der „widerstrebenden Naturen“ oder im Versuche einer Integration Dürers in die Renaissance-Kunst Italiens, wie sie schon Joachim Sandrart behauptet hat.<sup>22</sup> Die Auseinandersetzung mit rinascimentaler Kunst und Kunstdiskursen, wie sie Dürer auf seinen beiden Italienreisen 1494/1495 und 1505–1507 kennen lernt, überlagert sich in der Rezeption ‘um 1800’ mit der Rivalität zwischen klassischem (klassizistischem) und romantischem Kunstideal. In beiden Fällen stehen Phänomene des Wertstreits und der Polemik im Mittelpunkt. Dürers eigene *imitatio* und *aemulatio Italorum* wird in den klassisch-romantischen Kunstdebatten zur Projektionsfläche der *aemulatio* zwischen Jena und Weimar. Der Streit der „widerstrebenden Naturen“, von dem Lukas van Leyden spricht, spiegelt die Auseinandersetzung um das Projekt einer „vaterländischen Kunst“, wie es Wackenroder und Tieck im *Ehrendiätinis unsers ehrwürdigen Ahnherren Albrecht Dürers* entwerfen.<sup>23</sup> Die Besinnung auf die nationale Genealogie ist hier frei von Polemik gegen die italienische Kunst, verterren durch Raffael: „Liegt Rom und Deutschland nicht auf einer Erde“?<sup>24</sup> In einem eingeschobenen „Traumgesicht“ erscheinen „Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand“, wie sie ihre „beisammenhängenden Gemälde“ ansehen.<sup>25</sup> Beide verkörpern bei Wackenroder komplementäre Typen und Tendenzen, einen ästhetischen und „psychologischen Antagonismus“ der Nationalcharaktere.<sup>26</sup> Dürer erscheint als „Realist“ in niederländischer Tradition, der charakteristische und „ei-

22 Auch er sieht nicht die Differenz sondern die Synthese von (altdautscher) Natur (Realismus) und (italienischer) Kunst (Ideal, Schönheit). Vgl. Cramer/Klemm 1995, 403: „Er beflüßte sich / in allen seinen Sachen / dem Leben häst-möglichst zu folgen / mit großer Sorgfältigkeit das schöne von dem noch schönern und aller-schönsten zu unterscheiden / wie auch alle berühmte Antike gewohnt waren / die eben darmit denen Italianern bey Zeit die Augen geöffnet haben“. Am nachhaltigsten hat Erwin Panofsky Dürers Integration in ideen- und philosophischegeschichtliche Horizonte der italienischen Kunst-Theorie betrieben. Vgl. Panofsky 1985, 68–71, besonders 68: „In seinem Geiste kreuzt sich das von der italienischen Kunsttheorie, die er leidenschaftlich ergreift, übernommene Streben nach *rationaler Vergeztlichung* der Kunst mit einer beinahe romantisch (!) zu nehnenden Überzeugung von der individuellen, nur als eine besondere *Gabe* begreiflichen Bedeutung des künstlerischen ‘Ingeniums’“ und Ebd., 69: „Damit ist Dürer dem, was die italienische Kunsttheorie seiner Zeit unter dem Begriff ‘Idea’ verstand, sehr nahe gekommen“.

23 Apel 1992, 51.

24 Apel 1992, 52.

25 Apel 1992, 58.

26 Schiller 2008, 769.

gentümlich[er] Figuren aus dem „vollen Leben“ schöpft, während Raffael Vertreter einer idealistischen Kunst ist, der im Blick auf eine innere Bildung die „himmlische Schönheit“<sup>27</sup> auszudrücken weiß. Beide Tendenzen werden – in der Nachfolge Herders – als nationale Eigenheiten, nicht als ästhetischen oder psychologischen „Antagonismus“ aufgefasst. Die idealistische Kunst Raffaels gehorcht ebenso einem vaterländischen *apum* wie die Kunst Dürers. Abgelehnt wird dagegen eine eklektische Mischung *beider* Tendenzen, die Elemente „aus dem Geiste aller Nationen“ zieht und kontraminiert. Dieser Versuch, „alles zusammen nach[zuhahmen]“, müsse scheitern.<sup>28</sup> Hier greift Wackenroder begrifflich auf das Arsenal der frühneuzeitlichen Nachahmungskritik zurück: abzulehnen ist das ‚Erbeteln‘ (*mendicare*) und „klügelnde Zusammensetzen“.<sup>29</sup> Nachahmung wird nicht grundsätzlich abgelehnt, sondern nur da, wo sie das Gebot des Nationalcharakters der Kunst verletzt. Die Verpflichtung zur *imitatio* richtet sich auf das Anknüpfen an verschüttete Anfänge der eigenen Kunst („die goldene Zeit“), die bei dieser Gelegenheit überhaupt erst konstruiert werden. Ist die Norm auf diese Weise nationalisiert, muss jede „Vergleichung“ (rhetorisch: *comparatio*) des Unvergleichbaren abgelehnt werden.<sup>30</sup> Die *aemulatio Italorum* kann sich nicht auf die Substanz der rinascimentalen Kunst beziehen, sondern nur auf das Erreichen einer Gleichwertigkeit des Unvergleichlichen. Dürer nachahmen, um selbst unnachahmlich zu werden, lautet das Gebot der (romantischen) Stunde.

## 2. Dürer und Italien

Dreihundert Jahre zuvor, in der ‚goldenen Zeit‘ der altdeutschen Kunst, stellen sich ganz andere Probleme eines ästhetischen Patriotismus. Der historische Dürer ist dem Verbot, niederländischen Realismus (‚Wahrheit der Niederländer‘), florentinischen *disegno* (Ausdruck Raffaels) und venezianisches Kolorit (‚Zauberlicht des Correggio‘) zu verbinden, gerade *nicht* gefolgt. Gleich zwei Mal leistete er sich die Abschwefelung nach Italien – 1494/95 und 1505–1507, vor allem letztere ist durch Briefe (wie die an Pirckheimer) und Dokumente noch heute gut bezeugt. Auch der Gegen-

27 Apel 1992, 59. Zur Rezeption des *idea*-Konzepts bei Wackenroder und Tieck vgl. Borgards/Neumeyer 1999.

28 Apel 1992, 56.

29 Apel 1992, 57.

30 Apel 1992, 59.

satz zwischen Italien und Deutschland ist anderer Art. Dürer weiß noch nichts von „widerstrebenden Naturen“ oder einer „vaterländischen Kunst“, die es gegen die Alterität des Klassischen und Rinascimentalen zu rechtfertigen gelte. Zumal vor der ersten italienischen Reise scheint er bewusst offen für neue Stile und Anregungen; erst die Begegnung mit den italienischen Malerkollegen eröffnet ein Bewusstsein für ästhetische Differenzen und nationale Individualität. Jeder ästhetische Patriotismus scheint ihm fern, vielmehr zielt sein ganzes Arbeiten auf einen ‚internationalen‘, also auch italienischen Markt. Zumal der junge Dürer muss vor dem Hintergrund der bestehenden Handelsverbindungen zwischen Nürnberg und Venedig gesehen werden.<sup>31</sup> Dürer tritt hier – wie die Kolonie der Nürnberger Kaufleute in Venedig – als „Unternehmer“<sup>32</sup> auf, der ästhetisches in ökonomisches Kapital verwandelt. Der Erfolg dieses Unterfangens, der sogleich Neider und Kopisten auf den Plan ruft, widerspricht schon quantitativ der von Wackenroder und Tieck suggerierten These von der Unvereinbarkeit der Nationalstile. Schon „um 1500 wurde also ganz Europa mit Dürers Bildern geradezu überschwemmt“.<sup>33</sup> Anders als Franz Sternbald ist Dürer selbst „kein weltfremdes Genie“, sondern steht „mit beiden Beinen im Geschäftsleben“, und dies „außerordentlich erfolgreich“.<sup>34</sup> Der transalpine Kunstmarkt wurde durch ein ausgeklügeltes System von Vertriebswegen und Kolporturen wie Konrad Schweizer und Jakob Arnolt beschickt,<sup>35</sup> die schon nach der Werkstattgründung 1497 bis ins ferne Rom reisten, um „für ständige Markpräsenz zu sorgen“.<sup>36</sup> Geld und Geltung, symbolischer und ökonomischer Kapitalzuwachs sind daher schon in den frühen Dokumenten der Dürer-Rezeption untrennbar verbunden. Johannes Cochlaeus (Löffelholz) etwa berichtet in seiner *Brevis Germania descriptio* (1512) stolz, „Dürers Passionen seien so fein und mit Wahrung der Perspektive gefertigt, dass sie Kaufleute aus ganz Europa

31 Diesen Zusammenhang erschließt eine im Entstehen begriffene Münchner Dissertation von Betina Florenthauer, der ich für die anregende Diskussion zu diesem Thema danke. Vorerst sei hingewiesen auf den wertvollen Band des Pirckheimer-Jahrbuches zu den „Venezianisch-deutsche[n] Kulturbeziehungen in der Renaissance“ (Arnold/Fuchs/Füssell 2003).

32 Zum „Unternehmertum“ Dürers eingehend die Monographie von Schmid 2003.

33 Schmid 2003, 547.

34 Schmid 2003, 548.

35 Schmid 2003, 122–127.

36 Rebel 1996, 103.

kaufen, als Muster für ihre eigenen Maler.“<sup>37</sup> Ulrich von Hutten wies in einem Brief an Pirckheimer (25.12.1518) auf den „Neid“ der Italiener gegen die Deutschen und ihre Bewunderung, die sogar dazu führe, „daß sogar einige von ihnen, um ihre Werke verkäuflicher zu machen, sie unter seinem Namen vertreiben.“<sup>38</sup>

Hutten spielt auf eine Episode an, die wie keine andere die reiche, von *aemulatio* geprägte Rezeption des jungen Dürer in Italien belegt.<sup>39</sup> In ihrem Mittelpunkt steht Marcantonio Raimondi,<sup>40</sup> der nach 1504 ganze Stichserien wie das *Marienleben* kopierte (unter Einschluss des bekannten Dürer-Signets).

Um 1500 gingen stilistischer Nationalismus und ästhetischer Patriotismus samt *aemulatio*-Gedanken nicht von den deutschen Künstlern aus, wie dies die Romantiker suggerieren, sondern von den Italienern. Der Gegensatz von „maniera italiana“ und „maniera tedesca“ ist bereits in der Dürer-Kritik des Cinquecento zu finden.<sup>41</sup> Ihr Tenor lautete, etwa bei Vasari, der Dürer als Niederländer bezeichnet: „Hätte dieser so seltene, fleißige und so universelle Mann Toskana statt Flanderns [!] zum Vaterland gehabt [...] so würde er der beste Maler unseres Landes gewesen sein.“<sup>42</sup> Es

37 Cochlæus [1512] 1960, 88: „Artificum [Nürnbergensium; J.R.] vero ingenia nedum Germani, sed Itali quoque ac Galli extremique mirantur Hispani eosque pæsse requirunt. Testantur ipsa opera, que longissime mirantur. [Albertus Durer] Quippe exant figure passionis Domini, quas nuper Albertus Durer depinxit aque in es excidit idemque expressit, adeo subtilis sane aque ex vera perspectiva efformate, ut mercatores vel ex tota Europa emanat, suis exemplaria pictoribus“ (‘Das Talent der Nürnberger Künstler aber bewundern nicht nur die Deutschen, sondern auch die Italiener, Franzosen und die weit entfernten Spanier; oft erteilen sie ihnen Aufträge. Das bezeugen die Werke selbst, die über weite Entfernungen hin transportiert werden. [Albrecht Dürer] Es liegen Darstellungen der Passion vor, die vor kurzem Albrecht Dürer gezeichnet und in Erz gegossen hat, so fein und in korrekter Perspektive gearbeitet, dass Kaufleute aus ganz Europa sie kaufen, als Muster für ihre eigenen Maler.’) Das Argument stammt offenbar von Wimpfeling, der in seiner *Epitoma* schreibt: „Dürer [...] imagines absolutissimas depingit, quæ à mercatoribus in Italiani transportantur, et illiæ à probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parafij aut Apellis tabulæ“ (‘Dürer hat vollendete Gemälde verfertigt, die von Kaufleuten nach Italien gebracht werden und dort von den geachtetsten Malern nicht weniger geachtet werden als die Bilder des Parthasius oder Apelles’) (Wimpfeling 1562, 71).

38 Lüdecke/Heland 1955, 25.

39 Schweikhart 1978; auch Irlé 1997, 162–164.

40 Eingehend Pon 2004; Burg 2007, 466 f.

41 Der Topos kehrt wieder bei Goethe und Karl Philipp Moritz (Rohowski 1994, 255).

42 Vita di Marcantonio Raimondi. Nach Lüdecke/Heland 1955, 77.

sei der Mangel an Anschauung antiker und italienischer Kunst gewesen, so Lambert Lombard in einem Brief an Vasari, der Dürer in seiner Entwicklung behindert und begrenzt habe.<sup>43</sup> Doch nur wenige betonen kategorisch, dass „einzig und allein in Italien gut gemalt“ werde, wie es Francisco de Hollanda in seinem Malerdialog Michelangelo in den Mund legt. Wenn Dürer sich auf die Kopie eines italienischen Werkes verlegte, so könne man „sofort erkennen [...], daß ein solches Werk weder in Italien noch von der Hand eines Italieners gemacht worden ist.“<sup>44</sup> Die Dürer-Renaissance der Wackenroder und Tieck versieht solche Stilantagonismen des Cinquecento mit unterschieden patriotischen und apologetischen Vorzeichen. Das ‘Ehrengedächtnis’ ist – rhetorisch gesprochen – eine ‘Ehrenrettung’ (*vindicatio*). Auf den historischen Dürer und seine Rezeption in Italien um 1500 trifft diese Herdersche These vom nationalen *apum* nicht zu. Hier wog das Verbindende schwerer als das Trennende. Voraussetzung seiner breiten Rezeption in Italien war gerade nicht seine ‘vaterländische’ Eigenheit, sondern die geschmeidige Anpassung an den italienischen Geschmack. „Im Mittelpunkt des Interesses [stand] Dürer als Neugestalter der Antike“,<sup>45</sup> jener Dürer also, der schon bald im Kreise der deutschen Humanisten als „alter Apelles“ gefeiert werden wird (davon gleich mehr). So nahmen ihn auch die Italiener zunächst war und ästhetisch ernst. Es war, so Gunter Schweikhart, gerade die „Analogie verwandter Ziele“, nicht die „Übernahme des Fremden und Ungewöhnlichen“,<sup>46</sup> also der „[maniera] alla tedesca con arie stravaganti“, die erst im Manierismus des *Secondo Cinquento* zum Impuls der Dürer-Rezeption wurde. Zunächst waren es Dürers „Klassizismen“, die – oft isoliert und „tuskanisiert“<sup>47</sup> – eine anhaltende Rezeption und Reproduktion noch bei den besten italienischen Malern und Stechern fanden – der von Peter Strieder besorgte Katalog zur Ausstellung „Vorbild Dürer“ (1978) belegt, dass *aemulatio Italorum* in diesem Zusammenhang *auch* den Wettstreit der Italiener mit den Deutschen bedeute.<sup>48</sup>

Glaubt man den Quellen, so war das Verhältnis der Italiener zu Dürer zutiefst ambivalent. Es bewegte sich zwischen Argwohn, demonstrativer Geringschätzung und klandestiner *imitatio*: „Auch sind mir“, schreibt

43 Lüdecke/Heland 1955, 74.

44 Lüdecke/Heland 1955, 71.

45 Schweikhart 1978, 113.

46 Schweikhart 1978, 115.

47 Irlé 1997, 163.

48 Strieder 1978, besonders 7–11 (Einführung).

Dürer aus Venedig an Pirckheimer (7. 2. 1506), „ihr viel feind und machen mein Ding in Kirchen ab [d.h. ahmen es nach; J.R.] und wo sie es mügen bekommen. Noch schelten sie es und sagen, es sei nit antigisch Art, dorum sei es nit gut.“<sup>49</sup> Das allgemeine ‚Abmachen‘ und Kopieren, die „Markenpraterie“<sup>50</sup> also vor allem durch Italiener, sie spitzte sich mit der Publikation der großen Holzschnittserien (*Große und Kleine Holzschnittpassion*) 1511 so zu, dass Gegenmaßnahmen angeraten schienen. Im selben Jahr noch erging ein Nürnberger Ratsclass gegen einen „frembden, so under dem rathaus kunstbrief fayl hat und under denselben erlich, so Albrecht Dürers hantzaichen haben, so im betrüglich nachgemacht sind.“<sup>51</sup> Die Holzschnittbücher (nicht die *Kupferstichpassion*) erschienen denn auch mit einem Druckerprivileg, das in Deutschland (beinahe) eine Novität war.<sup>52</sup> Dürer lernte es bei seinem „geistigen Ziehvater“<sup>53</sup> Konrad Celtis kennen, der sowohl seinen *Amores*-Druck (1502) als auch seine Ausgabe der Werke der Hrotsvith von Gandersheim (1501) mit einem Privileg der „Sodalitas Celtica“ erschienen ließ.<sup>54</sup> Zu beiden Unternehmungen hatte Dürer – unter einmaligem Verstoß gegen seinen „Geschäftsgrundsatz“<sup>55</sup> – Illustrationen angefertigt.

Vor allem die Affäre um das imitierte beziehungsweise kopierte Monogramm lässt durchblicken, wie sensibel – juristisch auch terminologisch – Dürer als Künstler und Unternehmer produktionsästhetische Fragen im Umfeld von *imitatio* und *aemulatio* wahrnimmt. Zumindest in späterer

49 Dürer 1956, 44.

50 Schmid 2003, 186.

51 Dürer 1956, 241 (Nr. 4); Scheerbaum /Wiener/Drescher 2005, 35.

52 Dürer 1956, 76: „Heus, tu insidiator ac alieni laboris et ingenij surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus inicias, cave! Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositiciis formis has imagines imprimere, seu impressas per imperij limites vendere audeat; quod si per contemptum seu auaricie crimen secus feceris, post honorum confiscationem tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias.“ (‘He du, Wegelegere, der du heimlich Arbeit und Genie anderer entwendest, hüte dich tollkühn Hand an meine Werke zu legen! Wisse, dass mir vom ruhmreichen römischen Kaiser Maximilian garantiert wurde, dass niemand sich untersteht, mit gefälschten [Druck-]Formen diese [meine] Bilder zu drucken oder, wenn sie denn gedruckt sind, sie in den Grenzen des Reiches zu veräußern; sollst du dies aus Missachtung oder aus verbrecherischer Häßgier doch tun, dann sollst du fast und bestimmt wissen, dass deine Güter konfisziert werden und du dich in höchste Gefahr begibst.’)

53 Rebel 1996, 125.

54 Kempf 1974.

55 Schmid 2003, 262.

Zeit ist hier der Einfluss der rhetorischen Systematik und Begrifflichkeit unverkennbar; ein Passus aus dem sogenannten „großen ästhetischen Exkurs“ der Proportionslehre<sup>56</sup> zeigt, dass Dürer auch semantisch auf der Höhe der aktuellen Diskussionen um Nachahmung ist, die im selben Jahr des Erscheinens der Dürerschen Proportionslehre in Erasmus’ *Ciceronianus* (1528) einen kontroversen Höhepunkt erreicht:

Des halb ist fast nützlich dem, der mit solemem vmet, das er mal[n]cherley guter bild sech, vnd oft die von den berühmten guten meysten gemacht sind worden, [ab mach.] vnd daß man auch die selbigen darvon hör reden. [71.] Aber yedoch, daß du allweg ier fel war nembst vnd der besserung nach denckest. Vnd laß dich nit, wie obgedr, allein zu einer Art reden, die ein Meister fährt.<sup>57</sup>

Im folgenden steht weniger Dürers eigene Theorie der *imitatio* bzw. *aemulatio* als ein Aspekt der frühen Dürer-Rezeption (bzw. der Rezeption des frühen Dürer) im Mittelpunkt, der im Horizont einer Problemgeschichte der *aemulatio* in der Frühen Neuzeit den Sektor ‚Wertstreit zwischen geographischen Bereichen‘ betrifft – der zeitgenössische Begriff lautet *aemulatio Italorum*. Ich konzentriere mich dabei auf das Korpus der frühen Dürer-Zeugnisse, die – so die These – allesamt in einem agonalen Kraftfeld stehen, das es bei der Bewertung der Aussagen neu zu bedenken gilt. Auch hier geht es um das Verhältnis von Kunst und *parria*; der ästhetische Patriotismus der Dürer-Zeugnisse um 1500 ist freilich von anderer Art als der romantische. Er streht im Zeichen des Bemühens, regionale und nationale Identitäten zu imaginieren. Im Topos vom „Apelles Germanus“ Dürer steht daher, so meine ich, weniger die Apelles-*imitatio* als die ‚nationale‘ Zuordnung im Brennpunkt. Es geht nicht so sehr um den „deutschen Apelles“ (mit dem Bezug zur „antigischen art“ und zum *pictor doctus*), sondern um die Vision eines „deutschen Apelles“, die sich agonal – *aemulatio* – gegen die italienische Polemik gegen nordalpine Kunst und Kultur richtet. Der frühe Dürer steht mithin im Horizont einer Idee von

56 Dürer 1969, 290–306 (Text der Druckausgabe 1528 mit Übersetzung von J. Camerarius).

57 Dürer 1969, 296 f. Dazu Hammerschmid 1997, 184 f. Vgl. die Widmungsvorrede in der Druckfassung derselben Schrift: „Dann es muß ein gar spröder Verstand sein, der ihme nit trauer, auch etwas weiters zu erfinden, sonder liegt allwegen auf der alten Bahn, folger allein anderen nach und untersteht sich nichten, weiter nachzudenken“ (Dürer 1989, 222 f.).

58 So schon Rebel 1996, 133.

*translatio artis* (bzw. *picture*),<sup>59</sup> des Kulturimports aus Italien nach Deutschland, mit der sich für Dürer selbst die Hoffnung auf eine „wiedererwassung“<sup>60</sup> antiker Kunst und Kunsttheorie in Nürnberg beziehungsweise Deutschland verbindet. Weder die Bedeutung Nürnbergs für den Humanismus um 1500 noch der Antagonismus der deutschen und italienischen Kunstsphäre sind für sich neu oder unbekannt, im Gegenteil. Ich möchte jedoch noch einen Schritt weitergehen und betonen, dass überhaupt erst die *aemulatio Italorum* ein humanistisches Dürer-Bild generiert hat. Die merkwürdigen Leerstellen, Verzögerungen und Absenzen – insbesondere in der Rezeption des frühen Dürer – verdanken sich der Tatsache, dass Dürer, wie Gabriele Rohowski richtig schreibt, „zum Kronzeugen für die Leistungsfähigkeit und Ebenbürtigkeit der Deutschen wird“, zu einem Topos im Argumentationssystem *De laudibus Germaniae*.

Zu fragen ist also weniger nach den prosopographischen „Konstellationen“, in denen der junge Dürer steht, als nach den rhetorischen, diskursiven und politischen Kontexten und Konstellationen seiner Erscheinung im Licht der vor allem humanistischen Mir- und Nachwelt. Wo sich an der Figur Dürers um 1800 die Idee eines ästhetischen Patriotismus (oder einer patriotischen Ästhetik) kristallisiert, wird Ästhetik (Kunst) um 1500 zum Vehikel und Argument des patriotischen Diskurses. Die Idee einer „vaterländischen Kunst“ als eines nationalen Sonderwegs liegt den Humanisten im Dürer-Umkreis – auch Dürer selbst – zunächst noch fern. Vielmehr wird der artistische und ökonomische Erfolg des Künstlers gerade *jenseits* nationaler Stile zum Argument für die Kultivierung des Landes. Das „Dürer-Argument“ (wie man es nennen könnte) wird zum Topos in einem Argumentationssystem, das von Celtis initiiert und von seinen Schülern und Mitstreitern im „Gemeinschaftswerk“ einer *Germania illustrata* fortgesetzt wird.<sup>62</sup> Als Argument steht es in rhetorisch-persuasiven Zusam-

59 Wortstock 1965, 1–22; zur Problematik des Renaissance-Gedankens für die deutschen Humanisten, die mehrheitlich die *translatio*-Idee herausarbeiten, grundlegend ders. 1974.

60 Entwurf einer Vorrede zur Proportionslehre, zitiert bei Rupprich 1994, 432; „Vnd dorum pit ich dy selben grossen meister [d.h. die großen lebenden Italiener] vndereniglich, so doch for der jrziggen widererwassung in rawssen joren nix erfinden ist, das vns zw kumen sey dordurch solche kunst gar erloschen ist; sy wöllen jr gab, dy sy van gott empfangen haben, vns mit teilen.“

61 Rohowski 1994, 257.

62 Müller 2001, 465–483 („Die ‚Germania illustrata‘ als Gemeinschaftsunternehmen“); ders. 2004 (zu Cochlæus, Irenicus u. a.).

menhängen, es dient der Gruppenbildung innerhalb des humanistischen Netzwerks (*soliditas*).

### 3. Alter Apelles – Celtis und Dürer

Lange Zeit war das Phänomen des frühen Dürer eher ein Phantom, das sich nur umrisshaft aus den spärlichen Quellen und (Ego-)Dokumenten des historischen Umfelds abhob. Hans Rupprichs Zusammenstellung von Dürer-Erzählungen im „Schriftum seiner Zeit“<sup>63</sup> setzte wie die deutsche Parallelsammlung von Lüdtke/Helland erst im Jahr 1505, mit Jakob Wimpfeling's *Epithoma rerum Germaniarum usque ad nostra tempora*,<sup>64</sup> ein. Der frühe Dürer schien ohne greifbare Resonanz innerhalb der humanistischen Öffentlichkeit um 1500 geblieben zu sein. Dies änderte sich schlagartig im Jahr 1967, und zwar durch einen Fund, der Dieter Wurtke in der Landesbibliothek zu Kassel gelang.<sup>65</sup> In einer Pergamenthandschrift, die „fünf Bücher Epigramme“ des Konrad Celtis enthält, fanden sich vier bis dato unedirierte Texte „zum Lob Albrecht Dürers“ (Nr. 67, 69–71), die Wurtke im Vorgriff auf eine angekündigte – indes nie erschienene und inzwischen wohl aufgegebene – „kritische Edition“ des Kodex in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* zugänglich machte.<sup>66</sup> Es handelt sich bei dieser sogenannten Kasseler Celtis-Handschrift „um die Reinschrift der

63 Dürer 1956, 290–329; weiterhin Rupprich 1954; Białostocki 1986, besonders 15–36 („Alter Apelles“).

64 Dürer 1956, 290.

65 LB Kassel (Ms. poet. fol. 7). Vgl. Wurtke 1967, 321; ders. 1973, 109; Kemper 1975, 90–102. Zur Entstehung des Epigrammbuches ausführlich ebd.

66 Der Verfasser plant in Zusammenarbeit mit dem *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg eine erste Teiledition der noch unedierten Stücke des Kasseler Epigrammkodex (Rest Buch 5 und Anfänge eines sechsten Buches) mit Übersetzung und Kommentar. Die Ergebnisse sollen 2012 in einer Publikation zugänglich gemacht werden, die im Kontext einer Ausstellung des GNM zum „Frühen Dürer“ erscheinen wird. Ich danke an dieser Stelle Herrn Dr. Esert und Herrn Dr. Hess für die Möglichkeit, zu diesem Projekt beitragen zu dürfen und insbesondere für die kritische Lektüre dieses vorliegenden Beitrages. Ziel der Supplement-Edition der Kasseler Epigramme wird es sein, den unmittelbaren Werkkontext der Dürer-Epigramme erstmals näher zu beleuchten. Schon zum jetzigen Zeitpunkt lässt sich sagen, dass das Dürer-Lob im engsten Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu einer *Germania illustrata* steht, die Celtis in den Jahren um 1500 intensiv betreibt. Im Kodex werden die Dürer-Epigramme eingetrahnt von Stücken mit dem Titel *De decem et septem Germanie gymnasiis* (73<sup>v</sup>) oder *De septem metropolitans Germaniae* (74<sup>v</sup>).

endgültigen Fassung der fünf Bücher Epigramme“,<sup>67</sup> die offenbar als Druckvorlage für eine Edition der Sammlung im *annus secularis* 1500 geplant war. Daraus ergibt sich, dass die Texte wohl „1499, spätestens Anfang 1500“<sup>68</sup> fertiggestellt waren.

Kunsthistorisch bedeutsam ist vor allem das erste Epigramm (Nr. 67, fol. 69<sup>v</sup>), überschrieben *Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem*. Es bezieht sich auf den sogenannten *Philosophia*-Holzschnitt (siehe Abb. 1) den Dürer für die Ausgabe von Conrad Celtis' *Libri Amorum quatuor* im Jahr 1502 verfertigt hat.<sup>69</sup> Gewiss: „Celtis programmierte das System, Dürer gestalrete das Bild dazu.“<sup>70</sup> Dennoch ist im Epigramm von „unserer Philosophie“ – also einem Gemeinschaftswerk – die Rede.

67. Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem

Alberte, Almanis pictor clarissime terris,  
Norica ubi urbs celsum tollit in astra caput,  
Alter ades nobis Phidias et alter Apelles  
Et quos miratur Graecia docta manu.  
Italia haud talem nec lubrica Gallia uidit  
Et neque in Hispanis quisque uidebit agris.  
Pannonios superas et quos modo Teutonius ora  
Conhiet et si quos Sarmatis ora colit.  
Des operam, nostram depingens Philosophiam,  
cognita, quæ faciet cuncta sub orbe tibi.

Albrecht, in deutschen Landen hochberühmter Maler, [insbesonderel] dort, wo Nürnberg sein hohes Haupt in den Himmel erhebt. Du bist für uns ein zweiter Phidias und zweiter Apelles, oder wie einer der anderen, welche das gelehrte Griechenland für ihre Künstlerhand bewundert. Keinen wie dich hat Italien oder das feuchte Frankreich je gesehen, nie wird man einen wie dich in Spanien erblicken. Du übertriffst die Ungarn und die heutigen deutschen Maler und die, die Polen verehrt. Mach dich an die Arbeit, male unsere Philosophie, die dir alles Wissen der ganzen Welt vermittelt.

Das Epigramm ist das erste Zeugnis für die Rede vom „alter Apelles“ Dürer, der Ausgangspunkt einer Künstlerlegende, die sich schon bald zum Topos verfestigt. Der Tenor des Gedichts ist ganz auf *aemulatio* beziehungsweise *superatio* gestimmt (vgl. „superas“; V. 7), die – selbstverständlich – zurückfällt auf den Auftraggeber des *Philosophia*-Holzschnitts selbst nach dem Schema: 'Der beste Maler für den besten Autor'. *Imitatio* und *ae-*

67 Wurtke 1967, 321.

68 Wurtke 1967, 322.

69 Aus der Fülle der Literatur Wurtke [1985] 1996; Robert 2003, 105–128; Schauerte 2004.

70 Rebl 1996, 133.

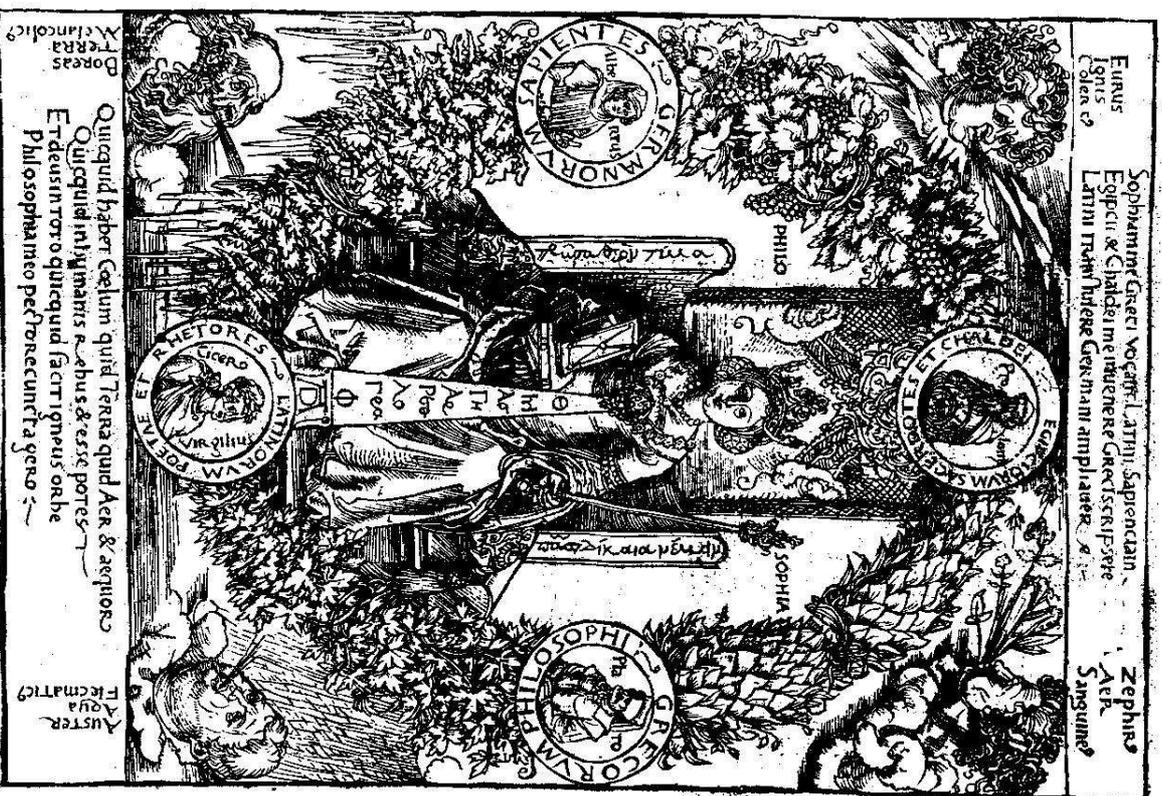


Abb. 1

Albrecht Dürer (um 1502): *Die Philosophia*. Holzschnitt aus Conrad Celtis, *Quatuor libri Amorum*. Nürnberg: Sodalitas Celtica. Abbildung nach Dürer 2000, 74.

*mulatto*, Nachfolge und Übertreffen durchkreuzen sich: einerseits steht Dürer als „zweiter Phidias“ beziehungsweise „zweiter Apelles“ in der Nachfolge der antiken Maler – der Pol der *imitatio*; hier könnte in der Rede von der „Grecia docta“ das Modell und Ideal des *pictor doctus* mit gemeint und Dürer als „Malerhumanist“ (im Sinne Ernst ReBELs) apostrophiert sein. Im Hinblick auf den zeitgenössischen Kontext greift dann das Modell der *superatio*: Dürer überragt sie alle: die italienischen, spanischen, französischen, ungarischen (Pannonischen), deutschen und polnischen Maler. Es ist dabei bezeichnend, dass Celtis' ästhetischer Patriotismus nichts von ästhetischen Landsmannschaften und Stützgehörigkeiten weiß. Andererseits dokumentiert der Text Dürers „Hineinwachsen“ in den Kontext Nürnbergs. Epigramm Nr. 71, das Dürer mit dem ‚deutschen‘ Philosophen Albertus Magnus vergleicht, spricht gar vom „Albertus [...] nobilis“. Dies mag einerseits im Sinne humanistischer *vera nobilitas* gemeint sein, passt aber andererseits gut zu einem Dokument wie dem Selbstporträt von 1498 (aus dem Prado), in dem sich Dürer in eleganter Kleidung „zum vornehmen Edelmann stilisiert“ zeigt.<sup>71</sup>

Ein weiterer Aspekt verweist in den Kontext von Celtis' *Amores*-Druck: Unser Text spricht Dürer entschieden und wiederholt als Repräsentanten Nürnbergs an; sein Lob ist zugleich das jener Stadt, die im *Amores*-Druck von 1502 buchstäblich ins Zentrum Deutschlands und der Welt rückt – „in medio Europae mediaque in teutonis ora“.<sup>72</sup> Die konzeptionelle Rolle Nürnbergs für den *Amores*-Druck insgesamt wird daran sichtbar, dass ihm neben der *Germania generalis* auch Celtis' Nürnberg-Monographie (*Norimberga*) und eine xylographische Nürnberg-Ansicht beigegeben ist, die eine Überarbeitung eines Wolgemut-Holzschnittes der *Schedelschen Weltchronik* darstellt. Das Celtis-Epigramm der Kasseler Handschrift gehört in den topologischen und topographischen Kontext „Nürnberg“; es verbindet das Lob Dürers eng mit dem Lob seiner Herkunft, die lokale und über-

71 Schmid 2003, 282.

72 So in der Unterschrift zum sogenannten Nürnberger Wappendeierverein, der in allen Exemplaren der *Amores* zwischen den Blättern m2 und m3 eingebunden ist (Luh 1991, 214–219). Hier finden sich die Verse: „In medio Europae mediaque in teutonis ora / Hanc relegas urbem lector amice precor / Cui similem toto nemo conspexit in orbe / Quae sita tam sterili tunc opulenta foret.“ (‘Schau dir bitte, lieber Leser, diese Stadt im Zentrum Europas und im Herzen Deutschlands an, der nichts auf der Welt gleicht und die doch auf so unfruchtbarem Boden so reiche Früchte trug.’) Diese Stilisierung findet sich bereits in der *Europa* des Enea Silvio Piccolomini. Sie wird – nach Celtis – aufgegriffen von J. Cochlaeus [1512] 1960, 76: „Norimberga centrum Europa simul aequae Germaniae“.

regionale Zugehörigkeiten gleichermaßen einschließt. Die neuere Forschung zur frühneuzeitlichen Natio-Genese hat darauf hingewiesen, dass „es einen absoluten, Individuum und Nation unmittelbar auf einander beziehenden Nationalismus [...] im vormoderne Alten Reich“ gar nicht gebe, vielmehr „nur den genül, regional oder reichsstädtisch [...] basierten und funktionalisierenden Nationsdiskurs der Eliten.“<sup>73</sup> Georg Schmidt hat dieses Oszillieren zwischen sub-nationalen und supra-regionalen Bindungen und Loyalitäten mit dem sozialpsychologischen Begriff der „multiplen Identität“ einzubringen versucht. Axel Gorthard hat von einer „Gemengelage politischer, geographischer, kultureller Identitätsangebote“<sup>74</sup> mit einer Pluralität von „Zusammengehörigkeiten“<sup>75</sup> gesprochen. Dieses Schwanken zwischen einem primären *Regionalismus* und einem – erst sukzessive imaginierten und politisch vorerst diffus – *Nationalismus* wird die kollektive politische Selbstwahrnehmung das gesamte „alte Reich“ hindurch bis ins 19. Jahrhundert hinein bestimmen.<sup>76</sup> Celtis' Bemühungen, beide Loyalitäten – eine engere, „regional und reichsstädtisch“ ausgerichtete und eine weitere, im neueren Sinne gesamtdeutsch konturierte – zu verbinden, diese Bemühungen prägen ja unmittelbar die Struktur der Celtischen *Amores*, des Hauptwerks, das im Durchgang durch die Hauptstädte und „Metropolen“ des Reiches (urbes etiam insigniores et septem metropolitana)<sup>77</sup> dieses Reich namens *Germania* allererst als kulturelle, sprachliche oder administrative Einheit zu imaginieren versucht. Gernot Müller hat gezeigt, wie in der *Norimberga* die Stadt zum Ausgangs- und Mittelpunkt der Raumkonstruktion wird, um die sich im konzentrischen Kreisen näheres Umland und – in den *Amores* – die *Germania* insgesamt anlagern sollen.<sup>78</sup> Die Raumsymbolik leistete jene Integration von Region und Nation, auf die es Celtis in seiner *Germania illustrata* ankam; die Nation blieb topographisch wie ikonographisch (auch begrifflich) verankert in der ‚Region‘, diese wiederum in der Stadt, aus der beide größeren Räume in wachsenden ‚Kreisen‘ hervorgingen.

Auch in den Epigrammen der Kasseler Celtis-Handschrift ist die Bipolarität von Region und Nation spürbar. Dürer ist – je nach Blickwinkel – beides: Zuerst und vor allem ist er als Repräsentant seiner Heimatstadt; in

73 Mertens 2005, 730. Dazu exemplarisch die Arbeiten von Münkler 1989;

Münkler/Grünberger 1994; Grünberger/Meyer 1998.

74 Gorthard 2003.

75 Gorthard 2003, 50.

76 Zusammenfassend Schmidt 2009, 73–80; Schilling 1994.

77 Celtis [1502] 1934, 2.

78 Müller 2001, 294–302; Robert 2003, 396–414.

und durch Dürer tritt diese in einen – in diesem Fall siegreichen – Agon mit den anderen deutschen Städten. Die (gelungene) Apelles-Nachfolge ist dabei gleichsam Einsatz, Medium und Gradmesser der *aemulatio*. Die Tatsache, dass Dürer seinen weiten Ruhm „in deutschen Landen“ genießt, muss auch als Hinweis darauf gewertet werden, dass der frühe Dürer zunächst einmal auf dieser Ebene der *patria* seine Wirkung entfaltet. Dabei gilt das Prinzip: Regionen haben den Vorrang vor Personen, so sieht es das topographische Ordnungsprinzip vor, das Celtis seiner *Germania illustrata* auch in der Vorrede der *Amores* zuweist.<sup>79</sup> Die ‚Gelehrten‘ (übrigens keine Maler!) kommen als Repräsentanten bestimmter Regionen und Städte in den Blick, nicht etwa umgekehrt die Städte als Wirkungsorte bedeutender Männer: ‚Beiläufig‘ („apposite“) – also buchstäblich – im Vorbeigehen und im Durchgang *durch* den Text werde er, Celtis, auf ‚Wissenswertes‘ eingehen, ‚wo sich dazu Gelegenheit bietet‘ („ubi occasio se obrulerat“)<sup>80</sup>; etwa auf die ‚Gelehrten‘, die anlässlich ihrer ‚Heimat‘ (*patria*) – also ihrer Heimatstadt – erwähnt werden. Diesen „kleinräumigen Heimatbezug“ teilt auch Dürer. In einem Brief an den Rat der Stadt Nürnberg schreibt er: obwohl ihm Städte wie Venedig oder Antwerpen feste Anstellungen offeriert hätten, wolle er „aws sonder lib vnd neygunq“ zu Nürnberg „als meinem vatterland“ dort verbleiben.<sup>82</sup>

Nimmt man, um diesen Abschnitt zu resümieren, Celtis' Epigramm beim Wort, so zeigen sich an ihm Tendenzen, die für die frühe Dürer-Rezeption (bzw. die Rezeption des frühen Dürer) insgesamt kennzeichnend sind. Zunächst ist dies der ‚patriotische‘ Ton und Kontext. Es ist ja nicht ohne Bedeutung, dass Dürer gerade für jenen Holzschnitt gewonnen werden soll, der Prinzip und Anspruch einer *translatio sapientiae* von den Chaldäern über die Griechen und Römer bis zu den Deutschen Ausdruck verleiht. Dieser Anspruch kulminiert in der Vignette am linken Rand des inneren Kranzes im Bild der „Germanorum sapientes“, die durch den mittelalterlichen „physicus“ Albertus Magnus repräsentiert werden. Das Kasseler Epigramm Nr. 71 stellt ausdrücklich den Vergleich und Bezug zum anderen Albrecht, nämlich Dürer, her: Was der eine in der Philosophie erreicht habe, erreiche Dürer in der Kunst der Symmetrie und der Malerei!

79 Zu diesem Aspekt der *Amores*-Vorrede, vgl. Robert 2003, 174–187; zum Projekt einer *Germania illustrata* insgesamt Müller 2001 (passim) und besonders 441–483 („Annäherungen an die ‚Germania illustrata‘“).

80 Celtis [1502] 1934, 2 (Vorrede, 10).

81 Gorthard 2003, 57.

82 Dürer 1956, 110.

(„in Symmetrie et Picture [...] in arte“). Dass beide zugleich und in Personalunion in der Bildvignette gemeint sind, liegt daher ebenso nahe wie die Tatsache, dass Dürer hier ein erstes Mal auf das Ideal des *pictor doctus*, des „verständigen Maler(s) und rechter[n] Künstler[s]“<sup>83</sup> verpflichtet wird, das im Vitruvianischen Terminus „Symmetria“ aufscheint. Schon für Celtis ist die Malerei eine Kunst im starken Sinne und zwar eine der „Proportion“ – Dürer wird den Faden praktisch wie theoretisch aufnehmen.<sup>84</sup>

#### 4. Dürer-Lob bei Christoph Scheurl und Jakob Wimpfeling

Für Celtis beweist Dürer die Möglichkeit einer *aemulatio Italorum*, wie er sie in seiner großen Ingolstädter Antrittsrede (1492) gefordert hatte. Es ging darum, nach der *translatio imperii* nun auch die *translatio studii* zu vollziehen und jenes Barbarenverdict („infamia Germanorum“) zu widerlegen, das den Tenor der römischen und italienischen Quellen<sup>85</sup> bestimmte:

Aemulami, nobiles viri, prisam nobilitatem Romanam, quae accepto Graecorum imperio ita omnem sapientiam et eloquentiam eorum iunxerunt, ut dubium sit, an aequasse aut superasse omnem Graecam inventionem et doctrinam suppellectilem videantur. Ita et vos accepto Italorum imperio exuta foeda barbarie Romanarum artium affectatores esse debbitis, tollite veterem illam apud Graecos, Latinos et Hebraeos scriptores Germanorum infamiam, qua illi nobis remulentiam, immanitatem, crudelitatem et, si quid aliud, quod bestiae et insanae proximum est, ascribunt.

‚Erfert, ihr edlen Männer, dem alten römischen Adel nach, der die Herrschaft über die Griechen gewann und dann all deren Weisheit und Beredsamkeit so erwarb, daß man zweifeln kann, ob er allem Anschein nach alle griechische Erfindung und den Schatz ihrer Gelehrsamkeit nur erreicht oder sogar überboten hat. So müßt auch ihr, nachdem ihr die Herrschaft Italiens gewonnen habt, die häßliche Barbarei ablegen und euch um die Künste und Wissenschaften der Römer bemühen. Schafft aus der Welt den schlechten Ruf, den die Germanen seit alters bei griechischen, lateinischen und hebräischen Autoren hatten, wo jene uns Trunksucht, wildes Wesen, Grausamkeit und alles, was sonst noch am ehesten Eigenschaft eines Tieres oder Wahnsinnigen ist zuschreiben.<sup>86</sup>‘

83 Dürer 1989, 244 (Widmung der Proportionslehre).

84 Panořky 1977, 323–378.

85 Amelung 1964.

86 Celtis 2003, 20–23 (Übersetzung: Joachim Gruber).

Der 'zweite Apelles' Dürer war ein Baustein in einem Argumentationssystem 'De laudibus Germaniae', das sich in Celtis' Fall um das lange gehegte, schließlich aufgegebene Projekt einer *Germania illustrata* konstellierte. Umso bemerkenswerter ist es, dass Celtis in jenen realisierten Teilen des Großvorhabens – der versifizierten *Germania generalis* als „kleiner *Germania illustrata*“, der *Norimberga* (1495) sowie in den *Amores* – an keiner Stelle auf Dürer oder einen anderen (bildenden) Künstler zu sprechen kommt. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Celtis – wie der Herausgeber der *Norimberga*, Albert Werninghoff mutmaßt – einfach „versäumte“, die Bedeutung der Künstler für die Stadt zu schildern.<sup>87</sup> Auch die Tatsache, dass Celtis zu diesem Zeitpunkt „in unmittelbarer Fühlung mit ihm [Dürer] sich bewegte“, kann kaum ein ausreichendes Argument für die auffällige Leerstelle sein. Eher wird es doch so sein, dass Celtis die *pictura* noch zu sehr Handwerk, Dürer auch als *pictor nobilis* zu sehr „Werkmann“<sup>88</sup> schien, um als Repräsentant der 'freien' Künste, gar als Humanist eine Rolle zu spielen. Andererseits wird sich Celtis an der Erwartung der bürgerlichen Patrizier und Ratsherren orientiert haben, für die eine Würdigung ihrer Institutionen Vorrang vor Künsten und Künstlern haben musste. Auch die Schedelsche Weltchronik, an der der junge Dürer möglicherweise mitwirkte, kündigt Nürnberg vor allem als „berühmtes gewerthaus“ (fol. C') an. Eine Ausnahme bildeten die *litterae*, die – wie Celtis *pro domo* betont – „durch ihr Talent, ihre Gelehrsamkeit und ihre weltbekanntesten Schriften [ihren Heimatstädten] Ruhm verschafften“. Möglicherweise spielten aber auch methodische Fragen eine Rolle. Schon der Titel der Nürnberg-Schrift (*De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae libellus*) weist auf den engen Anschluss an Tacitus' *Germania* hin. Auch Celtis konzentriert sich auf den methodischen Dreiklang von Topographie, Ethnographie und institutioneller Ordnung. Die Tacitus-*imitatio* kreuzte sich bei Celtis mit dem Städtelob (*laus urbium*), das eine eigene, an der des *genus laudativum* orientierte Topik bereithielt, die sich flexibel an wechselnde Erwartungen anzupassen wusste. Erst in den späteren Darstellungen der „zweiten“ Generation, etwa bei Cochlaeus,

87 Werninghoff, in: [Celtis] 1921, 58 f.: „Das Wirken aber der Künstler, das dem Gemeinwesen Unsterblichkeit verlieh, versäumte er zu schildern. Vielleicht war es ihm hier selbstverständlich, vielleicht empfand er es, weil er in unmittelbarer Fühlung mit ihm sich bewegte, nicht als eine köstliche Gabe des Geschicks an Nürnberg, während spätere Geschlechter mit Sehnsucht der Zeit eines Prachsteiners und eines Dürer als der Blütezeit ihrer Heimat sich erinnern.“

88 Dürer 1989, 224 (Widmung der Proportionslehre).

Scheurl,<sup>89</sup> Joachim Camerarius oder Hans Sachs,<sup>90</sup> finden Künstler und unter anderen Dürer ihren Ort. Vor und um 1500 ist Celtis' Dürer-Lob singulär, und es ist bezeichnend, dass es zunächst unpubliziert bleibt.

Fassen wir zusammen: Wenn Dürer um 1500 als „geschichtliche Erscheinung in die Weltliteratur eingeführt“<sup>91</sup> wird, so geschieht dies in einem Klima, das von einem Geist agonaler Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung bestimmt ist, in dem regionale und nationale Loyalitäten beziehungsweise Identitäten in einem noch 'fließenden' Verhältnis zueinander hervortreten. Man könnte sogar sagen, dass sich das 'Medienphänomen Dürer' um 1500 geradezu dem sozialpsychologischen Phänomen der 'multiplen' oder 'pluralen Identitäten' verdankt. Das Dürer-Lob ist ohne das agonale Verhältnis der kleinräumigen, 'subnationalen' Einheiten, die *aemulatio* zwischen Städten und Regionen, schließlich auch 'Nationen' gar nicht denkbar. Die innere 'Verteilung' und Struktur der von Rupprich unter anderem gesammelten Dokumente zeigt, dass die früheste Tranche der Dürer-Zeugnisse ausnahmslos Schriften entnommen ist, die Titel tragen wie *Epitome rerum Germanicarum* (Wimpfeling) oder *De laudibus Germaniae* (Scheurl), oder aus Kontext und Rezeption der Celtischen *Germania illustrata*. Dürers Auftritten in diesen Kontexten war keineswegs zufällig, keineswegs auch ohne Intentionen. Es ging nicht um eine Würdigung seiner Kunst um ihrer selbst willen, Dürer und seine Kunst waren vielmehr ein Baustein innerhalb eines rhetorischen Argumentationssystems *De laudibus Germaniae*, das ein bestimmtes Spektrum topologischer Elemente bereithielt, in das sich nun auch die Künste inserierten. Die gesamte Aneignung der Taciteischen *Germania* und der Diskurs um die 'Nationalgenese' war von vornherein agonal verfasst, das 'Lob' der Deutschen verdanke sich stets dem Impuls der *aemulatio Italorum*. Wimpfeling weist in der Vorrede seiner *Epithona*, die seine Dürer-Erwähnung enthält, auf diese

89 Vgl. die kurze Epistel Christoph Scheurls über die Verfassung der Reichsstadt Nürnbergs (1516), die am Ende in der *conclusio* auf Dürer hinweist. In [Celtis] 1921, 226: „Scio quae tibi offert Albertus noster emuncta esse, culta esse et qualia Coum Apellem [...] decent.“ (Ich weiß, dass die Werke, die dir unser Albrecht anbietet, fein und kunstvoll gearbeitet sind – von der Art, wie sie einem Apelles von Kos [...] anstehen.).

90 Eine Ausnahme – freilich erst 1530 – bildet Hans Sachs: *ein lobspruch der statt Nürnberg*: „Auch seind da gar sinreich werckleut / Mit trucken, malen und bildhawen. / Mit schmeltzen, giessen, zimmern, pawen, / Der-gleich man find in keynen reichen, / Die ihrer arbeyt thun gleichen. / Als da manch köstlich werck anzeyget“ (Sachs 1870, 193 f.).

91 Dürer 1956, 290, Anm. 7.

Motivation hin. Es geht darum, den Anschein zu verhindern, 'dass wir gleichsam schlaftrunken und kleinnützig, Verächter der Vorväterruhmee, immer vor uns hindösen, wo die anderen Nationen („nationes“) die Ruhmesaren ihrer Ahnen unter die Leute bringen.'<sup>92</sup>

In Wimpfelfings Fall ist das Phänomen der multiplen Identität und 'mehrfachen Loyalität' besonders zu beachten; seine „laudes Germanorum“ (A2?) zielen immer auch und zuerst auf seine Nah Heimat, das Elsass (mit Strassburg, Schlettstadt usw.), das Wimpfeling als genuin *germanische* (also deutsche) Region gegen französische Ansprüche zu reklamieren suchte. Die Erfindung der Buchdruckerkunst durch den 'Strassburger Johann Gutenberg' („Ioanne Gutenberg Argentinensi“, 69) war daher immer zugleich Argument für die deutsche *und* für die elsässische Erfindungskunst (Kap. 65, 68),<sup>93</sup> das Strassburger Münster, immer zugleich ein Argument für deutsche *und* elsässische Architektur (Kap. 66).

Gleiches gilt auch für die Malerei und Plastik („De pictura & plasticae“). Wenn Wimpfeling davon spricht, dass 'unsere Künstler von allen die hervorragendsten sind, so steht dieses „nostrates“ immer für die Künstler der engeren oder weiteren „Region“ nicht Deutschlands insgesamt. In diesen (lokal-)patriotischen Kontext, in den auch der mysteriöse, als Meister der Karlsruher Passion geltende Johannes Hirtz<sup>94</sup> gehört, fällt nun auch die für lange Zeit erste Nennung Dürers im Schrifttum seiner Zeit. Diese kommt zustande, weil Dürer der Region (d. h. dem Elsass) doppelt verbunden ist: Wimpfeling nennt ihn erstens einen „alemannus“ – was im Zusammenhang nur 'oberdeutsch' aber eben auch 'alemannisch' im engeren Sinne heißt;<sup>95</sup> zweitens erklärt er ihn zum Schüler des aus Colmar

92 [Wimpfeling] 1562, A2' (*Præfatio*): „Ne cum ceterae nationes egregia maiorum suorum facinora dissemiata student, nos veluti somnolenti & parui animi gloriae vitae contemptiores, perpetuo dormitare uideamur.“ (Ja, während die übrigen Nationen die Heldentaten ihrer Vorfahren eifrig verbreiten, erwecken wir den Eindruck, als wären wir dämmerig und kleinnützig, Verächter des Vorväterruhmes, in einen Dauerschlaf verfallen.).

93 Dazu Giesecke 1998, 192–199.

94 In den Urkunden des Straßburger Stadtarchivs zwischen 1421 und 1456 bezeugt. Vgl. den Kommentar von Ruppriich in Dürer 1956, 290, Anm. 8.

95 Das Schwanken der regionalen Zuordnung ist schon für Dürer selbst charakteristisch. Dies belegen die verschiedenen Beschriften, die Dürer zu Selbstporträts anfertigt (bzw. anfertigen lässt). Auf dem Münchner Selbstbildnis (1500) ist er „Noricus“, im Entwurf eines (verlorenen oder nicht ausgetriebenen) Selbstporträts von ca. 1500 erscheint er – wie bei Wimpfeling – als „Alemanus“. Dürer 1956, 205 bzw. 206 (Nr. 16 bzw. 17). Dieses Schwanken setzt sich in den lateinischen

gebürtigen Martin Schongauer („eius discipulus“). Dürer wirke zwar in Nürnberg, sein Primat unter den zeitgenössischen Malern („excellentiissimus“) verdanke sich jedoch seiner elsässischen Ausbildung und Schülerschaft. Es überrascht nicht, dass ein anderer früherer Dürer-Lobredner, Christoph Scheurl, in seiner Biographie des Nürnberger Probstes Anton Kriß (1515) dieser 'elsässischen' Genealogie der Dürerschen Kunst unterschieden widerspricht. Unter Berufung auf Dürer selbst wird richtig gestellt, dass Schongauer bereits verstorben gewesen sei (am 2. 2. 1491), als Dürer nach Colmar kam. Seine Ausbildung habe er vielmehr allein in der Werkstatt Michael Wolgemus in Nürnberg erhalten.

Wie sehr das frühe Dürer-Lob im Dienst aktueller, regionaler Interessen stand und daher – siehe Celtis – auch fortbleiben konnte, zeigt etwa Christoph Scheurls *Libellus de laudibus Germaniae*, der in zwei verschiedenen Fassungen erschien. Die erste Ausgabe ging auf eine Rede zurück, die Scheurl am 1. Mai 1505 vor den Universitäts-„Nationen“ in Bologna gehalten hatte (gedruckt 20. 1. 1506 bei Benedictus Hectoris). Sie diente, wie Dieter Merrens schreibt, einem „Akt der Selbstidentifizierung der Bologneser Deutschen Nation vor den anderen Nationen, sie sollte Identität konstruieren“.<sup>96</sup> Das galt in abgewandelter Form für die zweite Fassung der Rede, die Scheurl als inzwischen ernannter Wittenberger Professor für kirchliches Recht ein zweites Mal, bei Martin Landsberg, im Juni 1508 herausbrachte. Bereits die erste Fassung hatte ein ausführliches Lob der Stadt Nürnberg – ganz auf den Spuren des Celtis – vorgetragen; auch in diesem Exkurs fehlte jede Erwähnung Albrecht Dürers.<sup>97</sup> Erst die zweite, Wittenberger Fassung ergänzt nach dem Lob der Nürnberger Tucher-Vernandtschaft den bekannten Passus über Albrecht Dürer<sup>98</sup> und „klinkt sich“ – so Dieter Merrens' richtige Vermutung – „in den aktuellen deutschen Nationaldiskurs ein“,<sup>99</sup> dessen Garanten für Scheurl zweifellos Wimpfeling und Celtis waren. Wie bei diesen steht das Dürer-Lob auch hier in funktionalen Zusammenhängen, seine innere Struktur ist rhetorisch. Auch hier gelten jene mehrfachen Loyalitäten, von denen oben die Rede war: „Der bei Wimpfeling elsässisch, bei Bebel und Peutingerschwäbisch bestimmte Nationaldiskurs wurde von Scheurl auf Nürnberg

Beschriften nach 1500 fort, hier noch ergänzt durch die Bezeichnung „Germanus“ (Ebd., 206, Nr. 31; zu „Marian mit dem Zeisig“).

96 Merrens 2005, 726; Bauch 1901.

97 Übersicht über den Inhalt bei Merrens 2005, 724.

98 Merrens 2005, 728.

99 Merrens 2005, 730.

und, in Gestalt der *duces Saxoniae*, auf Sachsen bezogen“. <sup>100</sup> In diesem Sinne schreibt Scheurl seiner Heimatstadt eine welthistorische, ja geschichtsphilosophische Mission zu, wenn er anmerkt, dass 'die bedeutende Malerkunst, die für viele Jahrhunderte unterbrochen („intermissam“) war, durch die Nürnberg wieder erneuert („revocaram“) wurde.<sup>101</sup> Es sind nun die Italiener, die Dürer als dem „reitschen Apelle[s]“ ihre Aufwartung machen; die Wiedererweckung der *pictura* bedeutet zugleich ihre *translatio* nach Deutschland – ganz im Sinne von Celius' *Philosophia*. „Des geben mir gezeügnis“, schreibt Scheurl weiter, „die maler von Bolonia, die ihm unter augen, das ich gehört hab, offenbarlich die maisterschaft der malerey in der ganzen welt zugemessen haben.“ <sup>102</sup> Freilich: Um diese Huldigung entgegen zu nehmen, musste Dürer doch – gegen Lukas van Leydens Willen – die Reise nach Italien antreten.

## Bibliographie

### Quellen

- Celcius, Conrad (1502) 1934): *Quattuor libri Amorum secundum quattuor latera Germaniae. Germania generalis. Accedunt carmina aliorum ad libros Amorum pertinentia*. Hrsg. von Felicitas Pindler. Leipzig: Teubner (= Bibliotheca scriptorum medi recentisque aevorum, 14).
- [Celcius, Conrad] (1921): *Conrad Celcius und sein Buch über Nürnberg*. Hrsg. von Albert Werninghoff. Freiburg: Bolze.
- Celcius, Conrad (2003): *Panegyris ad duces Bavariae*. Mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar. Hrsg. von Joachim Gruber. Wiesbaden: Harrassowitz (= Graeta; Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, 41).
- Cochlaeus, Johannes (1512) 1960): *Brevis Germania descriptio (1512)*. Mit der Deutschlandkarte des Erhard Erzlaut von 1512. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Karl Langosch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit, 1).
- Dürer, Albrecht (1956, 1969): *Schriftlicher Nachlaß*. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Bd. 1 (1956): *Autobiographische Schriften u. a.* Bd. 3 (1969): *Die Lehre von menschlicher Proportion; Entwurfs zur Vermessungsart der Exampeda und zur Bewegungslehre; Reinschriftzyklen; Der Ästhetische Exkurs; Die Unterweisung der Messung; Befehlslehre; Verschiedenes*.
- 100 Mertens 2005, 730.
- 101 Dürer 1969, 291: „Tanam pingendi artem, multis saeculis intermissam, per Norimbergenses revocaram“.
- 102 Dürer 1969, 294.

- Dürer, Albrecht (1989): *Schriften und Briefe*. Hrsg. von Ernst Ullmann. Leipzig: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 26).
- Dürer, Albrecht (2000): *80 Meisterblätter. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto Schäfer*. München/London/New York: Prestel.
- Goethe, Johann Wolfgang (1798–1896): *Werke*. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: *Goethes Briefe*. Bd. 1–50: *Weimar 1887–1912* („Weimarer Ausgabe“ bzw. „Sophien-Ausgabe“). Bd. 13: *Briefe 1798. Weimar 1893*. Bd. 21: *Briefe Juli 1809–December 1810. Weimar 1896*.
- Goethe, Johann Wolfgang (1991 und 1992): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. von Karl Richter. München: Hanser. (1990) Bd. 10: *Italien und Weimar 1786–1790*. Hrsg. von Hans J. Becker/Hans-Georg Dewitz u. a. (1992) Bd. 15: *Italienische Reise*. Hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. (1991) Bd. 17: *Wilhelm Meisters Wanderjahre – Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink/Gehart Baumann/Johannes John.
- [Meyer, Johann Heinrich] (1974): „Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst“, in: Johann Wolfgang Goethe: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst Bd. 2: Aufsätze zur bildenden Kunst (1812–1832)*. Berlin/Weimar 1974, 58–83.
- Sachs, Hans (1870): *Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Adelbert von Keller. Tübingen (= Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, 105).
- Schiller, Friedrich (2008): *Erzählungen. Theoretische Schriften*. Hrsg. von Wolfgang Riedel. Bd. 5 der sämtlichen Werke. München: Hanser.
- Tieck, Ludwig (1979): *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hrsg. von Alfred Anger. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 8715).
- [Wimpfeling, Jacob] (1562): *Epitome rerum Germanicarum*. Marburg.
- Forschungsliteratur*
- Amelung, Peter (1964): *Das Bild des Deutschen in der Literatur der italienischen Renaissance (1400–1559)*. München (= Münchner Romanistische Arbeiten, 20).
- Apel, Friedmar (Hrsg.) (1992): *Romanistische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (= Bibliothek der Kunstliteratur, 4).
- Arnold, Klaus/Fuchs, Franz/Füssel, Stephan (Hrsg.) (2003): *Venezianisch-deutsche Kulturbeziehungen in der Renaissance*. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. bis 10. November 2001 im Centro Tedesco di Studi Veneziani in Venedig. Pirckheimer-Jahrbuch 2003. Wiesbaden: Harrassowitz (= Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, 18).
- Bauch, Gustav (1901): „Christoph Scheurl in Wittenberg“, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiet der historisch-antiquarischen Forschungen* 21, 33–42.
- Bialostocki, Jan (1986): *Dürer and his Critics 1500–1971*. Baden-Baden: Koerner (= Saecula spiritalia, 7).

- Borgards, Roland/Neumeyer, Harald (1999): „Die Macht, die Kunst macht. Winckelmann und Wackenroder zitieren Raphael“, in: *Abendkult. Jahrbuch für Romantik* 9, 193–225.
- Burg, Tobias (2007): *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Münster u. a.: LIT (= Kunstgeschichte, 80).
- Cramer, Thomas/Klemm, Christian (Hrsg.) (1995): *Renaissance und Barock*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (= Bibliothek der Kunstliteratur, 1).
- Feilchenfeldt, Konrad (2004): „Franz Sternbalds ‚Wanderungen‘ als Roman der Jahrhundertwende 1800“, in: *Last es uns, da es uns vergengt ist, vernünftig sein? – Ludwig Tieck (1773–1853)*. Hrsg. vom Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun Markert. Bern: Peter Lang (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, 9), 163–177.
- Frösche, Hartmut (2002): *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Giesecke, Michael (1998): *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= swv 1357).
- Gorhard, Axel (2003): „Vormoderne Lebensräume. Annäherungsversuch an die Heimat des frühneuzeitlichen Mitteleuropäers“, in: *Historische Zeitschrift* 176, 37–73.
- Grünberger, Hans/Mayer, Kathrin (Hrsg.) (1998): *Nationenbildung. Die Nationalisierung Europas im Diskurs humanistischer Intellektueller. Italien und Deutschland*. Berlin: Akademie-Verlag (= Politische Ideen, 8).
- Hammerschmied, Ilse (1997): *Albrecht Dürers kunsthistorische Schriften*. Egelsbach: Fougaé.
- Irle, Klaus (1997): *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*. Münster: Waxmann (= Internationale Hochschulschriften, 230).
- Kemper, Raimund (1974): „Sodalitas litteraria a senatu romani Imperii imperata: Zur Interpretation der Druckprivilegien in der Editio princeps der Roswitha von Gandersheim (1501) und in der Ausgabe der ‚Qvator Libri Amorum Secvndvm Qvator Latera Germanie des Conrad Celtis (1502)“, in: *Euphorion* 5, 119–184.
- Kemper, Raimund (1975): *Die Redaktion der Epigramme des Celtis*. Kronberg im Taunus: Scriptor-Verlag (= Scriptor-Hochschulschriften Literaturwissenschaft, 9).
- Kepler-Tasaki, Stefan (2009): „Die Schule des 16. Jahrhunderts. Goethe vor Götz, Dürer und Sachs“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 93–135.
- Lüdecke, Heinz/Heland, Susanne (Hrsg.) (1955): *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*. Berlin: Rütten & Loening.
- Luh, Peter (1991): *Die Holzschnitze für Conrad Celtis. Eine Untersuchung zu den Bildprogrammen des Humanisten und den Planungen für den Buchschmuck seiner Werkausgabe*. [Dissertation, München].

- Mertens, Dieter (2005): „Laudes Germaniae in Bologna und Wittenberg. Zu Christoph Scheurlis ‚Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae‘ 1506 und 1508“, in: Forner, Fabio/Momi, Carla Maria/Schmidt, Paul Gerhard (Hrsg.): *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottile*. Mailand: Vita e pensiero. Bd. 2. 717–731.
- Müller, Gernot Michael (2001): *Die ‚Germania generalis‘ des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar*. Tübingen: Niemeyer (= Frühe Neuzeit, 67).
- Müller, Gernot Michael (2004): „Quod si Chunnardi Celtis Illustrata Germania nobis obtingere potuisset, fuisset profecto susceptus iste labor et certior et factor. Johannes Chochlaeus ‚Brevis Germania descriptio‘ und die Bedeutung des Conrad Celtis für die humanistische Landeskunde in Deutschland“, in: *Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung* 19, 140–181.
- Münkler, Herfried (1989): „Nation als politische Idee im frühneuzeitlichen Europa“, in: Garber, Klaus (Hrsg.): *Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer (= Frühe Neuzeit, 1), 56–86.
- Münkler, Herfried/Grünberger, Hans (1994): „Nationale Identität im Diskurs der Deutschen Humanisten“, in: Berding, Helmuth (Hrsg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 211–248.
- Panofsky, Erwin (1977): *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller. München: Rogneg & Bernhard [Neudruck der engl. Ausgabe Princeton 1943].
- Panofsky, Erwin (1985): *Ida. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Spiers. [Neudruck der Ausgabe von 1924].
- Petels, Christoph (1995): „Empfindsame Identifikation und kritischer Dialog. Zur Interdependenz zwischen Wackenroder und Goethe“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 207–223.
- Pon, Lisa (2004): *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven/London: Yale University Press.
- Rebel, Ernst (1996): *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*. München: Bertelsmann.
- Ribbat, Ernst (1980): „Ungleichzeitig – gleichzeitig. Goethe und Tieck“, in: Rupp, Heinz/Roloff, Hans-Gert: *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Teil 3. Frankfurt a.M./New York: Peter Lang (= Jahrbuch für Internationale Germanistik; Reihe A: Kongressberichte, 8), 339–343.
- Ribbat, Ernst (1992): „Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen“, in: *Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 8418), 7–35.
- Robert, Jörg (2003): *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*. Tübingen: Niemeyer (= Frühe Neuzeit, 76).
- Rohowski, Gabriele (1994): *Albrecht Dürer – ‚Almanis pictor clarissime tennis‘. Zur Geschichte einer Künstlerlegende*. [Dissertation, Frankfurt a.M.].
- Rupprich, Hans (1954): „Das literarische Bild Dürers im Schrifttum des 16. Jahrhunderts“, in: *Festschrift für Dietrich Krähle*. Horn: Berger, 218–239.

- Rupprich, Hans (?1994): *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. Teil 1: *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance (1370–1520)*. 2. Aufl. bearbeitet von Hedwig Heger. München: Beck.
- Schauerte, Thomas (2004): „Von der ‚Philosophia‘ zur ‚Melencolia I‘. Anmerkungen zu Dürers Philosophie-Holzschnitt für Konrad Celtis“, in: *Prekheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung* 19, 117–139.
- Schenbaum, Anna/Wiener, Claudia/Drescher, Georg (Hrsg.) (2005): *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt*. Schweinfurt: Dr. Otto Schäfer-Stiftung.
- Schilling, Heinz (1994): „Konfessionelle und politische Identität im frühneuzeitlichen Europa“, in: Czacharowski, Anroni (Hrsg.): *Nationale, ethnische Minderheiten und regionale Identitäten in Mittelalter und Neuzeit*. Toruń: Wydawn. Uniw. Mikolaja Kopernika, 103–123.
- Schmid, Wolfgang (2003): *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*. Trier: Porta-Alba-Verlag (= Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, 1).
- Schmidt, Georg (2009): *Wandel durch Vernunft. Deutsche Geschichte im 18. Jahrhundert*. München: Beck.
- Schweikhart, Gunter (1978): „Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien“, in: Schweikhart, Gunter/Hubala, Erich (Hrsg.): *Festschrift Herbert Siebenhüner zum 70. Geburtstag*. Würzburg: Schönigh, 111–136.
- Strieder, Peter (Hrsg.) (1978): *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*. München: Prestel.
- Winkler, Friedrich (1956): *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. Berlin 1936–1939.
- Worbrock, Franz Josef (1965): „Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47, 1–22.
- Worbrock, Franz Josef (1974): „Über das geschichtliche Selbstverständnis des deutschen Humanismus“, in: Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Saugarter Germa-nisierungsung 1972*. München: Fink, 499–519.
- Wurke, Dieter (1985) 1996): „Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophie des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conradus Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs“, in: ders.: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*. Bd. 1. Baden-Baden (= Saecula spiritalia, 29/30), 389–454.
- Wurke, Dieter (1967): „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 321–325.
- Wurke, Dieter (1973): „Textkritisches Supplement zu Hartfelders Edition der Celtis-Epigramme“, in: Heitmann, Klaus (Hrsg.): *Renatae Litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance. August Buck zum 60. Geburtstag am 3. 12. 1971 dargebracht von Freunden und Schülern*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 105–130.

## Abbildungsnachweise:

Abb. 1:

Dürer 2000, 74.