Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600

PIRCKHEIMER JAHRBUCH 1991

VERLAG HANS CARL

PIRCKHEIMER-JAHRBUCH

PIRCKHEIMER-JAHRBUCH 1991

Im Auftrag des Vorstandes
der Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft
herausgegeben von Stephan Füssel

Band 6
Retrospektive Tendenzen in Kunst,
Musik und Theologie um 1600

VERLAG HANS CARL
1991

Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600

Akten
des interdisziplinären Symposions
30./31. März 1990 in Nürnberg

Herausgegeben von
Kurt Löcher

VERLAG HANS CARL
1991

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600 : Akten des interdisziplinären Symposions 30./31. März 1990 in Nürnberg / hrsg. von Kurt Löcher. – Nürnberg : Carl, 1991
(Pirckheimer-Jahrbuch ; Bd. 6. 1991)
ISBN 3–418–00353–2
NE: Löcher, Kurt [Hrsg.]; GT

Alle Rechte vorbehalten
© Verlag Hans Carl, Nürnberg 1991
Satz: Satzstudio Johanna Boy, Regensburg
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
Printed in Germany. Nachdruck verboten.
ISSN 0937–2407
ISBN 3–418–00353–2

Inhalt

Vorwort 7

BERNHARD DECKER: Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600 9

BARBARA SCHOCK-WERNER: Stil als Legitimation. „Historismus" in den Bauten des Würzburger Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn 51

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Vorboten der Sanktionierung eines „Alten Stiles". Zum Bild der musikgeschichtlichen Wende um 1600 83

WALTER SPARN: Zweite Reformation und Traditionalismus. Die Stabilisierung des Protestantismus im Übergang zum 17. Jahrhundert 117

REZENSIONEN

RAINER MICHAELIS: Deutsche Gemälde des 14. – 18. Jahrhunderts. Katalog. Berlin 1989.
Die Fürstenberg Sammlungen in Donaueschingen, altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts von CLAUS GRIMM und BERND KONRAD. München 1990.
(Kurt Löcher) 132

ANGELI JANHSEN: Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca. München 1990.
(Heidrun Stein-Kecks) 137

REINHARD HAHN: ‚Von frantzosischer zungen in teütsch'. Das literarische Leben am Innsbrucker Hof des späteren 15. Jahrhunderts und der Prosaroman ‚Pontus und Sodinia' (A). Frankfurt a.M. 1990
(Ute von Bloh) 139

Anschriften der Mitarbeiter 144

Vorwort

Die Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft in Nürnberg widmete ihre 6. Jahrestagung den retrospektiven Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600. Es ist bekannt, daß im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, als der Manierismus blühte und der Barock sich ankündigte, die Kunst also in voller Vorwärtsbewegung sich befand, ein Künstler für vorbildlich erklärt wurde, dessen Schaffenszeit in die Jahrzehnte um 1500 fiel und der sich dem spätmittelalterlichen Frömmigkeitsverständnis nie entfremdet hatte: Albrecht Dürer. Die Kunstschriftsteller priesen ihn, Fürsten wie Kaiser Rudolf II. und Herzog Maximilian von Bayern bemächtigten sich als Sammler seiner Werke, Maler und Bildschnitzer kopierten ihn, empfanden und erfanden in seinem Sinne. Person und Werk des großen Nürnbergers wurden gleichsam kanonisiert. Man hat dieser Bewegung den Namen Dürer-Renaissance gegeben. Hans Kaufmann, der das Phänomen erkannte und beschrieb, und nach ihm Gisela Goldberg haben den Begriff nur mit Vorsicht benutzt, sind doch die Antriebe wie die Resultate gleichermaßen komplex und schwerlich auf einen Nenner zu bringen. Fälscherische Absichten kamen hinzu. Die Malerei zeitigte die ersten „Muster" dieses retrospektiven Stils. In den Kunstkammerstücken der Kleinplastiker erreichte die Nachahmung äußerste Virtuosität. Die Frankfurter Ausstellung „Dürers Verwandlung" 1980 gab differenzierten Einblick in die Spannweite der Aspekte. Wir stellten uns die Frage: Steht die Dürer-Renaissance unverbunden in ihrer Zeit oder trifft sie auf parallele Strömungen. Die zeitweise so genannte Echter-Gotik gibt, wenn nicht d i e , so doch eine Antwort: eine den Blick ins Mittelalter richtende, ideologisch begründete Nach- und Neugotik, die sich vornehmlich im Kirchenbau und im Zusammenhang gegenreformatorischer Bestrebungen aussprach, die der Politik des Würzburger Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn die Richtung gaben. War durch vergleichbare Bestrebungen in der Baukunst der Rahmen der Künste eingehalten, so ließen sich retrospektive Tendenzen vielleicht auch in anderen, angrenzenden Bereichen finden, in der Literatur und in der Musik. Wir klammerten die Dichtung aus verschiedenen Gründen - auch denen der Materialbewältigung - aus, nicht aber die Musik, und machten die Erfahrung, daß auch hier Fortschritt und Beharren im Streit um die Berechtigung von Polyphonie und Kontrapunkt zum Ausdruck kamen, die schließlich als der „Alte Stil" sanktio-

niert neben dem Neuen fortbestanden. Die Neuerer aber fanden ihre Vorbilder v o r jenem „guten Alten", ging ihre Absicht doch dahin, die Musik der Antike, Praxis und Ästhetik, für die Gegenwart fruchtbar zu machen. Suchten wir nach einem übergreifenden geistesgeschichtlichen Rahmen, dann durften Theologie und Kirchengeschichte nicht ausgespart bleiben. Hier waren es die reformatorischen Kirchen, die sich im Rückgriff auf ältere Traditionen als „Konfession" stabilisierten. Die evangelische Kirche leitete schließlich mit der Kanonisierung der Person Luthers zur „Orthodoxie" über, die keine Entwicklung mehr zulassen sollte. Für die verschiedenen Bereiche gelang es uns, Fachleute zu gewinnen, denen der zugrunde gelegte übergreifende Blickpunkt geläufig war oder entgegenkam, so daß auf einer vorbereitenden Sitzung die allgemeine Fragestellung verifiziert werden konnte, die auf der Jahrestagung wiederum fachspezifisch und differenzierend abgehandelt wurde. Die Vorträge liegen hier, um den nötigen wissenschaftlichen Apparat angemessen erweitert, geschlossen vor. Die Satzkosten für den Jahrbuchband übernahm der Rotary Club Nürnberg-Sebald, dem an dieser Stelle gedankt wird. Zugegeben, daß die jeweilige Eigenbewegung der Künste, der Musik, der Theologie direkt vergleichbare Ergebnisse ausschließt oder schwer erkennbar macht, so scheint doch eine Erfahrung in den verschiedenen Bewegungen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts bewußt gemacht und durchlebt worden zu sein, die hohe Einschätzung und die daraus resultierende Festschreibung historisch gewachsener und zu einem Reifepunkt gebrachter Werte, die als „Grundlagen" unangetastet bleiben sollten.

Nürnberg, im Februar 1991 *Kurt Löcher*

Im Namen Dürers
Dürer-Renaissance um 1600

Bernhard Decker

Die sogenannte Dürer-Renaissance um 1600 ist nach ihren historischen Umrissen und ihren künstlerischen Praktiken ein höchst schwankendes und sehr umstrittenes Phänomen. Stilgeschichtlich an Manierismus und Barock gebunden, blieb die Dürer-Renaissance eine weitgehend auf Deutschland beschränkte Ausnahmeerscheinung dieser Epochenwende. Als Ausdruck einer in allen Kunstgattungen und von z.T. hervorragenden Künstlern der Zeit mit Leidenschaft vorgetragenen Dürer-Verehrung waren deren formal wichtigste Mittel die Imitation oder Nachahmung dürerzeitlicher Vorbilder, insbesondere graphischer Dürer-Vorlagen. Die Erforschung dieser Phänomene steckt noch immer in den Kinderschuhen, denn man traute dieser Kunst kaum über den Weg: Nachahmung galt und gilt in unserem Jahrhundert - ganz im Gegensatz zum Barock - als Regelverletzung und schlechter Geschmack, und man hätte dergleichen lieber unter der Rubrik Fälschung abgelegt und weggeschoben. Doch so rätselhaft und abenteuerlich die Rückbezüge auf Dürer im Einzelfall auch anmuten mochten, sie ließen sich damit nicht abtun.[1] Ein noch größeres Ärgernis als die einschlägigen Stücke aus Malerei und Graphik, die sich häufig wenigstens als Kopien identischer oder ähnlicher Vorlagen verbuchen ließen, stellten die plastischen Beispiele der Dürer-Nachahmung dar: hier begegnete vielfach das Dürer-Monogramm auf Werken, deren Zusammenhang mit Dürer schwerlich ersichtlich war und die oftmals nur vage Anzeichen dürerzeitlicher Stilmerkmale aufwiesen; die Diskussion anderer, auf diese Weise „signierter" Stücke wiederum, die man Dürers für würdig hielt und daher mit der (auf sehr schwachen Füßen stehenden) Überlieferung von seiner bildhauerischen Betätigung in Einklang zu bringen versuchte, beruhte weitgehend auf gegensätzlichen Glaubenspositionen, so daß auch dieses wichtige Problem offengeblieben war. Wie sollte man daher beispielsweise ein durch und durch barockes Bildwerk wie Georg Pfründts männliche Statuette im Frankfurter Lie-

---

1 Vgl. Ausst.-Kat. Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Liebieghaus Frankfurt. Bearb. von Herbert Beck und Bernhard Decker. Frankfurt a.M. 1980, S. 385ff., im folgenden zitiert als Kat. Frankfurt; dort auch die wichtigste Literatur zur Dürer-Renaissance bis 1980 im Überblick. Mehrere Beiträge zum Thema versammelt in: Städel-Jahrbuch N.F. 9/1983.

bieghaus (Abb. 1) bewerten, die im Zwielicht stand, weil sie - konträr zu ihrer formalen Erscheinung - dennoch einen namentlichen Bezug zu Dürer herstellte? Denn in zwei Siegelabdrücken unter der Plinthe ist das Figürchen mit Dürers vollem Namen, dem Datum 1511, dem Monogramm AD und nochmals ANNO 1511 IN NVREMBERG bezeichnet.[2] Geschah dies, wie oft vermutet, in betrügerischer Absicht, die wir möglicherweise zu recht anrüchig und verwerflich finden würden? Hin- und hergeschoben zwischen Fälschungsverdacht und Geringschätzung, fristeten die Werke der Dürer-Renaissance eher ein Vagabundendasein. Doch haben die Zielsetzungen und Anlässe, die diese Kunst hervorbrachten, ihre spezifische Anonymität, und da auch die Künstler selbst oft im Dunkeln bleiben, gelingt es nicht ohne weiteres, den beargwöhnten Schleier geheimnis- und wichtigtuerischer Esoterik, gezielter Irreführung oder listig-witziger Verstellung zu lüften.

Die wichtigsten Voraussetzungen für die einzigartige Rolle Dürers und seines Nachlebens kann ich hier nur streifen. Der religiöse Unterton des Titels verweist auf *eine* der Hauptkategorien seiner Rezeptionsgeschichte, denn Dürers Gestalt nahm gegen Ende des 16. Jahrhunderts in einer Weise kanonische Qualitäten an, die nur mit dem Heiligenkult vergleichbar sind. Längst bevor das 19. Jahrhundert Dürers Gloria einläutete, war der Nürnberger zum nationalen „Patron der Künste" (Sandrart), aber auch zum neuzeitlichen Malerheiligen der katholischen Kirche erhoben worden. 1563 hatte das Tridentinische Konzil ein Dekret über die Bilderfrage verabschiedet, in welchem Cimabue und Dürer zu untadeligen Vorbildern erklärt wurden - eine vielleicht monströse, jedenfalls rein taktische Paarbildung.[3] Der wichtigste Propagandist der Gegenreformation, der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti, zählte Dürer 1582 expressis verbis zu solchen Malern, die unter die Heiligen und Seligen zu rechnen seien, da sein Werk erweise, wie sehr er „Heiligkeit und Würde" befolge, und außerdem habe er zu den eifrigsten Hütern von Heiligkeit und Schamhaftigkeit gehört.[4] Francisco Pacheco schließlich, spanischer

---

2 Kat. Frankfurt, ebd., Nr. 117; Liebieghaus - Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. Nachantike kleinplastische Bildwerke Bd. III: Die deutschsprachigen Länder 1500-1800. Bearb. von Brita v. Götz-Mohr. Melsungen 1989 (= Wissenschaftliche Kataloge des Liebieghauses Frankfurt. Hrsg. von Herbert Beck), Nr. 76.

3 Vgl. Hans Kauffmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940-1953 (= Vom Nachleben Dürers), S. 28; Kat. Frankfurt, ebd., S. 440ff.; die ungenannte Quelle, auf die sich Kauffmanns Nachricht stützt, ließ sich allerdings bisher noch nicht verifizieren.

4 Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle imagini sacre e profane... Bologna 1582 (= Trattati d'Arte del Cinquecento Vol. II. Ed. Paola Barocchi), p. 163, 167; vgl. Heinz Lüdecke/ Susanne Heiland: Dürer und die Nachwelt. Berlin 1955, S. 81f.

Inquisitor und Gemäldezensor, stellte 1649 sogar fest, Dürer sei sowohl ein „katholischer wie heiliger Maler" gewesen.[5]

Ähnlich enthusiastisch hatte sich auf kunsthistoriographischem Felde Giorgio Vasari 1568 in der zweiten Auflage seiner Künstler-„Viten", die gewisse Ähnlichkeiten mit Heiligenlegenden aufweisen, geäußert. Darüber hinaus verlieh Vasari Dürer den höchsten Ehrentitel, den ein italienischer Kunst-Theoretiker zu vergeben hatte: Dürer sei ein „Uomo universale", ein Universalkünstler gewesen, und wäre er in Toskana statt in Flandern (!) geboren worden, dann wäre Dürer der beste Maler Italiens gewesen.[6] Vasari war 1565 von Lambert Lombard brieflich auf Dürers wichtige Rolle hingewiesen worden: „Wir müssen ihm wirklich unsterblichen Dank wissen für den Weg, den er uns gewiesen hat, um zur Vervollkommnung der Kunst zu gelangen."[7] Karel van Mander sollte die von nun an entscheidende, die künstlerische Schöpferkraft in Gänze umfassende Kategorie der Universalität 1604 in seinen „Lebensbeschreibungen" der hoch- und niederdeutschen Maler auch im Norden bekannt machen: „...Deutschland begann plötzlich aus seinem Dunkel herauszutreten durch ein hoch emporgestiegenes, das Jahrhundert erleuchtendes Licht...Das war der universale Albrecht Dürer."[8] Vollkommenheit, Universalität und Heiligkeit des kometenhaft erschienenen „Wegweisers" Dürer verschmolzen zu einem Dürer-Bild, das magisch entrückt und folglich von ungeahnter Anziehungskraft war. Ein nur 17 cm hohes, gegen Ende des 16. Jahrhunderts in München entstandenes Goldemailrelief des Kunsthistorischen Museums in Wien zeigt auf der Vorderseite eine edelsteingerahmte ‚Anbetung der Könige', frei nach Dürers Holzschnitt von 1511.[9] Auf der Rückseite (Abb. 2) sieht man hinter einem Glaskörper in tabernakelähnlichem Rahmen eine auf Pergament gezeichnete Miniaturkopie nach Dürers Kupferstich der ‚Geburt Christi' von 1504. Kerzen, hebräische Inschriften und weitere, heute verlorene Partikel ergänzten das Arrangement zu einem Dürer-Altärchen mit reliquienhaftem Kraftzentrum in Gestalt jener Miniatur, wobei Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia dieses Kleinod um 1700 ihrem Gatten Leopold I. zum Namenstagsgeschenk gemacht hatte. Es illustriert wohl immer noch am anschaulichsten den Mysterienkontext, in den Dürer zu dieser Zeit fest eingebunden war.

---

5 Francisco Pacheco: Arte de la pintura (1649). Zit. nach Karin Hermann-Fiore: Rubens und Dürer. In: Rubens. Kunstgeschichtl. Beiträge. Hrsg. von Erich Hubala. Konstanz 1979, S. 105 mit Anm. 65; s.a. Lüdecke/ Heiland, ebd., S. 296.

6 Zit. nach Lüdecke/ Heiland, ebd., S. 77.

7 Ebd., S. 74.

8 Karel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Hrsg. von Hans Floerke. München/ Leipzig 1906, S. 81ff.

9 Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), Nr. 49.

Die erste posthume Welle der Dürer-Begeisterung kulminierte an zwei deutschen Fürstenhöfen: in Prag war es Kaiser Rudolf II., der mit den Münchner Herzögen Wilhelm V. und dessen Nachfolger Maximilian I., dem späteren ersten Kurfürsten in Bayern, um den Besitz an prominenten Dürer-Gemälden wetteiferte. Solchen Bestrebungen waren indessen Entwicklungen vorausgegangen, die den genannten Fürsten kaum eine andere Wahl ließen, als sich der Schätze von der Hand des deutschen „Malerfürsten" zu bemächtigen; sie folgten darin einem Trend, an dessen Spitze sie sich zu setzen suchten. Seit der Renaissance war die Malerei zu einem exklusiven, fürstlichen Medium geworden, das dem gesteigerten Bedarf an künstlerischer Ausstattung der höfischen Repräsentationssphäre entgegenkam. Die Tugendleistung, die die Malerei verkörperte, war zu einem der wichtigsten Statussymbole auch im diplomatischen Austausch der Höfe untereinander geworden.[10] Im hitzigen Erwerbspoker standen Dürers Gemälde an oberster Stelle.[11] Den Anfang machte 1585 Rudolf II. mit dem ‚Allerheilgenaltar' von 1511 aus der Kapellstiftung des Matthäus Landauer in Nürnberg; die Tafel gelangte auf die Prager Burg, doch der Rahmen blieb in Nürnberg. 1606 brachte der Kaiser das ‚Rosenkranzfest' aus Venedig - das für Dürers Ruhm in Italien zentrale Stück - in seinen Besitz; nach weiteren Irrfahrten ist das Altarblatt heute eine Ruine. Die ‚Marter der Zehntausend' hatte er schon im Jahre 1600 erworben; der Versuch des französischen Besitzers, den Käufer durch eine Kopie zu täuschen, mißlang.

Maximilian I. vollendete den Aderlaß an Dürerwerken, wovon besonders Nürnberg heimgesucht wurde, durch planmäßige und parallel zu seinem ehrgeizigen Streben nach der Kurwürde getätigte Erwerbungen. 1613 holte der Herzog den ‚Paumgartner-Altar' aus der Nürnberger Katharinenkirche nach München. Die Flügelbilder wurden verbreitert und mit Landschaftshintergründen versehen, die Stifterfiguren und Wappen auf der Mitteltafel übermalt. Kurz darauf trennten sich die unter Druck gesetzten Frankfurter Dominikaner vom Mittelbild des 1509 entstandenen ‚Heller-Altars'; es verbrannte 1729 in der Münchner Residenz, während sich die vom Herzog verschmähten Flügel samt der 1613/14 in seinem Auftrag von Jobst Harrich erstellten Kopie des Hauptbildes in Frankfurt erhalten haben.[12]

---

10 Vgl. Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

11 Eine Übersicht zu den Erwerbungsumständen unter der jeweiligen Tafel bei Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1971; Einzeluntersuchungen für München bei Gisela Goldberg: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München. In: Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst 31/1980, S. 129ff.; vgl. ferner Gisela Goldberg: Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: Städel-Jahrbuch N.F. 9/1983, S. 151ff.

12 Zum ehem. Aussehen des Heller-Altars zuletzt Bernhard Decker: Notizen zum Heller-Altar. In: Städel-Jahrbuch N.F. 10/1985, S. 179ff.

Kaum zum Kurfürsten gewählt, erzwang Maximilian schließlich vom Nürnberger Rat unter Androhung selbst von Waffengewalt die Herausgabe der ‚Vier Apostel'; Kopien, die man ihm anbot, verfehlten ihren Zweck vollständig. Die reformatorisch inspirierten Inschriften Dürers ließ der Kurfürst absägen und nach Nürnberg zurückschicken.

Derartige Umgangsweisen sprechen eine ziemlich deutliche Sprache: Fast ausnahmslos entstanden in diesem Zusammenhang Kopien, sei es, um die Vorbesitzer für den Verlust zu entschädigen, sei es, um die Begehrlichkeit der Fürsten versuchsweise zu täuschen. Die Fürsten dürsteten ganz entschieden nach Originalen, sie wiesen aber gleichzeitig die auf der Hand liegenden historischen Aspekte der Dürer-Werke zurück; ihr Trachten galt galeriefähiger, folglich modernisierungsbedürftiger und deshalb ‚gereinigter' Dürer-Kunst. Obwohl nach dem neuzeitlichen Kriterium der Eigenhändigkeit ausgewählt, war daher nicht ausgeschlossen, daß die an den Originalen sichtbaren Zeichen ihrer ursprünglich sakralen oder politischen Zwecke durch Eingriffe wie Abschneiden, Übermalen, Erweitern und Entfernen zu verschwinden hatten.[13] Erst durch solche Reinigungsprozesse hinsichtlich ihrer funktionsbestimmten Bestandteile neutralisiert, wurden die Tafelbilder zu Galeriewerken und vielseitig verfügbaren Tugendleistungen Dürers aufbereitet.

Die zünftigen Dürer-Kopisten bei Hofe gingen in der Folge daran, ihren Brotherren mit allerlei Inventionen „in Dürers Manier" zu Gefallen zu sein. Von einem der produktivsten unter ihnen, Georg Vischer in München, stammt z.B. das Gemälde ‚Christus und die Ehebrecherin' von 1637 (Abb. 3).[14] Inmitten einer abenteuerlich aufgeputzten Schar von Halbfiguren zeigt sich ein Christus, dessen Physiognomie Dürers programmatisches Münchner Selbstbildnis von 1500 wiederholt, wobei Vischer die christusähnlichen Züge Dürers durch Rückprojektion umkehrt: Hier, so möchte man fast meinen, sieht Christus - endlich! - aus wie Dürer. Vielleicht war es dieses Bild, das Hans Kauffmann im Sinn hatte, als er 1953 brüskiert schrieb: „Dürerkopien und verfälschende Imitationen künden von hoher Bewertung und peinlichem Sichvergreifen."[15] In anderer Hinsicht nicht weniger aufschlußreich ist eine wohl ebenfalls von Georg Vischer um 1630/40 gemalte ‚Kreuztragung Christi' in München.[16] Bei freier Verwendung von Dürer-Motiven nimmt dieses Werk unter den Imitationen insofern eine Sonderstellung

---

[13] Goldberg 1983 (wie Anm. 11), bes. S. 159-164 (zur Glimschen Beweiung und zum Paumgartner-Altar).

[14] Goldberg 1980 (wie Anm. 11), S. 142.

[15] Kauffmann (wie Anm. 3), S. 30.

[16] Goldberg 1980 (wie Anm. 11), S. 143.

ein, als es durch die miniaturhafte Wiedergabe des Dürer-Porträts im Lorbeerkranz auf der Schwertscheide des links knienden Soldaten (Abb. 4) eine direkte Huldigung an den Nürnberger Genius darstellt.

Damit markiert dieses Beispiel nun unmittelbar die Schnittstelle, die das reine Kopistenwerk von den spezifischen Ambitionen der Dürer-Nachahmung trennt. Auch wenn, wie hier, die Auftragslage nicht näher bekannt ist, so dürften die Interessen der fürstlichen Dürer-Sammler mit der Nachahmungshaltung der ständig oder gelegentlich für sie arbeitenden Künstler doch kaum deckungsgleich gewesen sein;[17] mochten sich auch beide für Dürer begeistern - die Rangunterschiede zumindest blieben bestehen und der Künstler prinzipiell in der Rolle des abhängigen Bediensteten oder Bittstellers. Die unterschiedliche Interessenlage wird sich manchmal schon „im Ansatz", z.B. beim Erwerb von Dürer-Originalen für die fürstlichen Sammlungen, gezeigt haben, wie das Beispiel Michelangelos lehrt, der, aufgebracht über die Konzentration von Werken der Hochrenaissancemalerei am Florentiner Hof der Medici, meinte, „der Himmel müsse schlafen, da er zulasse, daß ein Einzelner sich aneigne, was doch vielen zugedacht sei."[18] Ein Künstler mochte sich - standesgemäß und aus guten Gründen - mit Dürer identifizieren, doch einem Fürsten dürfte die Identifizierung mit einem Künstler, auch wenn er Dürer hieß, kaum geziemt haben.

Wie kein zweiter deutscher Künstler seiner Zeit, hatte Dürer für seinen Nachruhm selbst Sorge getragen, einer der Gründe dafür, daß die Erinnerung an seine Person und sein Werk in Deutschland nie abriß. Als Prototyp des deutschen Renaissancekünstlers stand er bereits zu Lebzeiten heroisch über allen anderen. Dürer war sich seiner beispielgebenden Rolle wohl bewußt, denn von allen Seiten fand er sich bestätigt: durch das Künstlerlob der befreundeten Humanisten wie Pirckheimer, Erasmus oder Celtis, der ihn schon 1499/1500 einen *alter Apelles*, einen zweiten Apelles genannt hatte;[19] durch sein Ansehen in Italien; durch kai-

---

[17] Ungeachtet der Tatsache, daß ein grundsätzlicher Konsens über die vorbildhafte Rolle Dürers bestanden haben muß und daß die Kunstliteratur zahlreiche Beispiele künstlerisch tätiger Fürsten und sogar engster persönlicher Kontakte zwischen Fürsten und (Hof-)Künstlern sowie umgekehrt fast ebensoviele Künstler-„Fürsten" kennt, ist die Ausgangslage im Einzelfalle doch prinzipiell verschieden, vgl. auch Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), S. 388ff.; anhand der wissenschaftlichen Diskussion könnte man leicht den Eindruck gewinnen, als hätten die Höfe die Dürer-Renaissance „gemacht"; zum Austausch und Rollentausch zwischen Fürst und Künstler jetzt Warnke (wie Anm. 10), bes. S. 296ff.

[18] Vgl. Martin Warnke: Die erste Seite aus den ‚Viten' Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung. In: Kritische Berichte 6/1977, S. 19.

[19] Dieter Wuttke: Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers. In: Zeitschrift f. Kunstgeschichte 30/1967, S. 321ff., vgl. unten, Anm. 46; Matthias Mende: Dürer - zweiter

serliche und fürstliche Aufträge; wiederum - auf dem Höhepunkt seines Schaffens - durch den begeisterten Empfang, der ihm 1520/21 in den Niederlanden bereitet worden war. Im Bewußtsein dieser Bedeutung, in deren Zentrum gleichsam das „virtuose künstlerische Subjekt" stand, ließ sich der zuvor schon durch eine Reihe ungewöhnlicher Selbstporträts hervorgetretene Künstler im Jahre 1520 von dem Augsburger „Konterfetter" Hans Schwarz sein Profilbildnis für eine Bronzemedaille schneiden. Das Originalmodell aus Buchsbaum, für das Dürer von Antwerpen aus zahlte, befindet sich heute in Braunschweig (Abb. 5).[20] Güsse dieser Medaille tragen die Inschrift: ALBERTVS DVRER PICTOR GERMANICVS, mit Betonung auf deutsch. Ereignisse wie die Kaiserkrönung Karls V. in Aachen, die der eigentliche Anlaß für Dürers Reise in die Niederlande gewesen war, boten den Künstlern willkommene Gelegenheit, sich durch „Verehrung" solcher Medaillenbildnisse bei Fürsten und Herren in Erinnerung zu bringen, wofür sie Gegengeschenke, Privilegien oder Aufträge erwarteten.[21] Diese Geschenkpraxis sollte später gerade auch für die Dürer-Renaissance eine bemerkenswerte Rolle spielen.

Das Dürerbildnis von Hans Schwarz verfehlte seine Wirkung nicht, war es doch in der Folgezeit das meistwiederholte Bildnis des Künstlerheroen, da es offenbar als das eindrücklichste überhaupt galt: alles in allem ein beinahe seherisches Idealbildnis, wie es dann in dem erwähnten Huldigungsgemälde Vischers, der ‚Kreuztragung' von 1630/40, - seitenverkehrt - verwendet wurde. Man hat das Braunschweiger Medaillenbildnis oft und mit Recht als ein wichtiges Selbstzeugnis Dürers, mit weniger Recht sogar als eigenhändiges Selbstbildnis angesprochen.[22] Über den Anteil Dürers am Entwurf dieses Porträts mag man streiten, ein Hinweis auf seine bildhauerische Tätigkeit läßt sich daraus jedoch nicht ableiten, ebensowenig wie beim zweiten Münzporträt Dürers, einer Schaumünze, die sich der gefeierte Künstler 1527, ein Jahr vor seinem Tod, bei Mathes Gebel in Nürnberg machen ließ.[23] Im darauffolgenden Jahr erfuhr diese Münze anläßlich von Dürers Tod eine Neuauflage als Sterbemedaille mit veränderter Rückseite.

Daß sich anhand von Dürers Medaillenbildnis die ersten Hinweise auf einen Dürer-Kult auch in der Plastik nachweisen lassen, überrascht wenig, da ja besonders das denkmalhafte und reproduzierfähige plastische Bildnis aus Erz den hu-

---

Apelles. In: Dürer heute. Hrsg. von Willi Bongard und Matthias Mende. München 1971, S. 23-38; Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), S. 398ff.

20 Kat. Frankfurt, ebd., Nr. 44; Matthias Mende: Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer. Nürnberg 1983, S. 57-68, Kat. Nr. 14.

21 Warnke (wie Anm. 10), S. 124ff.

22 S. zuletzt Mende (wie Anm. 20), S. 63.

23 Ebd., S. 82ff., Kat. Nr. 32 u. 34; Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), Nr. 45 u. 46.

manistischen Verewigungsgedanken, die „gedechtnus", unmittelbar in die Tat umzusetzen verspricht. Verwunderlich aber ist es schon, daß der Personenkult um Dürer bereits zu dessen Lebzeiten begann. Denn inzwischen scheint sich die Ansicht durchgesetzt zu haben, daß ein unter der Bezeichnung ‚Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler' bekanntes Relief aus Solnhofer Stein (Abb. 6), bezeichnet mit dem Monogramm HD (für Hans Daucher) und 1522 datiert, tatsächlich auch in diesem Jahr entstanden ist.[24] Dieses singuläre, in Berlin verwahrte Zeugnis für die Allegorisierung der Tugenden eines lebenden deutschen Renaissancekünstlers verwendet für Dürers Porträt erstmals das Medaillenbildnis des Hans Schwarz in neuem Zusammenhang. In der zentralen Gruppe der Kämpfenden bezwingt Dürer seinen geharnischten Widersacher, einen Anti-Dürer. Augenscheinlich zitiert die Komposition Dürer-Motive, wie etwa im Holzschnitt ‚Herkules' von 1496 oder ähnlich im Grabmalrelief für Georg Fugger in St. Anna in Augsburg vorgebildet, das seinerseits nach Entwürfen Dürers von 1510 ausgeführt wurde und ‚Simson im Kampf mit dem Philister' darstellt.[25] Der Inhalt des Berliner Reliefs ist nicht ganz eindeutig, jedenfalls ergänzen die Begleitfiguren von Kaiser Maximilian I. mit Urkundenrolle, der drei ‚Uomini illustri' Herkules, David und Theoderich sowie der Personifikationen der Gerechtigkeit, Stärke und Weisheit das Geschehen zu einer Allegorie auf die heroische, herkulesgleiche *virtus* Dürers als eines Erneuerers der Künste.[26]

Die Selbstinszenierung Dürers vor allem mit Hilfe seiner Bildnismedaillen zeitigte demnach erste Reflexe in Dauchers humanistischer Reliefallegorie von 1522. Eine derartige Glorifizierung durch Bildwerke hätte zur Begründung für Dürers um 1600 neu akzentuierten Nachruhm als Bildhauer allerdings kaum ausgereicht. Der entscheidende Anstoß zur Dürer-Renaissance um 1600 mit ihren wiewohl retrospektiven, gleichzeitig aber neuen Aspekten ging vielmehr hier wie in den anderen Kunstgattungen grundsätzlich nicht von der bildenden Kunst selbst, sondern von den seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehenden großen Kompendien der Kunstliteratur aus. Sie waren das treibende Moment bei der Herausbildung eines tragfähigen, begründeten Kunsturteils, auf dessen Boden

---

24 Kat. Frankfurt, ebd., Nr. 47; Jörg Rasmussen: Besprechung der Frankfurter Ausstellung. In: Kunstchronik 35, H. 7/1982, S. 246; Christian Theuerkauff: Besprechung der Frankfurter Ausstellung. In: Pantheon 40, H. 1/1982, S. 56; Mende (wie Anm. 20), S. 66f.

25 S. Kat. Frankfurt, ebd.,Abb. bei Nr. 47.

26 Die vorgeschlagene Deutung bezieht sich auf Oettingers Identifizierung der Dargestellten Personen, vgl. Karl Oettinger: Hans Dauchers Relief mit dem Zweikampf Dürers. In: Jahrbuch f. fränkische Landesforschung 34-35/1975 (= Festschrift für Gerhard Pfeiffer), S. 299ff.; die bei Rasmussen und Mende (wie Anm. 24) angedeuteten Vorbehalte gegen diese Lesart lassen Rückschlüsse auf mögliche Alternativen leider nicht zu.

Dürers historischer Rang nunmehr systematisch dargelegt und der ihm gebührende Stellenwert kunsttheoretisch definiert wurden. Unter dieser Vorgabe sich neu herausbildender Denk- und Urteilssysteme über Kunst[27] war es schon Mitte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden zur ersten monumentalen, quasi öffentlich ausgestellten Bildnisbüste Dürers gekommen (Abb. 7). Als Bestandteil der Baudekoration eines 1549 für den Maler und Dekan der Antwerpener Lukasgilde, Jan Adriaensen, errichteten Künstlerhauses nahm Dürer hier den Rang eines Repräsentanten deutscher Kunst ein.[28] Eine zugehörige Inschrift nennt ihn GERMANORVM DECVS, Zierde der Deutschen. Am selben Hause befand sich außerdem die Büste des Jan van Eyck, der als BELGARVM SPLENDOR, Glanz der Belgier, tituliert wird. Ob das Programm noch weitere Künstler-Exempel umfaßte, ist unbekannt. Das Vorhandene aber deutet bereits auf eine ideelle Gegenüberstellung von nordischer und italienischer Kunst hin, denn sonst wären die Hinweise auf die Nationalität der Dargestellten kaum verständlich. So mag hinter diesem Bildnisprogramm der von der humanistischen Kunsttheorie eingeführte Gedanke vom „edlen Wettstreit" der Nationen um gleichberechtigte Aufnahme ihrer Tugendkünstler in den von den Italienern entwickelten Künstlerkanon gestanden haben. Italien setzte im 16. Jahrhundert die künstlerischen und kunsttheoretischen Maßstäbe und lieferte damit allen anderen die Stichworte. *Apud germanos quoque* hieß hierzulande die humanistische Willensbekundung, es mit dieser Konkurrenz aufzunehmen, und als das Ziel erreicht schien, rief 1675 Joachim von Sandrart in seiner „Teutschen Academie" den „großen Helden" und „edlen Geistern dieser theuren Teutschen Nation" hymnisch nach: „Durch Euch/ gleich Italien/ Teutschland sich kan sehen lassen. Kunst-bebauet/ Kunst-bebildert/ Kunst-vermahlt."[29]

Obwohl Dürer zum Inbegriff nationaler Kunsttugenden geworden war, hielt man sich in Deutschland mit öffentlichen Dürer-Ehrungen gänzlich zurück. Fast bescheiden nimmt sich neben dem Antwerpener Bildnis denn auch eine von Hans Petzolt wahrscheinlich 1628, zum 100. Todestag Dürers, in Nürnberg geschaffene Prunkmedaille aus, deren Vorderseite abermals auf das von Hans Schwarz geprägte Dürer-Bildnis zurückgeht.[30] Die Umschrift etwa des Stuttgarter Exemplars - eine unter mehreren Varianten - lautet: ALBERTI DURERI PICTORIS GERMANI APELLIS EFFIGIES, und die Rückseite besingt in einem Preisgedicht des

---

27 Dazu Warnke (wie Anm. 10), passim.

28 Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), Nr. 48.

29 Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste... Nürnberg/Frankfurt a.M. 1675, Bd. I, Teil I, 1. Buch (Vorsatz = Widmungshymnus an die deutschen Künstler). Abb. des Originaltextes in Kat. Frankfurt, ebd., S. 4 u. 5.

30 Kat. Frankfurt, ebd., Nr. 59-61; Mende (wie Anm. 20), Nr. 65-67.

Nürnbergers Christoph Höflich, der. C.H.N. unterzeichnet, Dürers Lob, „da die Muse", wie es heißt, „berühmte Männer nicht sterben läßt." Voller Stolz über den unsterblichen Ruhm, den Dürer auch außerhalb Deutschlands erwarb, versah der Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger um dieselbe Zeit ein in Hamburg verwahrtes Specksteinrelief seiner Hand - es zeigt wiederum Dürers Bildnis nach der Vorlage des Hans Schwarz - rückseitig mit der Inschrift: „malt in frömden landen/ noch schoneres alhie".[31] So kommentiert auch diese Formel auf ihre Art den kunsttheoretischen Topos von der Gleichrangigkeit Deutschlands und Italiens.

Die Reihe der plastischen Dürer-Bildnisse, die für sich allein schon eine Geschichte des Dürer-Kults ergeben würde, ließe sich noch ergänzen.[32] Wenn es den zeitlichen Rahmen unserer Fragestellung auch ein wenig sprengt, so sei, um diesen Teil abzuschließen, ein 7,5 cm hohes Alabasterköpfchen des frühen 19. Jahrhunderts von dem Bremer Bildhauer Heinrich Frese (1794-1869) erwähnt. Das heute verlorene Bildnis gelangte als Bestandteil des berühmten Vermächtnisses des Bremer Senators Hieronymus Klugkist an die Kunsthalle Bremen und zählte im 19. Jahrhundert neben den gefeierten, durch Kriegsauslagerung großteils bis in allerjüngste Zeit verschollenen Aquarellen und Zeichnungen Dürers zu den kostbarsten Stücken der Sammlung Klugkist.[33] Ebenfalls zu diesem Vermächtnis gehörig ist eine in Bremen noch vorhandene, allerdings aus dem wissenschaftlichen Gesichtskreis verschwundene Kopie nach Dürers in den Imhoff-Inventaren als „Veronicapild" bezeichnetem ‚Schmerzensmann' von 1514 (Abb. 8).[34] Das Bremer Exemplar ist mit dem Datum 1603 verknüpft. Den zahlreichen bekannten Kopien nach zu urteilen, handelt es sich hierbei um die vielleicht qualitätsvollste Fassung und damit um ein sehr bemerkenswertes Dokument der Dürer-Verehrung um 1600.

---

31 Ebd., Nr. 50.

32 Z.B. ebd., Nr. 53, 58, 62, 71, 72.

33 Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen. Bearb. von W. Hurm. Bremen 1892, S. 145, Nr. 5. Bereits in den nachfolgenden Bestandskatalogen der „Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle Bremen" von Gustav Pauli (Bremen 1907) und Emil Waldmann (Bremen 1939) wird die Statuette nicht mehr erwähnt.

34 Hurm, ebd., S. 135, Nr. 168 („Altdeutsche Schule"), Öl auf Leinwand, 22 x 17 cm. Hurm gibt den wohl von Klugkist auf dem Keilrahmen notierten und danach durch Doublierung der Leinwand verdeckten originalen Inschrifttext der Bildrückseite wieder, der als Eigentumsvermerk angesehen wurde: „Hans Altermann Ao. 1603"; zum „Veronicapild" der Sammlung Imhoff und seinen Kopien s. Anzelewsky (wie Anm. 11), S. 237, Nr. 126K (insgesamt 13 Kopien, die Bremer nicht aufgeführt); vgl. jetzt auch Katalog der Gemälde des 14. – 18. Jh. in der Kunsthalle Bremen. Bearb. von Corinna Höper. Bremen 1990, S. 126.

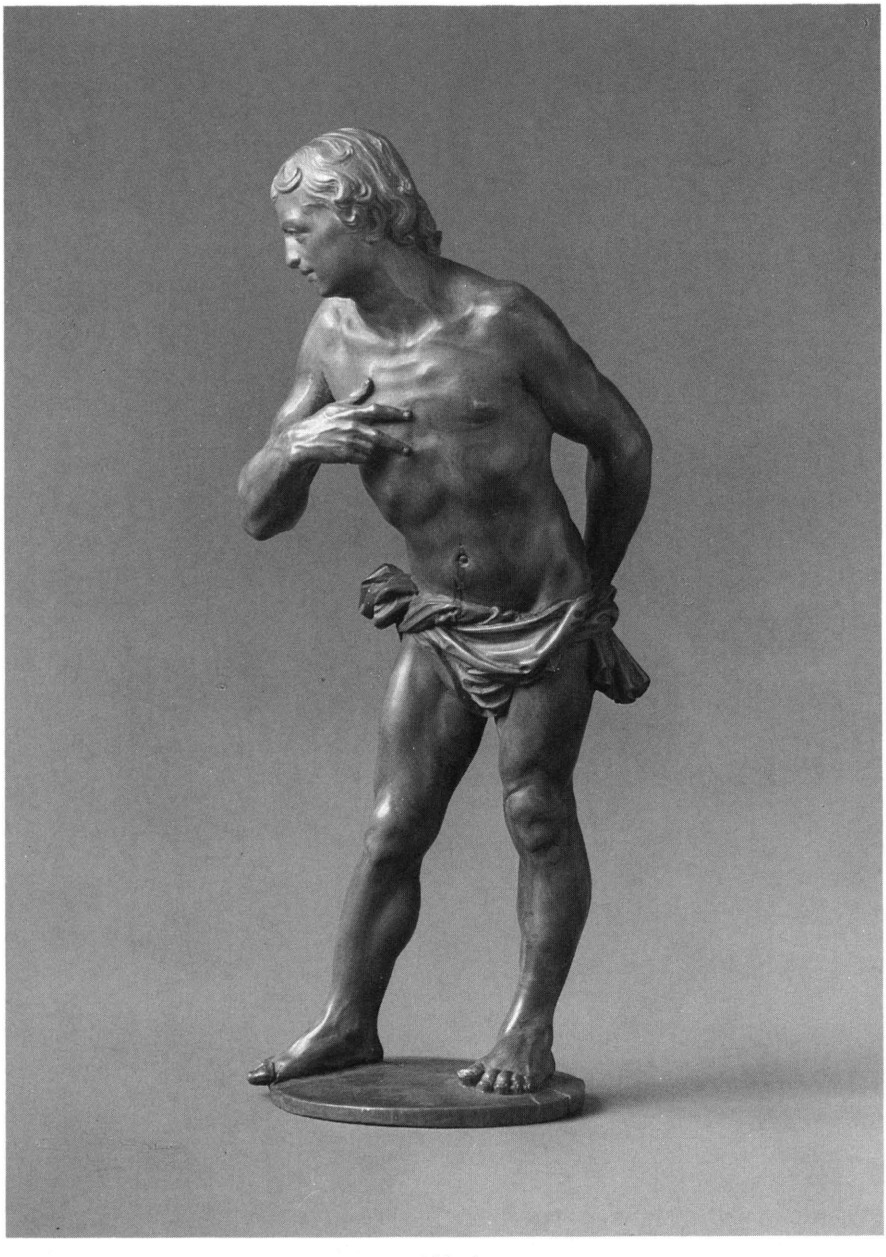


Abb. 1
Georg Pfründt, Männliche Figur mit Lendentuch.
Buchsbaumstatuette, 1630/50.

Abb. 2
Münchner Hofwerkstätte, Anbetung der Könige.
Goldemailrelief auf Ebenholz (Rückseite), Ende 16. Jahrhundert.

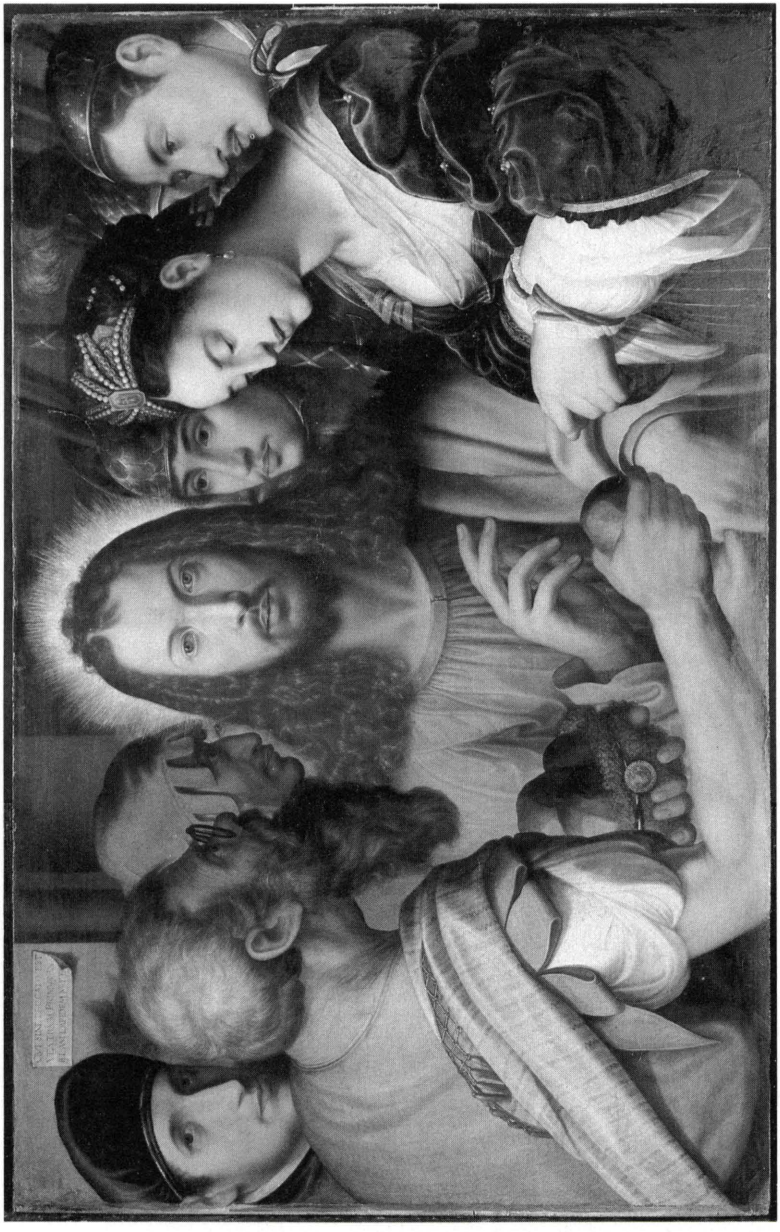


Abb. 3
Georg Vischer, Christus und die Ehebrecherin.
Tafelgemälde, 1637.

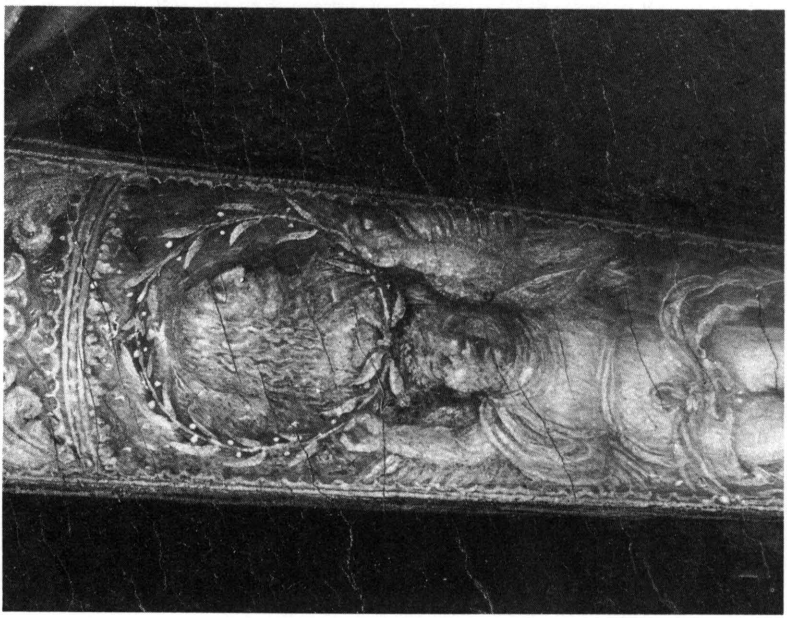


Abb. 4
Georg Vischer, Kreuztragung Christi.
Tafelgemälde (Detail), vor 1641.

Abb. 5
Hans Schwarz, Medaillenbildnis Albrecht Dürers.
Buchsbaummodell, 1520.

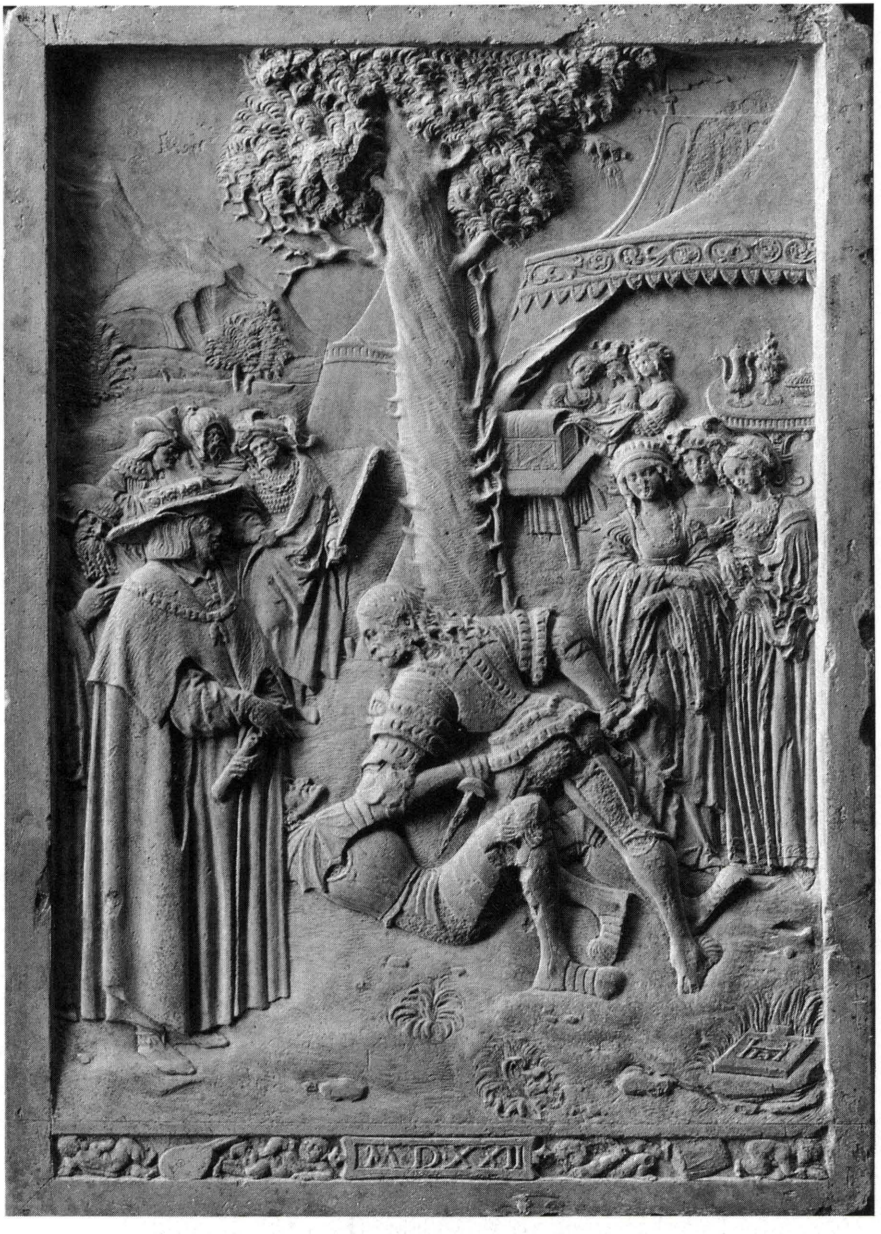


Abb. 6
Adolf Daucher, Allegorie auf Dürers Tugenden („Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler"). Solnhofer Steinrelief, 1522.

Abb. 8
Unbekannter Dürer-Kopist, Schmerzensmann.
Leinwandbild, 1603 (?).

Abb. 7
Willem van den Broek, Bildnisbüste Albrecht Dürers.
Sandstein, 1549.

Abb. 9
Bremer Rathaus, Westseite. Linke Fensterbekrönung, 1551 (Detail).

Abb. 10
Bremer Rathaus, Westseite. Rechte Fensterbekrönung, 1827 (Detail).

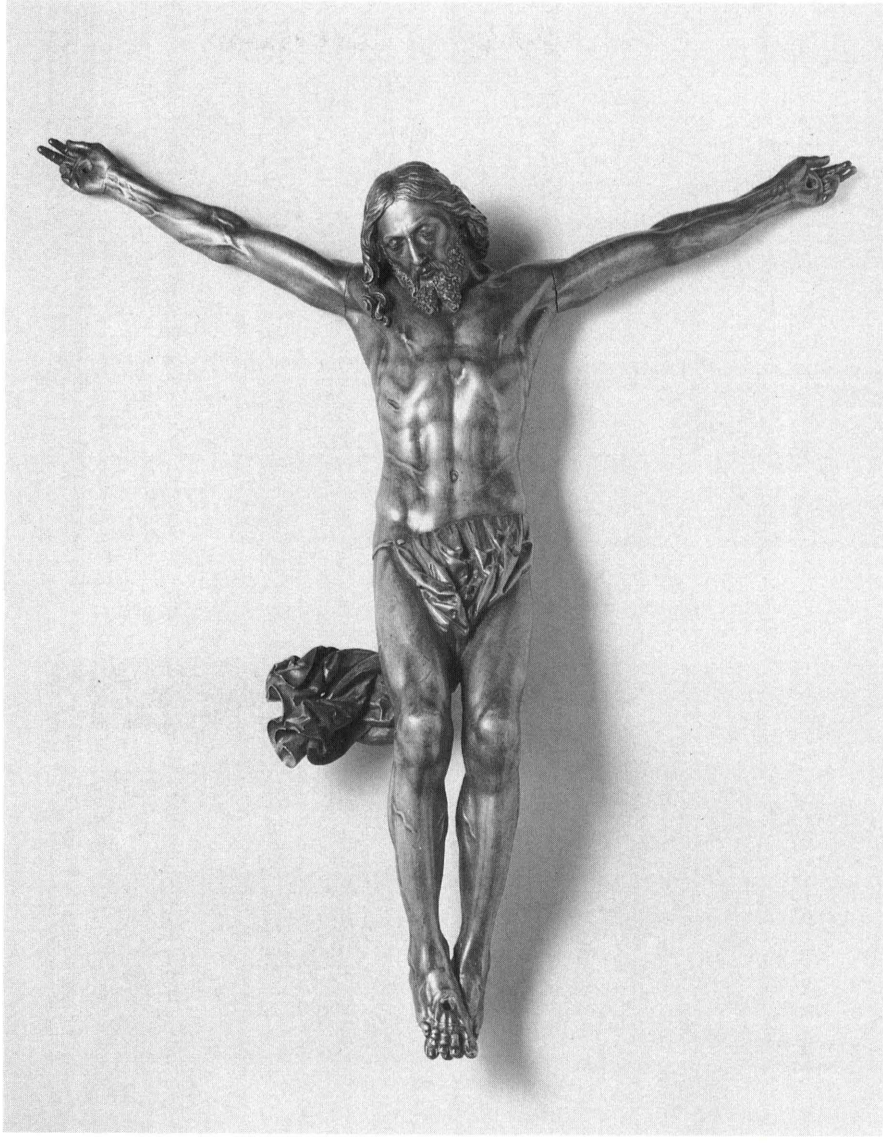


Abb. 11
Leonhard Kern, Kruzifix. Buchsbaumstatuette, um 1625–30.

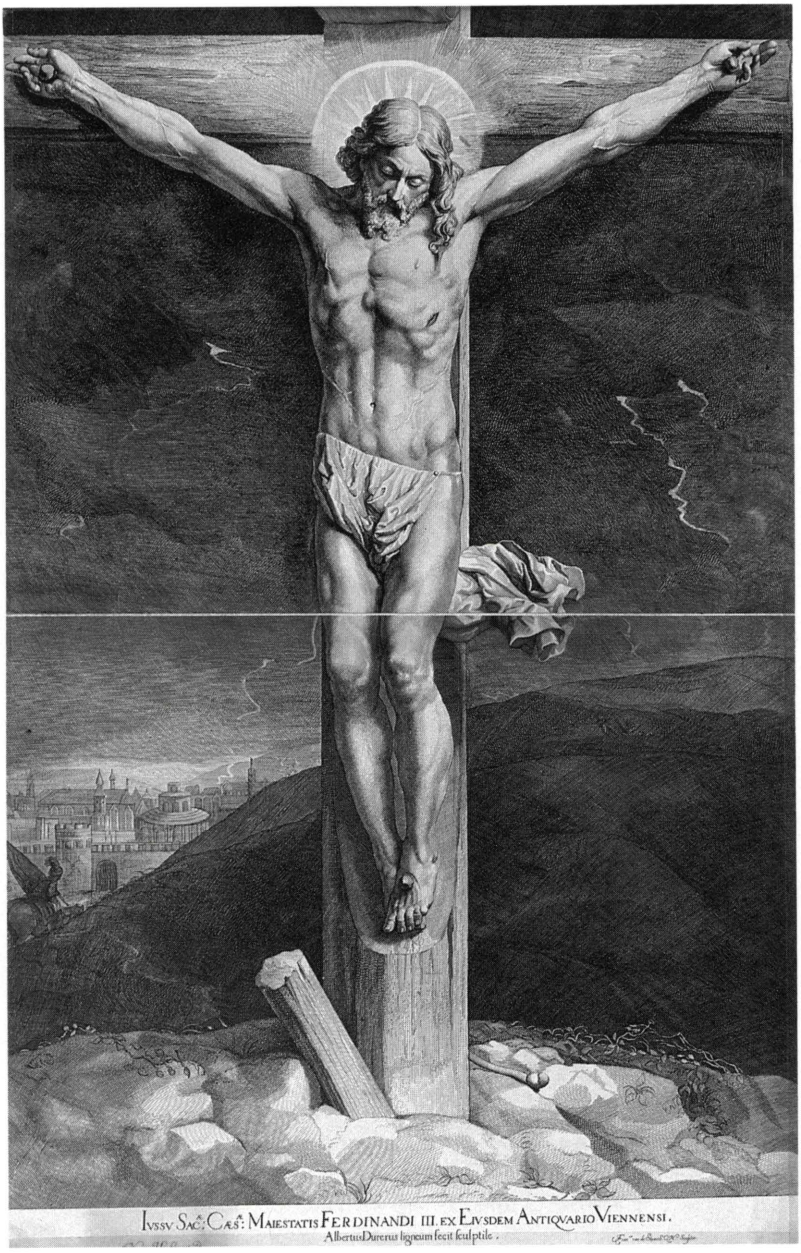


Abb. 12

Niclas van Hoy / Frans van de Steen, Reproduktion des Kruzifix von Leonhard Kern. Kupferstich, 1637/57.

Abb. 13
Hendrik Goltzius, Beschneidung Christi.
Kupferstich, 1594.

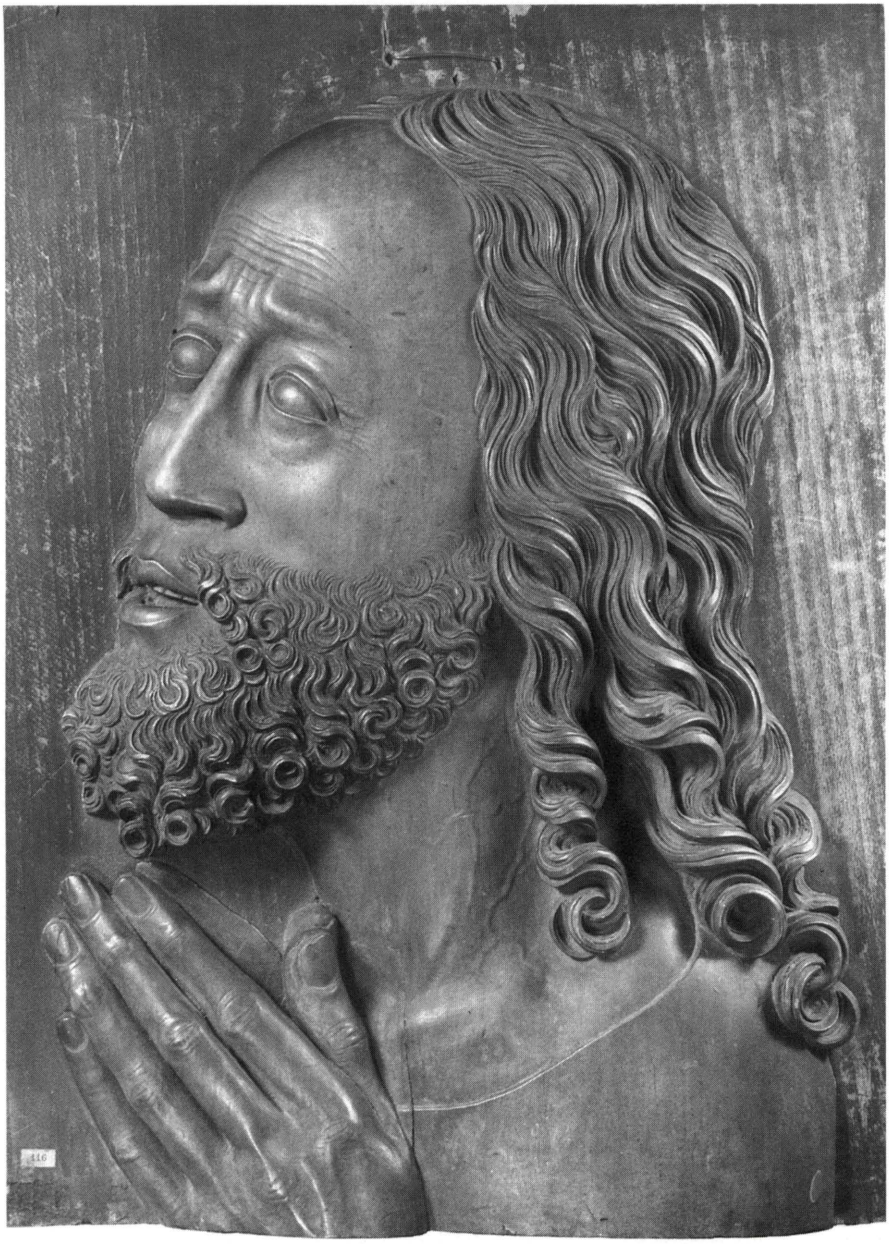


Abb. 14
Süddeutschland, „Salvator". Buchsbaumrelief, Anfang 17. Jahrhundert.

Abb. 15
Ludwig Krug (?), Weiblicher Rückenakt.
Solnhofer Steinrelief, 1509 (?).

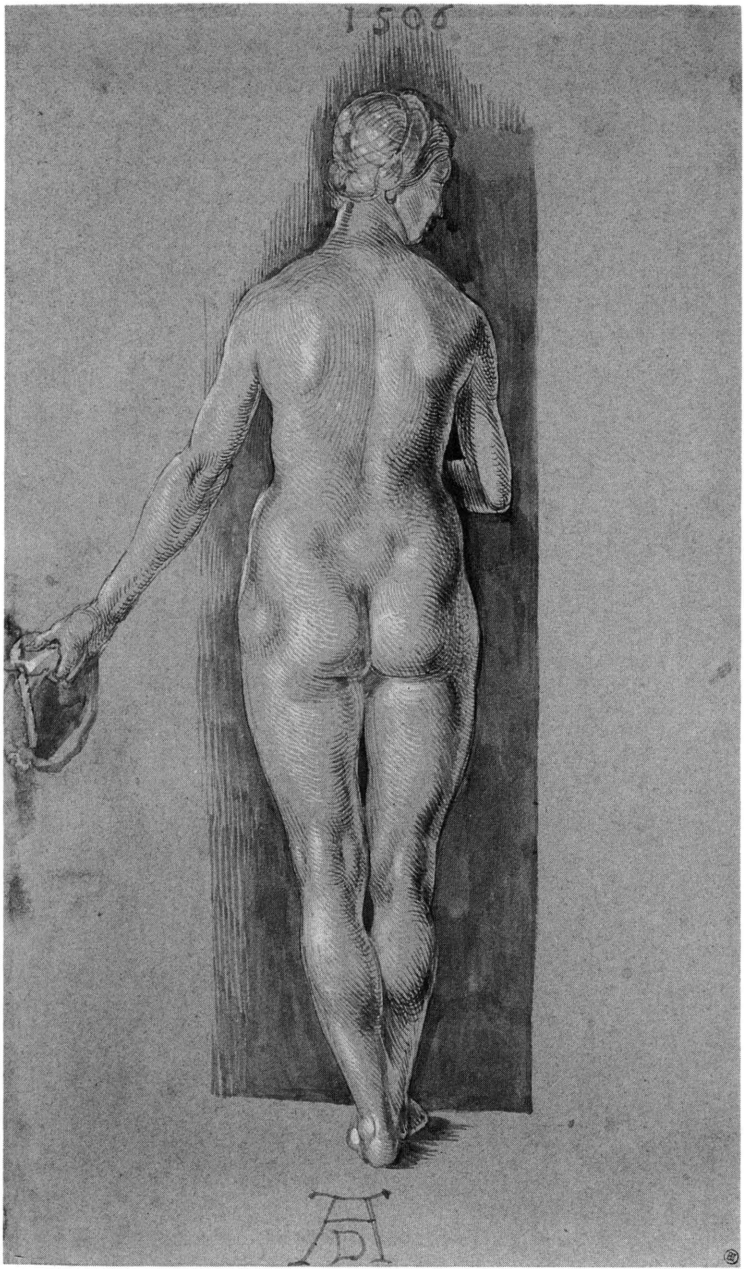


Abb. 16
Albrecht Dürer, Weiblicher Rückenakt. Zeichnung, 1506.

Abb. 17
Georg Schweigger, Marientod. Solnhofer Steinrelief, 1642.

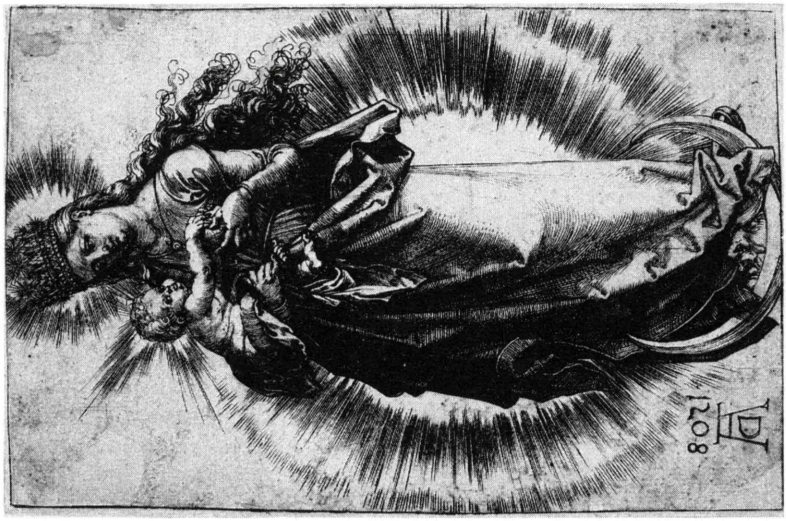


Abb. 19
Albrecht Dürer, Apokalyptische Maria.
Kupferstich, 1508.

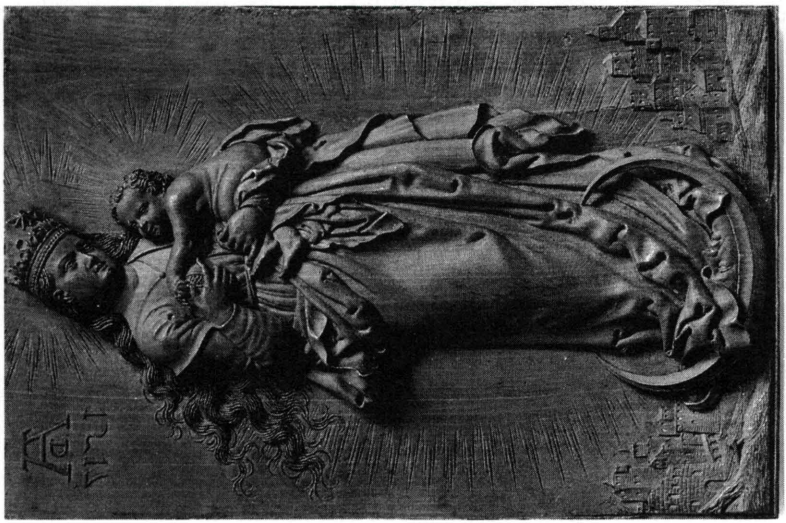


Abb. 18
Unbekannter Dürer-Nachahmer, Madonna im Strahlenkranz.
Obstholzrelief, Anfang 17. Jahrhundert.

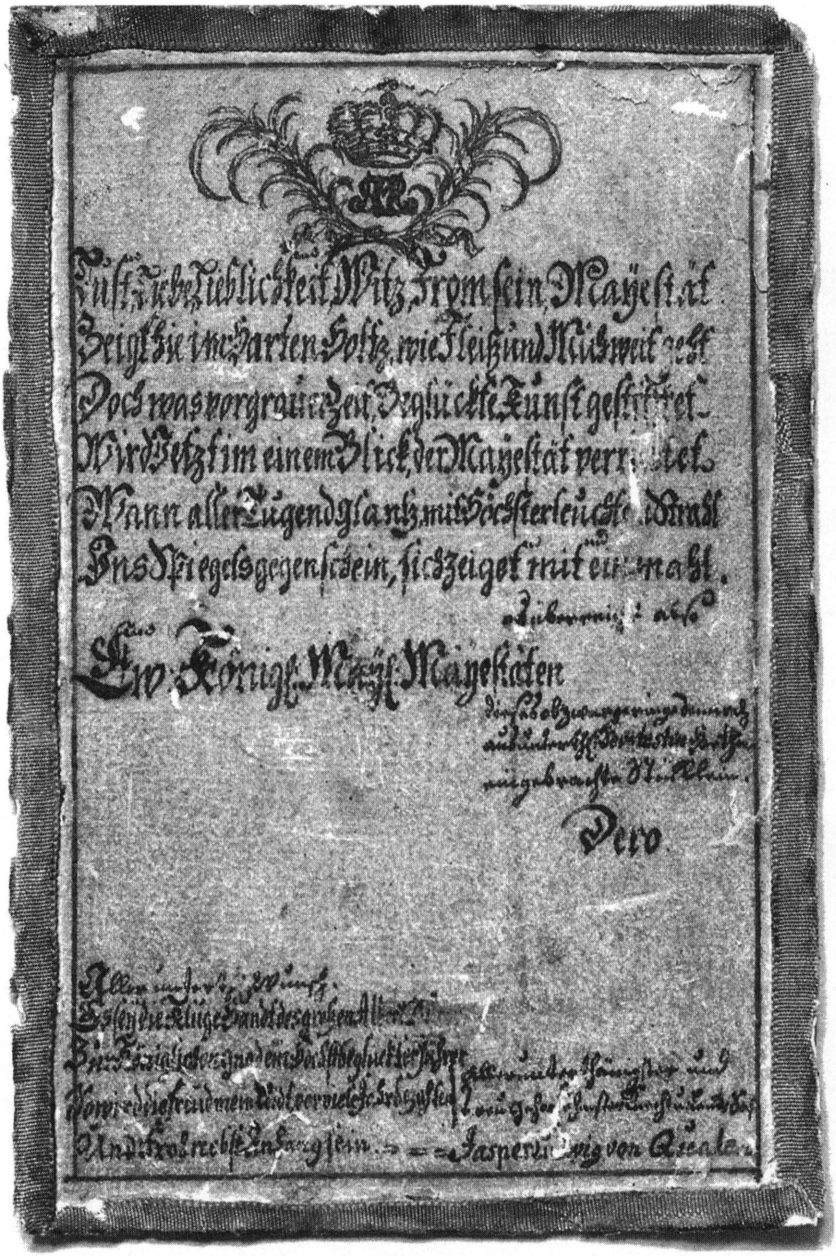


Abb. 20
Widmungsblatt des Jasper Ludwig v. Qualen
zum Madonnenrelief in Abb. 18.

Aber auch die öffentliche Demonstration von Dürers Andenken lag der Stadt Bremen wider Erwarten schon beizeiten am Herzen. An prominentester Stelle, dem Rathaus, befindet sich unter dem figürlichen Schmuck der der Pfarrkirche ‚Unser Lieben Frauen' zugewandten Rathaus-Westseite höchstwahrscheinlich das älteste öffentliche Dürer-Bildnis in Deutschland. In der Phase zwischen dem mittelalterlichen Rathausbau von 1405/10 und dem großen Umbau durch Lüder von Bentheim in den Jahren 1595-1618 hatte die Westseite eine zwar bescheidene, gleichwohl hochinteressante bauliche Veränderung erfahren, als 1551 die untere Rathaushalle links neben dem gotischen Portal ein vergrößertes Fenster erhielt, dessen Muschelgiebel von einem behelmten männlichen Kopf geschmückt wird; es mag sich hierbei um die Personifikation der Standhaftigkeit (*fortitudo*) handeln (Abb. 9).[35] Eine gleichlautende Rahmung und Bekrönung nun findet sich beim entsprechenden Fenster rechts vom Portal, jedoch nicht mit irgendeiner Tugendfigur im Giebel, sondern mit dem Bildnis Dürers nach der Medaille des Hans Schwarz (Abb. 10).[36] Natürlich wäre es eine Riesensensation, hätte Bremen damit als erste Stadt in Deutschland bereits im 16. Jahrhundert Dürer ein Denkmal gesetzt, nur 21 Jahre nach dessen Tod und noch vor dem Dürer-Kopf in Antwerpen. Immerhin, dieses Dürerbildnis wurde konzipiert und realisiert, noch bevor man im 19. Jahrhundert andernorts Dürerdenkmäler errichtete, nämlich schon im Jahre 1827 und damit - Zufall oder Absicht - rechtzeitig zur epochemachenden 3. Säkularfeier von Dürers Todestag im darauffolgenden Jahr.[37] Aus Gründen einer

---

[35] An der Giebelbasis ein Fries mit Bürgermeisterwappen, vgl. Bremen und seine Bauten. Bearb. und hg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein. Bremen 1900, S. 132; Rolf Gramatzki: Das Rathaus in Bremen. Versuch zu seiner Ikonologie. Unveröff. Masch. Schr., S. 182ff.; Gramatzki erwägt die Möglichkeit, bei dem behelmten Kriegerkopf könne es sich um ein Bildnis des damals in kaiserlicher Gefangenschaft gehaltenen Kurfürsten von Sachsen, Johann Friedrich des Großmütigen handeln, den sich die in den Schmalkaldischen Krieg verwickelte Stadt zum Vorbild eines unerschütterlichen Kämpfers für den „rechten Glauben" genommen habe (ebd., S. 180). Ich danke dem Autor für die freundliche Überlassung des Buchmanuskripts. - Eine fast identische, inschriftlich 1550 datierte Rahmung mit behelmtem Kriegerkopf begegnet zuvor schon am Portal zur Wittheitsstube in der oberen Rathaushalle.

[36] In der älteren Rathaus-Literatur findet dieser Tatbestand keine Erwähnung; unabhängig voneinander stießen Rolf Gramatzki und der Verfasser auf dieses Dürer-Bildnis.

[37] An der Stelle dieses Fensters befand sich bis ins 19. Jahrhundert die sog. „Sternkammer", eine von Säulen getragene Laube, die alljährlich zur Verlesung der „Kundigen Rolle" diente und 1825-1827 abgerissen wurde, vgl. Gramatzki (wie Anm. 35), S. 183. - Das erste öffentliche Dürer-Denkmal, das Nürnberger, ausgeführt nach Entwürfen Rauchs und Heideloffs, wurde erst 1840 errichtet, vgl. Berthold Hinz: Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum. Berlin 1971, S. 25ff.

denkmalpflegerischen Angleichung an den vorhandenen architektonischen Bestand von 1551, kam man hier am Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer Lösung, die - ganz im Sinne bremischer aber auch humanistischer Traditionen - Dürers Bildnis in den ikonographischen Kontext reichsstädtischer Verkörperungen der Tüchtigkeit einzubinden bemüht war, statt einem Einzelnen ein Denkmal zu setzen.[38]

Eine weitere Bremer Überraschung, die uns wieder zurück zum Thema und mitten ins Zentrum der Auseinandersetzung um die Frage der Dürer-Renaissance in der Plastik, insbesondere aber an das Problem „Dürer als Bildhauer" heranführt, kam 1988/89 anläßlich der Leonhard Kern-Ausstellung in Schwäbisch Hall zutage. Ein 53,6 cm hoher Holzkruzifix aus der Wiener Schatzkammer (Abb. 11) war als Werk Leonhard Kerns erkannt und um 1625/30 datiert worden.[39] Nachfolgende Recherchen hatten ergeben, daß dieses Bildwerk identisch sein muß mit einem Kruzifix, der in Wiener Reisebeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts als besondere Sehenswürdigkeit der kaiserlichen Schatzkammer hervorgehoben wurde, sollte es sich doch um ein Werk handeln, *so aber Duerer geschnitten und die Stadt Bremen praesentieren lassen*.[40] Schließlich fand sich auch ein zugehöriger Re-

---

[38] Das erste öffentliche Bremer Standbild für eine Einzelpersönlichkeit schuf 1848 Carl Steinhäuser mit dem Denkmal für den bremischen Arzt und Astronomen Heinrich Wilhelm Matthias Olbers (1758-1840), aufgestellt 1850 in den Wallanlagen, vgl. Beate Mielsch: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen, 1800-1945. Bremen 1980 (= Bremer Bände zur Kulturpolitik Bd. 3. Hrsg. von Volker Plagemann), S. 14f.; dem war bereits 1833 die halböffentliche Aufstellung einer von Rauch in Berlin gefertigten Bildnisbüste desselben Gelehrten in der Stadtbibliothek vorausgegangen, vgl. Martina Rudloff: Die Bremer Wilhelm-Olbers-Büste von Christian Daniel Rauch, 1832. Bremen 1984.

[39] Ausst.-Kat. Leonhard Kern (1588-1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Bearb. von Elisabeth Grünenwald. Sigmaringen 1988 (= Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Bd. 2. Hrsg. von Harald Siebenmorgen), Nr. 70.

[40] Johann Joachim Müller: Entdecktes Staats-Cabinett...Jena 1714, S. 283 (zum Kruzifix der Kaiserl. Schatzkammer); Müller befand sich 1660, als er diese Notiz niederschrieb, in Begleitung des Sachsen-Weimarischen Gesandten Krauß zur Huldigung Leopolds I. in Wien; ohne den Namen Dürers zu wiederholen, wird diese Schenkung Bremens auch in späteren Reisebeschreibungen hervorgehoben, so bei Edward Brown (1677), gedruckt Nürnberg 1711, bei Ignaz Reifenstuel, 1707 und bei Johann B. Küchelbecker, Hannover 1730; die beiden letzteren erwähnen überdies, das Schnitzwerk habe 2000 fl. gekostet; zu den von Manfred Leithe-Jasper gefundenen Textstellen vgl. jetzt Christian Theuerkauff: Addenda und Anmerkungen zum Katalog der Ausstellung ‚Leonhard Kern' ...In: Leonhard Kern. Neue Forschungsbeiträge. Hrsg. von Harald Siebenmorgen. Sigmaringen 1990 (= Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Bd. 2 - Supplement), S. 38ff., bes. S. 48ff.; s.a. Christian Theuerkauff: Rezension der Ausst. Leonhard Kern. In: Kunstchronik 42, H. 9/1989, S. 510f., bes. S. 515.

produktionsstich aus zwei Platten, der Leonhard Kerns Gekreuzigten fast 1:1 wiedergibt (Abb. 12). Die lateinische Inschrift besagt, daß dieser Stich von Van Hoy und Van de Steen auf Befehl Kaiser Ferdinands III. entstanden ist und den Kruzifix aus dessen „Wiener Antiquarium", der Schatzkammer also, darstellt, den Albrecht Dürer aus Holz geschnitzt und gemacht habe (*Albertus Durerus ligneum fecit sculptile*).[41] Fraglos ist im Stich - spiegelverkehrt - derselbe Wiener Gekreuzigte dargestellt, der neuerdings Leonhard Kern zugeschrieben wird. Es besteht auch kein Grund, an der Schenkung dieses Bildwerks durch die Stadt Bremen zu zweifeln; Anlässe dafür könnten Ferdinands Kaiserkrönung im Jahre 1637 oder die der Stadt Bremen im Jahre 1646 gewährte Reichsunmittelbarkeit gewesen sein.[42]

Verwundern mag, wieso der Kruzifix eines lebenden Bildhauers plötzlich als Werk Dürers ausgegeben und im Kupferstich entsprechend publiziert wurde, obwohl doch die Beteiligten wissen konnten, wer der tatsächliche Urheber des Bildwerks war. Oder hatten schon die Bremer verbreitet, Dürer sei der Bildhauer gewesen und die kaiserlichen Berater in Wien mit dieser Behauptung getäuscht? Die Schnitzerei jedenfalls zeigt auffällig unbarocke Besonderheiten, die stilistisch auch in die Dürer-Zeit passen würden: einen kraus flatternden Lendentuchzipfel, seitlich herabfallendes Haupthaar oder anatomische, vom Körperideal des Barock abweichende Übertreibungen wie den Brustbeinknorpel, der auch im Kupferstich wie ein Erkennungszeichen peinlich genau wiedergegeben wurde. So könnten die Bremer Ratsherren Leonhard Kerns Gekreuzigten gerade deshalb ausgewählt haben, weil er quasi in Dürers Manier - nämlich ausgestattet mit unzeitgemäßen, spätgotisch anmutenden Formzitaten - gebildet war und sich daher besonders zur Präsentation an die kaiserliche Majestät eignete. Trifft dies zu, so läge darin der Hinweis auf einen damals bestehenden Zusammenhang zwischen Hofdiplomatie und dürerzeitlichem Formrepertoire.

---

41 Im Wortlaut: *IVSSV SAC*: A E *CAES*: A E *MAIESTATIS FERDINANDI III. EX EIVSDEM ANTIQVARIO VIENNENSI / Albertus Durerus ligneum fecit sculptile*; die Übersetzung dieser Legende bei Theuerkauff (1990), ebd., S. 49, wonach der Stich „auf Befehl des Schatzkämmerers (Antiquarius)" hergestellt worden sei, verfehlt den Sachverhalt. - Christian Theuerkauff fand zuerst ein Exemplar des Stiches im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen in Ost-Berlin, ein weiteres tauchte später in der Albertina in Wien auf. Die Schlußfolgerungen daraus wurden zum ersten Mal auf dem Leonhard Kern-Symposion in Schwäbisch Hall (14./15. Januar 1989) vorgestellt, vgl. Anm. 40. Ich danke Christian Theuerkauff, Berlin, und Manfred Leithe-Jasper, Wien, die mir großzügigerweise ihre Ergebnisse sowie weitere Unterlagen überließen und mich mit Bildmaterial versorgten.

42 Herrn Dr. Müller vom Staatsarchiv Bremen sei für entsprechende Auskünfte gedankt. Die Recherchen ergaben lediglich, daß diesbezügliche Urkunden nicht existieren bzw. derzeit nicht nachweisbar sind.

Ein bekannter Parallelfall wird in der Kunstliteratur überliefert. In Karel van Manders ‚Leben der berühmtesten hoch- und niederdeutschen Maler', 1604 erschienen und nach dem Vorbild der „Viten" Vasaris verfaßt, wird aus dem Leben des mit van Mander befreundeten Hendrik Goltzius berichtet, wie dieser in den Jahren 1593/94 in sechs großen Kupferstichen jeweils verschiedene berühmte Meister des frühen 16. Jahrhunderts imitierte, darunter Lucas van Leyden und Albrecht Dürer: „Indem er sich nämlich vergegenwärtigte, worin die Eigenart des Stils der Meister, deren Werk er bisher kennengelernt hatte, bestehe, brachte er mit seiner Hand allein die Eigentümlichkeiten verschiedener Hände in Kompositionen eigener Erfindung zum Ausdruck..."[43] Unter diesen Kupferstichen befand sich auch die ‚Beschneidung Christi' nach Dürer (Abb. 13), ein Blatt, mit dem sich Goltzius einen Scherz erlaubte, wie van Mander berichtet: Der Künstler habe daraus sein Selbstporträt und Monogramm gelöscht, den Druck patiniert und ihn auf der Frankfurter Messe als Dürer-Original verkauft. Derart „maskiert", hätte dieses vermeintlich neu aufgetauchte, bisher unbekannte Dürer-Werk bei den Kennern höchstes Lob geerntet, die da meinten, es sei das Beste, was sie je von Dürer gesehen hätten. Dies zeige die große Meisterschaft des Goltzius, betont van Mander, nicht ohne hervorzuheben, daß Goltzius die sechs Stiche in der unbehandelten Fassung dem Bayernherzog Wilhelm V. gewidmet und präsentiert und dafür eine goldene Kette mit dem Porträtmedaillon des Fürsten zum Gegengeschenk erhalten hatte. Van Mander abschließend: „All die hier angeführten Arbeiten beweisen, daß Goltzius ein seltsamer Proteus und Vertumnus in der Kunst ist, fähig, sich in jeden Stil hineinzufinden."[44] Goltzius selbst umschrieb seine frappierende Verwandlungsfähigkeit in der Widmung an den Herzog mit folgenden Worten: „Wie sich Proteus inmitten der Wogen (und Vertumnus), von leidenschaftlicher Liebe zur schönen Pomona ergriffen, verwandelten, so wandelt sich Dir, Fürst, vor Deinen Augen der bewundernswerte Stecher und Erfinder Goltzius."[45] Wie man sieht, hatte sich Goltzius dem Herzog als erfinderischer Alleskönner und Verwandlungsartist von altmeisterlichem Format anempfohlen und war dafür belohnt worden.

Lange Zeit schien dieses Zeugnis das einzige zu sein, das sich über die zeitgenössische Praxis der Imitation und ihre Bewertung äußert, wobei ähnliche Aussagen für den Bereich der Skulptur bisher fehlten. Gelegentlich tauchen in der barocken Kunstliteratur Hinweise auf plastische Dürer-Werke auf, wobei es sich - sofern die Darstellung präzise benannt wird - auffällig oft um Kruzifixe handelt.

---

43 Karel van Mander (wie Anm. 8), S. 243.

44 Ebd., S. 247.

45 Zit. nach der Übersetzung bei Goldberg 1980 (wie Anm. 11), S. 130.

So auch bei Daniel Schwenter, Mathematiker und Orientalist an der Nürnberger Universität in Altdorf, der 1636 übrigens als erster die gedruckte Nachricht verbreitete, Dürer sei auch Bildhauer gewesen; er folgte darin einer Tradition, die in viel engerem Zusammenhang mit dem Apelles-Lob Dürers seit Celtis steht als bisher bekannt[46] und als verkürzte Variante des Titels „Universalkünstler" zu verstehen ist.[47] In Schwenters ‚Mathematischen und philosophischen Erquickstunden' von 1636 wird dieser neue Aspekt der künstlerischen Betätigung Dürers in Form einer Künstleranekdote über die Anwendung kanonischer Maß- und Proportionstheorien nach der antiken Formel *Ex ungue leonem* dargelegt, indem es dort heißt: *Ebnermaßen fällt mir ein (...), daß Albertus Dürerus und ein vornehmer Maler auch miteinander aufgenommen, jeder ein Kruzifix zu machen, Albertus Dürerus von Holz, der Maler aber sollte eines malen, haben auch nur ein Glied bekannt genommen und so künstlich gearbeitet, daß, wie sie ihre Stücke auf etliche Meilen Wegs zusammengebracht und Dürer sein Bild auf das gemalte gelegt, alles mit Verwunderung so nett aufeinandergetroffen, daß niemand das geringste daran tadeln können, und sollen beide Kruzifixe zu Nürnberg noch zu sehen sein*.[48]

---

46 Dieter Wuttke wies im Anschluß an den Vortrag darauf hin, daß Dürer in Celtis' frühem Epigramm nicht nur mit Apelles, sondern im selben Atemzug auch mit Phidias, dem berühmtesten Bildhauer der griechischen Antike, verglichen wird. Der Anfang des Epigramms lautet:
(*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...,
s. Dieter Wuttke (wie Anm. 19), S. 322 (67. Epigramm).

47 Entgegen der von mir in der Diskussion vorgebrachten Meinung, der Apelles-Vergleich deute in erster Linie auf Dürers Geltung bei Hofe hin - so auch Warnke (wie Anm. 10), S. 58f. -, machte u.a. Stephan Füssel darauf aufmerksam, daß die Verbindung von Phidias/Apelles eher im Sinne einer verstärkenden Umschreibung für Dürers ‚Universalität' zu verstehen ist, eine Ansicht, die auch deshalb einleuchtet, weil der Terminus ‚Universalität' vor Vasari noch keine Rolle spielte, folglich umschrieben werden mußte. - Daß sich die Legende von „Dürer als Bildhauer", wie gelegentlich vermutet wird, aus einer Fehlinterpretation des lateinischen *sculptor/sculpsit* (bei Holzschnitt und Kupferstich) herleiten könne, hat angesichts der Macht der Kunsttheorie einen äußerst geringen Grad der Wahrscheinlichkeit für sich.

48 Daniel Schwenter: Mathematische und philosophische Erquickstunden (1636). Zit. nach Lüdecke/Heiland (wie Anm. 4), S. 96. - Im Hinblick auf die Vorherrschaft der Zeichnung, des *disegno* seit der Renaissance, mit der Künstler als ideale Kopfarbeiter und „Entwerfer" ein Diktat über die Schar der ausführenden „Handwerker" ausüben konnten, dürfte Dürers zeichnerisches Talent zum Ausweis seiner ‚Universalität' vollauf genügt haben, vgl. Warnke (wie Anm. 10), S. 256ff. Die Zeichnung machte den entwerfenden Künstler nicht zuletzt auch deshalb kanonisch, weil er den Proportionskanon der neuen Kunst lieferte.

Schwenters Anekdote, die Dürers Betätigung als Bildhauer ohne nähere Begründung voraussetzt, vertauscht den „vornehmen Maler" gegen den *Bildhauer* Dürer - besser gesagt: sie verdoppelt Dürer -, um zu zeigen, daß beide Kunstgattungen, Malerei und Bildhauerei, nach dem gleichen inneren Gesetz, das diese Künste eint und zur Deckung bringt, in den Wettstreit getreten sind; beide verbindet ein gemeinsamer Kanon, dessen regelrechte Anwendung die konkurrierenden Gattungen versöhnt. Dürer wird damit gleichsam zum Exempel innerhalb einer „geschnitzten Kunsttheorie" des Paragone. Ähnlich war bereits Lukas Kilian in seinem gedankenreichen Kupferstich des ‚Ehrentempels Albrecht Dürers' von 1617 verfahren,[49] wo Dürers Tüchtigkeit als Theoretiker und als universaler Praktiker durch sein Erscheinen in doppelter Gestalt verbildlicht werden, und wo sich mitten zwischen den beiden Verkörperungen die Geburt einer neuen Figur in Form eines plastischen Gliedermännchens, eines Modellmenschen vollzieht: der Genius der Zeichenkunst und der Proportionslehre war unter der Hand auch zum Protagonisten einer neuen Bildhauerkunst und infolgedessen zum Ersten unter den Bildhauern geworden.

In Schwenters fiktivem Beispiel eines geschnitzten Dürer-Kruzifixes dürften Bildwerke des Veit Stoß und deren schon im 17. Jahrhundert verbreitete Zuschreibung an Dürer Pate gestanden haben. Kurz zuvor nämlich, im Jahre 1633, hatte Georg Schweigger in Nürnberg damit begonnen, Stoß-Kruzifixe zu restaurieren und zu imitieren. Als Modell diente Stoß' Wickelscher Kruzifix von 1520 (heute in St. Sebald), wobei Schweiggers geschnitzte Nachahmung für die Brüderkirche in Graz[50] spätestens 70 Jahre später als Arbeit Dürers galt, wie u.a. folgender Bericht dokumentiert. In der 1719 von Antonio Bormastino veröffentlichten ‚Historischen Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn...' heißt es zu den Sehenswürdigkeiten der Augustinerkirche: *Wann man in diese Augustiner-Kirch hinein gehet/ fallet einem gleich ein höltzenes-Cruzifix in die Augen/ von dem Bettel gemacht/ als einem andern teutschen Michel Engel/ welches von dem unvergleichlichen höltzenen Creutz zu Grätz allein übertroffen wird: das Meister-Stück ist von Albert Dürer.*[51] An Georg Petels Gekreuzigtem von 1629/30, ehemals in der Pálffy-Kapelle der Wiener Augustinerkirche und heute in Marchegg/NÖ aufgestellt,[52] will Bormastino nicht nur die Gleichrangigkeit Petels und Michelangelos beweisen, sondern auch noch die diesen beiden

---

[49] Vgl. Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), S. 468ff., Abb. 98.

[50] Ebd., Nr. 212.

[51] Zit. nach Theodor Müller/ Karl Feuchtmayr/ Norbert Lieb/ Alfred Schädler: Georg Petel. Berlin 1973, S. 213 (Quelle 89).

[52] Ebd., Kat. Nr. 26.

überlegenen Fähigkeiten des angeblichen Bildhauers Dürer herausstreichen, und er demonstriert diese Idee an dem Grazer Kruzifix von Georg Schweigger, der ein Bildwerk des Veit Stoß imitierte und den er für ein Schnitzwerk Dürers hielt: so sehr war Dürers Name Synonym für „künstliche Perfection" auch in der Plastik geworden.

Hatte van Mander 1604 von Dürers bildhauerischen Ambitionen noch nichts gewußt, so lag 1675 mit Joachim von Sandrarts ‚Teutscher Academie' der systematische Stellenwert für den „Plastiker Dürer" fest, ohne daß Sandrart allerdings auch nur eine einzige Skulptur von Dürers Hand genannt hätte. Aber um den Nachweis der Existenz solcher Werke war es Sandrart auch gar nicht zu tun. Ihm lag allein an der Begründung von Dürers überlegenem Rang im System der Kunstgattungen sowie an dessen Gleichrangigkeit mit den großen Italienern der Renaissance. Abermals über das Argument der „Universalität", die so berühmte und in allen Künsten gleichermaßen vollkommene Meister wie Leonardo, Pollaiuolo oder Michelangelo auszeichnete, kommt bei Sandrart auch der **Bildhauer** Dürer zum Zuge: *Also hat auch der hochberühmte Albrecht Dürer/ nachdem die Excellenza seiner Kunst in dem Mahlen genugsam erschollen/ ferner nicht allein des Kupferstechens/ sondern auch absonderlich der Bildhauerey sich beflissen/ und in weniger Zeit/ ohn sonders-große Bemühung/ so sehr darinn zugenommen/ und es damit so weit hinaus gebracht/ daß damals keiner/ von der Profession des Bildhauens/ ihme gleich geschätzet worden: Da hingegen/ daß einiger Bildhauer in der Mahlerey zu solcher Perfection gestiegen sey/ mit keinem Exempel wird können erwiesen werden. Woraus dann zu schließen ist/ wie sonderbar der Geist eines excellenten Mahlers qualificirt seyn müße.*[53]

Die Schlußfolgerungen daraus zogen u.a. die Archivare, die in den Inventaren fürstlicher Sammlungen fortan angebliche Bildhauerwerke Dürers verzeichneten, indem z.B. der um 1600 entstandene sog. ‚Salvator' der Stuttgarter Kunstkammer (Abb. 14) lapidar als „von Dürer aber der Salvator, in Holz künstlich geschnitten" tituliert wurde.[54] Auch die nachträgliche Hinzufügung des Dürer-Monogramms bei einigen Werken dürerzeitlicher Plastik, deren Bildhauer heute längst identifiziert sind, dürfte häufig in diesen Kontext gehört haben. Hier war man früher mit dem Fälschungsvorwurf schnell bei der Hand. Ob nun eine mit AD bezeichnete trauernde Maria des Veit Stoß[55] oder ein ‚Adam-und-Eva'-Relief des Loy Hering, das

---

53 Joachim von Sandrart (wie Anm. 29), S. 5 (Vorrede); zum Aspekt der ‚Überlegenheit' der Malerei über die Bildhauerei vgl. Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), S. 478.

54 Stuttgart, Württ. Landesmuseum, vgl. Kat. Frankfurt, ebd., Nr. 79; die Unstimmigkeit zwischen dem dargestellten betenden Christus und seiner Bezeichnung als Salvator muß allerdings verwundern.

55 Cleveland/Ohio, Cleveland Museum of Art, vgl. Kat. Frankfurt, ebd., Abb. 53 zu Nr. 123.

außer dem Monogramm das Datum 1514 trägt,[56] oder ferner ein süddeutsches Relief der ‚Geburt Christi', das versteckt auf dem Konsolstein der Dachkonstruktion mit AD monogrammiert und 1514 datiert ist:[57] jedenfalls handelt es sich meistenteils um Kleinplastik, eine Kunstgattung, die seit der Renaissance - ähnlich wie Handzeichnung und Druckgraphik - zu den bevorzugten Gattungen im Austausch der Meinungen über Kunst und deshalb zu den begehrten Sammelobjekten gehörte, gefragt wegen ihrer artistischen Qualitäten und als virtuose Probe künstlerischer Vollkommenheit.

Hierher gehört auch das berühmte Rückenakt-Relief in New-York (Abb. 15), immer noch eines der zentralen Stücke im Zusammenhang mit der Frage nach dem „Bildhauer Dürer". Geschnitten aus Solnhofer Stein, trägt das Relief ein Dürer-Monogramm und das Datum 1509.[58] Es könnte das Modell für verschiedene überlieferte Abgüsse gewesen sein, deren ältester möglicherweise von Dürer selbst im Jahre 1509 unter der kargen Bezeichnung *ein frawenpild* an den sächsischen Kurfürsten Friedrich d. Weisen geschickt wurde. Ein Abguß in Silber existierte vermutlich Ende des 16. Jahrhunderts in Imhoffschem Familienbesitz.[59] Einige Zeichnungen der Jahre zwischen 1506-08, wie etwa der Berliner Akt von 1506 (Abb. 16), beweisen Dürers Interesse an dem Thema; daß er aber auch der Bildschneider dieses Reliefs war, wird neuerdings nicht mehr vertreten. Neben den heute noch nachweisbaren Abgüssen, die - bis auf einen Gipsabguß am Hainhoferschen Kunstschrank in Upsala (1625-30) - ausnahmslos dem 19. Jahrhundert entstammen, sind elfenbeinerne Umkehrungen des Rückenaktes aus dem 17. und 19. Jahrhundert bekannt. Jüngst wurde als ausführender Bildhauer des New-Yorker

---

56 Berlin, SMPK, Skulpturengalerie, vgl. Kat. Frankfurt, ebd., Abb. 108, S. 480.

57 Baden-Baden, Neues Schloß, Zähringer-Museum, vgl. Ausst. Kat. Spätgotik am Oberrhein. Bearb. von Eva Zimmermann. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1970, Nr. 93; wegen einiger stilistischer Eigenheiten dieses Reliefs wurde seine Datierung ins frühe 16. Jahrhundert allerdings angezweifelt. - Als ebenso zweifelhaft kann hier die Bestimmung einer Madonnenstatuette aus Buchsbaum (Sammlung Böhler/München) angeführt werden, deren Sockel ein Dürer-Monogramm sowie das Datum 1517 trägt und die A. Schädler dem Nikolaus Gerhaert zuschrieb, vgl. Alfred Schädler: Die ‚Dürer'-Madonna der ehemaligen Sammlung Rothschild in Wien und Nicolaus Gerhaert. In: Städel-Jahrbuch N.F. Bd. 9/1983, S. 41ff.; der lyrische Gesamteindruck, die Glätte der Oberfläche und der Präzisionsschnitt der Gewandformen dieses frappierenden Kleinbildwerks von ungewöhnlich gelängten Proportionen (H. 34,3 cm) lassen sich weder in der Spätgotik noch in der „Dürer-Renaissance" unterbringen, sehr wohl dagegen im 19. Jahrhundert.

58 New York, The Metropolitan Museum of Art, vgl. Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), Nr. 74-78.

59 Zur Geschichte des „Rückenaktes" vgl. Jörg Rasmussen: Kleinplastik unter Dürers Namen: Das New Yorker Rückenakt-Relief. In: Städel-Jahrbuch N.F. Bd. 9/1983, S. 131ff.; Matthias Mende (wie Anm. 20), S. 94ff., Nr. 49.

Reliefs Ludwig Krug vorgeschlagen, der - wie vielleicht danach auch 1511 beim Rahmen des Allerheiligen-Altars - gleichsam als „Leibplastiker Dürers" in dessen Auftrag und nach dessen Entwürfen gearbeitet haben könnte. Jedenfalls trug der ‚Rückenakt' bereits in historischer Zeit einen ordentlichen antiken Namen, der im Zusammenhang mit einer Steinreplik der Kasseler Kunstkammer überliefert ist, nämlich ‚Venus kallipygos' oder ‚Venus à belles fesses' - Venus mit dem schönen Gesäß.[60] Obwohl die weiterhin expandierende Diskussion um dieses Stück spannende Akzente hinzugewann, konnte das Problem seines Entstehungsdatums nicht zweifelsfrei geklärt werden. So ist m.E. schwer vorstellbar, daß bereits Dürers Reliefentwurf die Anbringung des Monogramms an so zentraler Stelle vorgesehen haben sollte, fast so demonstrativ wie in unserem Jahrhundert von den ‚Betenden Händen' her geläufig; darüber hinaus irritiert die merkwürdige, bei Krugs bekannten Reliefs sonst nicht nachweisbare Rundbogenrahmung und die durch sie verursachte extreme Enge des Bildraumes.

Vielfach bleibt ungewiß, auf welchem Wege und in welcher nicht eigens tradierten Absicht derartige Bildwerke mit oder ohne Dürer-Monogramm in die Sammlungen gerieten. Es spricht manches dafür, daß vieles im Rahmen einer Präsentation eine ganz bestimmte Intention verkörperte, was aber nur ausnahmsweise - wie es der Kupferstich nach dem Bremer Kruzifix des Leonhard Kern zeigt - propagandistisch hervorgehoben wurde. Ein Relief mit der ‚Anbetung der Hl. Drei Könige' der Wiener kaiserlichen Sammlungen etwa, das zu den klassischen Beispielen der Fälschungstheorie nur deshalb zählte,[61] weil es nicht nur verschiedene Dürer-Vorlagen kompiliert, sondern auch das Monogramm und dazu das frei erfundene Datum 1523 trägt, wäre nach heutigem Kenntnisstand im Hinblick auf die höfische Geschenkpraxis - hier die Präsentation an den Kaiser - unter Umständen ganz anders zu bewerten, nämlich als ein Kunststück, das den Formmodus „Dürer" - wie bei Kerns Kruzifix oder bei Goltzius' Kupferstichen - gleichsam im Sinne einer Anredeformel für die kaiserliche Majestät vortrug. Erklärt sich dadurch vielleicht auch die Häufung der kleinen Reliefs aus Solnhofer Stein in der Wiener Sammlung, die Georg Schweigger zwischen 1642 und 1648 zu einem Zyklus der Johanneslegende gearbeitet hatte?[62] Viele dieser Reliefs sind

---

60 Ingrid S. Weber: Venus Kallipygos, der ‚Weibliche Rückenakt' nach Dürer. In: Städel-Jahrbuch N.F. Bd. 9/1983, S. 145ff.; zur Ikonographie der Kallipygos s. bes. Rasmussen, ebd., S. 134ff.

61 Gustav Glück: Fälschungen auf Dürers Namen. In: Jahrbuch d. Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 28/1909-10, S. 1ff. (S. 21); Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), Nr. 95.

62 Kat. Frankfurt, ebd., Nr. 213-221.

auf der Bildseite mit AD monogrammiert, alle aber zusätzlich auf der mit Schiefer verstärkten Rückseite ausführlich, oft mit Tagesangabe, datiert und mit Schweiggers vollem Namen sowie dem Zusatz „Bildhauer in Nürnberg" bezeichnet. Sandrart, der 1643 auf einer Versteigerung in Amsterdam zwei dieser Stücke mit der ‚Geburt des Johannes' sah, fand sie *so zierlich/und fleißig vorgestellet/ daß ich dergleichen Arbeit in Stein niemals gesehen.*[63] Vermutlich befand sich darunter auch das heute im Londoner British Museum verwahrte Exemplar von 1642 nach Dürers Holzschnitt des ‚Marientodes' von 1510 (Abb. 17). Ausnahmsweise signierte Schweigger hier nicht auf der Rückseite des Reliefs, vielmehr auf der Rückseite des vorn links von einem Hündchen bewachten Täfelchens mit Dürer-Monogramm und dem Datum 1510; es war nur leicht angeleimt, und als man es erst in neuerer Zeit umdrehte, fand sich Schweiggers volle Signatur: „GEORG SCHWEIGGER BILTTHAVER IN NVRNBERG Anno 1642".[64] Auch diese angebliche Fälschung entpuppte sich damit im nachhinein als Künstlerscherz und Schelmerei, die sich trefflich zu einem fürstlichen Vergnügen geeignet haben dürfte. Die gleiche List, die schon Goltzius bei seinen präparierten Kupferstichen im Stile Dürers anwandte, nicht zuletzt, um das „Gerühme und Geschwätz" (van Mander) der selbsternannten Dürer-Kenner ad absurdum zu führen, mag auch Schweigger bewogen haben, seine meisterlichen Kunststücke mit dem Dürer-Monogramm zu versehen und gleichzeitig, sozusagen im Handumdrehen, die wahre Urheberschaft offenzulegen. Täuschung ist hier nicht Betrug, sondern ist Bedingung und Ausdruck der Wandelbarkeit, der Vielseitigkeit und Umkehrbarkeit, ist Spiel mit dem Rollentausch „aus Liebe", wie Goltzius meinte, und aus Lust am „Als-ob", deren Früchte der Künstler erntete, wenn er - zu aller Erstaunen und Verwunderung - sich endlich zu erkennen gab. Die „Täuschung als Kunstprinzip" hatte zudem hohen, bei Hofe höchstgeschätzten Unterhaltungswert, wie die zahlreich in fürstlichen Sammlungen vorhandenen Kuriosa, etwa Scherzgefäße, belegen, die als Kunststücke gleichberechtigt neben anderen Daseinsrecht besaßen. Doch ein Proteus und Vertumnus zu sein, wie Goltzius von sich gesagt hatte, konnte auch mehr bedeuten als artistische Selbstdarstellung.

Im Rahmen der diesem Themenkomplex gewidmeten Frankfurter Ausstellung von 1981 wurde die These vertreten, das Beispiel des Goltzius lasse sich verallgemeinern, insofern darin spezifische Umgangsweisen zwischen Fürst und Künstler zum Ausdruck kommen: der Künstler in der Rolle des abhängigen Bittstellers bei Hofe schlüpfe in das Gewand des kanonisierten Künstlerheroen, indem er den Herrschern gleichsam „Votivbilder", also Opfersubstitute liefere und in

---

63 Joachim v. Sandrart: Teutsche Academie, zit. nach Kat. Frankfurt, ebd., S. 343, Nr. 215.
64 Ebd., mit Abb.

diesem Stellvertretungsspiel um die Unantastbarkeit Dürers gleichzeitig seine eigenen Tugenden, sprich seine Virtuosität unter Beweis stelle; die Identifikation des Künstlers mit Dürer sei ein notwendiger Akt der Sublimation, eine Unterwerfungsgeste unter die allerhöchste Autorität im Gewande eines anderen, um die eigene Integrität und Autonomie zu retten.[65] Ich glaube inzwischen, daß diese (damals ganz auf den Einzelkünstler bezogene) These durchaus nicht nur auf das Verhältnis Fürst/Künstler, sondern darüber hinaus generell auf die Umgangsweise zwischen Fürst und Untertan anwendbar ist. Damit wären die formalen oder namentlichen Anspielungen auf den Heros Dürer im weitesten Sinne als quasi diplomatische „Schlüssel" zu verstehen. Für diese Deutung gibt es inzwischen einen ersten schriftlichen Beleg. Das Frankfurter Liebieghaus erwarb vor wenigen Jahren das Obstholzrelief einer ‚Madonna im Strahlenkranz',[66] bezeichnet mit Dürers Monogramm und der Jahreszahl 1517 (Abb. 18). Dem Schnitzwerk liegt Dürers Kupferstich der apokalyptischen Maria von 1508 zugrunde (Abb. 19), der typischerweise wieder spiegelverkehrt ins Relief umgesetzt wurde. Die Sensation dieser Dürerimitation nun besteht in dem Widmungsblatt, das mit einer Seidenbordüre rückseitig am Relief befestigt war und dieses Werk als Geschenk des Jasper Ludwig von Qualen (1687-1752) an Königin Sophie Magdalena, Gemahlin Christians VI. von Dänemark, ausweist. Wann v. Qualen der Königin das Relief präsentierte, bleibt offen; als Sprößling eines holsteinischen Adelsgeschlechtes war er Untertan der dänischen Krone und ist wohl identisch mit jenem „Caspar" Ludwig von Qualen, der 1744, gegen Ende seines Lebens, mit einer Schrift über die Erfindung der „Quadratur des Zirkels" bekannt wurde.[67] Möglicherweise war

---

65 Ebd., S. 464ff. Ich beziehe mich auf den Wortlaut der brillant formulierten Zusammenfassung der Katalogthesen, die seinerzeit im Ausstellungsbericht des „SPIEGEL" zu lesen war, nach meiner Kenntnis übrigens die einzige Rezension, die sich auf die Intention der Thesen einließ, vgl. Jürgen Hohmeyer: Kleines Feuerchen. In: Der Spiegel, 47/1981, S. 243-246.

66 Herbert Beck: Neuerwerbungen der Frankfurter Museen, Liebieghaus. In: Städel-Jahrbuch N.F. 10/1985, S. 342f. Obstholzrelief mit Eichenholzplatte verstärkt, 12 x 7,8 cm, auf der Eichenholztafel die Beschriftung L.F.V.H., darüber eine undeutliche Ziffer „No. 52" (?), die wohl als Inventarnummer einer älteren Sammlung zu verstehen ist; vgl. auch Brita v. Götz-Mohr: Liebieghaus. Nachantike kleinplastische Bildwerke Bd. III (wie Anm. 2), Nr. 65.

67 Johann Christoph Adelung/Heinrich Wilhelm Rotermund: Fortsetzung und Ergänzung zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexikon. Bd. 6, Bremen 1819, S. 1094; C.F. Bricka, Porl Engelstoft (Hrsgs.): Dans Biographisk Leksikon. Bd. 19, Kopenhagen 1940, S. 6. Frau Dr. Heike Talkenberger, Staatsarchiv Marburg, danke ich herzlich für diese Hinweise sowie ihre freundliche Mithilfe bei der Überprüfung des im folgenden wiedergegebenen Widmungstextes.

dies der Anlaß der Schenkung, um mit ihr bei Hofe um Unterstützung für sein wissenschaftliches Lebenswerk zu bitten. Das Madonnenrelief jedenfalls mag viele Jahrzehnte früher entstanden sein, denn es scheint einer bestehenden Sammlung zu entstammen. Ferner zeigt es deutliche formale Parallelen zu zwei sehr ähnlichen, ursprünglich ebenfalls mit Inschriften versehenen Stücken des Kölner Kunstgewerbemuseums, die ins frühe 17. Jahrhundert zu datieren sind[68], deren teilweise hart wirkende Stofflichkeit es jedoch gegen äußerste Eleganz vertauscht. Der Widmungstext[69] hat folgenden Wortlaut (Abb. 20):

„Lust, Liebe, Lieblichkeit, Witz, Fromsein, Mayestät,
Zeigt hie im harten Holtz, wie Fleiß und Müh weit geht,
Doch was vor grauer Zeit, Beglückte Kunst gestifftet,
Wird Jetzt in einem Blick, der Mayestät verrichtet.
Wann aller Tugend Glantz, mit Höchsterleuchtem Strahl
Ins Spiegelsgegenschein, sich zeiget mit einmahl.
es überreicht also
Ew[erer] Königl[ichen] May[es]t[ät] Mayestäten
dieses obzwar geringe dennoch
aus unterth[änigsten] devotesten Hertzen
eingebrachte Stücklein.
Dero
allerunterthänigster und
treugehorsahmster Knecht u[nd] LandsSaß
Jasper Ludwig von Qualen.

Allerunterth[änigster] Wunsch:
Es sey die Klüge Handt des großen Albert Dürer
Zur Königlichen Gnad ein Hoechstbeglückter Führer
So wird die Freud mein Leidt vor viele Jahr bezahlen
Und Froh nebst Anhang sein."

Hier wird also, erstens, gar nicht behauptet, das Relief stamme von Dürer; vielmehr soll es den *gespiegelten Widerschein* („Spiegelsgegenschein") der Tugenden Dürers, ja „aller" Tugend überhaupt darstellen. Beabsichtigt ist, der königlichen

---

68 Kat. Frankfurt (wie Anm. 1), Nr. 87/88; auch diese Reliefs tragen Inschriftenfragmente, die möglicherweise ebenfalls Widmungstexte darstellten. - Der zeitliche Abstand von mehreren Jahrzehnten zwischen der Entstehung des Frankfurter Reliefs und der mutmaßlichen Niederschrift des Widmungstextes ist eine für die Bewertung der Dürer-Renaissance zu vernachlässigende Größe, selbst wenn dieses Relief ursprünglich für andere Zwecke hergestellt worden sein mag. Nach Ausweis der verfügbaren Quellen ist sicher, daß sich an der Bewertung und Funktion der Dürer-Nachahmungen zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert nichts Entscheidendes geändert hat.

69 Über dem Text zwischen gekreuzten Blattstielen das Monogramm der Königin „SMR" mit Krone; die bei Beck und v. Götz-Mohr (wie Anm. 66) abgedruckte Transkription weist mehrere Unstimmigkeiten auf, die hier berichtigt werden.

Majestät diese ihr ebenbürtige, da aus „Lust, Liebe, Lieblichkeit, Witz, Frömmigkeit und Majestät" geborene Kunst wie in einem Spiegel vorzuhalten, damit sich die fürstliche Hoheit die durch „Fleiß und Müh" erworbenen Tugenden Dürers und seines Nachahmers „in einem Blick" vergegenwärtige, so daß sich auf dieser Ebene die fürstlichen in den künstlerischen Tugenden erkennen und vergleichen können. Daher appelliert, zweitens, die sich anschließende Wunsch- und Bittformel an die „Liberalität", die Freigebigkeit, die „Gnade" der Königin, sie möge, geleitet durch die „kluge Hand" Dürers, sich dem Schenkenden und den Seinen erkenntlich zeigen und für dessen wissenschaftliche Leistungen, die ihn „viele Jahre" seines Lebens gekostet hatten, „bezahlen".[70] Dürer-Nachahmer und Bittsteller jeder Art, so darf man folgern, gingen im Spiegelmedium der Imitation ein Zweckbündnis ein, um sich so der fürstlichen Freigebigkeit zu versichern; es handelte sich dabei wohl um eine der gängigen, legitimen Formen, die einem Untertanen gestatteten, seinem Fürsten unumwunden Unterstützung abzuverlangen. Imitation setzt bei Nachahmern und Nachgeahmtem Tugend voraus, setzt sie „im Tugend-Spiegel" der Nachahmung frei und entlockt dem dergestalt auf Tugend verpflichteten Potentaten Geld oder Privilegien.

Nachdem sich auf solche oder ähnliche Weise ein großer Vorrat an „Dürer"-Plastik angesammelt hatte, konnte etwa Doppelmayr 1730 in seiner „Historischen Nachricht" mit Fug und Recht sagen: *Ferner machte auch Dürer, nachdeme er die Posier-Kunst ebenfalls sattlich ausgeübet, seine Application auf das Bildhauen, und verfertigte sowohl grosse als kleine gantz und halb-erhabene Bilder aus Holtz und Stein, wie man es haben wollte, so meisterhafft, daß es ihm wohl keiner, der von dieser Profession war, zu seiner Zeit bevor thun kundte.*[71]

So war Dürer nicht nur ein „Wegweiser" für die ästhetischen Anliegen des Barock, sondern er hielt in seiner „klugen Hand" außerdem einen Schlüssel, einen Sesam-öffne-dich bereit, mit dem sich Künstler oder Bittsteller samt ihren Versorgungswünschen und Anliegen kraft seines Namens Zugang zu den Vorzimmern des absoluten Gottesgnadentums verschaffen konnten. Daß sich dieser symbolische Spiegelungsakt der Imitation, der - verblüffend genug - zum Vorteil eines Dritten ein Gleichheitszeichen zwischen Dürers Tugenden und Fürstentugenden setzte, nicht zuletzt auch im Medium der Skulptur vollzog, machen die vielen erhaltenen „Dürer"-Bildwerke wahrscheinlich.

---

70 Zur Praxis der Dedikation vgl. Warnke (wie Anm. 10), S. 124, 191, 195, 289. - Ob Dürer-Imitationen (woran das oben erwähnte Namenstagsgeschenk an Leopold I. denken läßt) auch unter fürstlichen Ehegatten einen besonderen Sinn verkörpern konnten, muß offenbleiben.

71 Johann Gabriel Doppelmayr: Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730, S. 187.

ABBILDUNGEN

1. Georg Pfründt, Männliche Figur mit Lendentuch. Buchsbaumstatuette, 1630/50. Frankfurt a.M., Liebieghaus

2. Münchner Hofwerkstätte, Anbetung der Könige. Goldemailrelief auf Ebenholz (Rückseite), Ende 16. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe

3. Georg Vischer, Christus und die Ehebrecherin. Tafelgemälde, 1637. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

4. Georg Vischer, Kreuztragung Christi. Tafelgemälde, vor 1641. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Detail)

5. Hans Schwarz, Medaillenbildnis Albrecht Dürers. Buchsbaummodell, 1520. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

6. Adolf Daucher, Allegorie auf Dürers Tugenden („Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler"). Solnhofer Steinrelief, 1522. Berlin (West), SMPK, Skulpturengalerie

7. Willem van den Broek, Bildnisbüste Albrecht Dürers. Sandstein, 1549. Antwerpen, Museum Vleeshuis

8. Unbekannter Dürer-Kopist, Schmerzensmann. Leinwandbild, 1603 (?). Bremen, Kunsthalle Bremen

9. Bremen, Rathaus-Westseite. Linke Fensterbekrönung, 1551 (Detail)

10. Bremen, Rathaus-Westseite. Rechte Fensterbekrönung, 1827 (Detail)

11. Leonhard Kern, Kruzifix. Buchsbaumstatuette, um 1625-30. Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer

12. Niclas van Hoy/ Frans van de Steen, Reproduktion des Kruzifix von Leonhard Kern. Kupferstich, 1637/57. Berlin (Ost), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

13. Hendrik Goltzius, Beschneidung Christi. Kupferstich, 1594. Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

14. Süddeutschland, „Salvator". Buchsbaumrelief, Anfang 17. Jahrhundert. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

15. Ludwig Krug (?), Weiblicher Rückenakt. Solnhofer Steinrelief, 1509 (?). New York, The Metropolitan Museum of Art

16. Albrecht Dürer, Weiblicher Rückenakt. Zeichnung, 1506. Berlin (West), SMPK, Kupferstichkabinett

17. Georg Schweigger, Marientod. Solnhofer Steinrelief, 1642. London, British Museum, R. Payne Knight-Bequest

18. Unbekannter Dürer-Nachahmer, Madonna im Strahlenkranz. Obstholzrelief, Anfang 17. Jahrhundert. Frankfurt a.M., Liebieghaus

19. Albrecht Dürer, Apokalyptische Maria. Kupferstich, 1508. Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

20. Widmungsblatt des Jasper Ludwig v. Qualen zum Madonnenrelief in Abb. 18

Stil als Legitimation „Historismus“ in den Bauten des Würzburger Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn

Barbara Schock-Werner

Bischof Jvlivs hat Gott vertravt
Und dises Vorhavs new gebavt
Als er in seinem Regiment
Bei drei vnd dreissig Iar vollent.
Dem Vaterland zv Nvtz vnd Ziert
Hat er vil solche Bew volfiert.
Gott geb, das dis alls werd bewacht
Durch seiner heiligen Engel Macht.

Mit dieser Inschrift hat der Würzburger Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn die von ihm neu erbaute Bastei seines Würzburger Hochschlosses versehen lassen. Es ist nur eine von zahlreichen Inschriften, mit denen er viele hundert Bauten, die während seiner Regierungszeit und auf seine Veranlassung hin errichtet wurden, versehen hat. Die bekanntesten davon sind die Kirchen, die er, im wesentlichen auf gotische Bauformen zurückgreifend, bauen ließ. Charakteristisch für diese oft sehr einfachen Kirchen sind ihre sehr schlanken, spitzen Helme. Daneben ließ er aber auch Wirtschaftsgebäude, Rathäuser, Schulen, Pfarrhäuser errichten und baute oder modernisierte einige Schlösser.

Das retrospektive Element in Echters Sakralarchitektur ist ein bekanntes Phänomen. Es scheint geradezu, als ob hier, neben der Jesuitengotik, das Nachleben eines Stiles am frühesten beobachtet wurde. Dieser Stil trug eine zeitlang sogar den Namen Echter-Gotik, bis dann Pfister 1915 feststellte, daß das Zurückgreifen auf die Gotik ein um 1600 in der Sakralarchitektur nicht nur in Franken zu beobachtendes Phänomen ist, und daß dieses auch keinesfalls auf Bauten beschränkt blieb, die im Zuge der Gegenreformation errichtet wurden.[1] Es gibt das Zurückgreifen auf die Gotik auch an zeitgleichen protestantischen Kirchenbauten. Das komplexe Bauprogramm Julius Echters gibt uns die Möglichkeit, die Ursachen dieses Rückgriffs genauer zu fassen.

---

[1] Pfister 1915, S. 1–15.

Die Fragen, die sich stellen, sind:

- Gibt es auch bei den Profangebäuden Echters Rückgriffe, die denen der Sakralgebäude vergleichbar sind?
- Lassen sich die Motivationen für solche Rückgriffe erfassen oder entstehen sie einfach nur aus einem „altmodischen Geschmack"?
- Sagen die verschiedenen Bautypen und ihr Aussehen etwas über Echters Architekturverständnis?
- Gibt es eine Parallelität zwischen Echters Politik und seinen Bauten?
- Hat ein Mann, der in seinen politischen und reformerischen Absichten so raffiniert und taktisch klug vorging, wirklich nur auf den Baustil zurückgegriffen, den seine Handwerker eben konnten, der am verbreitetsten war, wie Pfister das meinte, oder hatte der Stil der Architektur bei Echter nicht doch eine Funktion?
- Liegt ihm also eine bewußte Wahl zugrunde?

Die Echter waren ein Geschlecht, das zu den alten Ministerialen des Odenwaldes gehörte. Im 15. Jahrhundert gelangte die Familie auf Mainzer Boden zu größerer Bedeutung. Einige Familienmitglieder hatten hohe Ämter in der bischöflichen Verwaltung inne. Auch über die Reformation hinweg blieb die Familie der alten Kirche treu. 1545 wurde im Schloß zu Mespelbrunn Julius Echter als zweiter Sohn des Peter Echter, Amtmann zu Stadtprozelten und Dipurg, geboren.[2] Schon sein Vater war ein Streiter für den Katholizismus und die Gegenreformation. Er sorgte für die Ansiedlung eines Jesuitenkollegs in Mainz. Die erste Ausbildung erhielt Julius zu Hause, dann besuchte er in Würzburg die Domschule. Durch die Vermittlung seines Vaters war er schon früh in den Besitz einer Würzburger Pfründe gelangt, die ihm ein sorgenfreies Studieren möglich machte. In Würzburg, Mainz und am Kölner Jesuitenkolleg erhielt er seine Ausbildung. Zusammen mit seinem Bruder Sebastian besuchte er dann die Universität Löwen, um die Rechte zu studieren. Die Hochschulen von Douay, Paris, Angers, Pavia und ein Rechtspraktikum in Wien waren die nächsten Stationen, bevor er 1569 nach Würzburg zurückkehrte, wo er Mitglied des Domkapitels wurde. Der junge Kapitular muß einen sehr guten Eindruck gemacht haben, denn als Erasmus Neustetter sein Amt als Domdechant zurückgab, wurde Julius Echter provisorisch die Dechantei übertragen. Nachdem er eine höhere Bezahlung und einige andere Vergünstigungen ausgehandelt hatte, nahm er, wenn auch offenbar sehr widerstrebend, 1570 endgültig das Amt an. Er war damals 25 Jahre alt. Seine Verwal-

---

[2] Die ausführlichste und kenntnisreichste Biographie Julius Echters ist die von Pölnitz 1934, in der alle ältere Literatur angeführt ist.

tungstätigkeit machte ihn in den nächsten Jahren mit den immensen Schwierigkeiten des Hochstifts vertraut: Abfall von der Religion, Priestermangel, enorme Verschuldung, großes Elend der Bevölkerung sowohl auf dem Land als auch in den Städten, fehlende caritative Einrichtungen. Vor allem waren es die Verbreitung der lutherischen Lehre, die Mißstände in den Klöstern und die Sittenlosigkeit der Priesterschaft, die ihn empörten und seine Aktivität hervorriefen. Da er im Kloster Bildhausen streng durchgegriffen hatte, kam er in den Ruf, ein kompromißloser Kämpfer für den alten Glauben zu sein.[3] Nach dem Tod Friedrichs von Wirsberg machte das Kapitell darum den erst 29jährigen Julius Echter zum Fürstbischof von Würzburg. An sich war man über die Strenge des Kandidaten nicht sehr glücklich, denn auch das Kapitel gab sich eher dem Müßiggang hin, doch er war jemand, der die Verwaltung beherrschte und hart arbeitete, und ein anderer Kandidat stand nicht zur Verfügung. In den folgenden Jahren versuchte der Fürstbischof die Zustände im Hochstift zu bessern, zuerst mit wenig, dann mit mehr und mehr Erfolg. Zu all den Reformen, auf die hier natürlich nicht eingegangen werden kann, gehörte auch das schon angesprochene Bauprogramm, das erst mit der Jahrhundertwende, nachdem die Finanzen gesichert waren, voll einsetzte. Da Julius Echter sehr lange regierte, er starb 1617, konnte er seine Vorstellungen nahezu vollständig verwirklichen und ließ bei seinem Tod ein völlig gesichertes, wohlhabendes, dem alten Glauben treu anhängendes Gebiet zurück.

I Sakralbauten

Einige charakteristische Bauten mögen hier für das komplexe Bauprogramm vorgestellt werden:

Die Kirche St. Georg und St. Walburga in Allersheim kann in ihrer einfachen, aber eben nicht anspruchslosen Form als charakteristische Dorfkirche angesehen werden.[4] Die katholische Pfarrkirche war dem Kloster Brombach in Baden inkorporiert. Doch da sie im Bistum Würzburg lag, unterstand sie der bischöflichen Aufsicht, und deshalb war es Julius Echter, der um 1616 einen Neubau anregte. Eine wichtige Quelle für den Neubau ist die oberhalb des Portals mit einem Juliuswappen kombinierte Inschrift:

---

3 Pölnitz 1934, S. 78/79.

4 Kunstdenkmäler Ochsenfurt S. 10/11.

In gotts samt Johan und Walburgs ehr
Bawt man new diese kirch alher
Tausend Sechshundert sechzehen jar
Nach Christi geburt als gschriben war
Bischoff Julius das Werkh regt an
Kloster Brumbach wendt den Kosten dran
Jedoch hifft tragen auch den Last
Der Allersheimer Gottes Kast
1616

Diese kurze Inschrift zeigt schon, wie es der Fürstbischof verstand, überall in seinem Bistum für Kirchenneubauten oder Modernisierung zu sorgen, ohne daß er allein in die von ihm sorgfältig gehütete Staatskasse hätte greifen müssen. Die Kirche in Allersheim hat ein rechteckiges, flachgedecktes Langhaus mit drei Fensterachsen und einen eingezogenen Chor, der von einem sternförmig figurierten Gewölbe mit doppelt gekehlten Rippen überspannt wird. Neben dem Chor steht südlich der Turm, der mit einem der charakteristischen spitzen Helme abgeschlossen wird. Sowohl die Langhausfenster als auch die erhaltenen Chorfenster – das mittlere wurde später verändert – tragen zweibahniges nachgotisches Maßwerk. An einem der Schlußsteine des Chors und über dem Portal hat Julius Echter sein Wappen anbringen lassen, dazu kommt die eben zitierte Inschrift.

Dettelbach, um ein anderes Beispiel zu setzen, war eine bedeutende Wallfahrt, die Kirche repräsentiert nun den Stil, den der Fürstbischof für wichtigere Kirchenbauten bestimmte. Weil ein am Wegrand stehendes Marienbild einen bei einer Wirtshausschlägerei verletzten Winzer geheilt hatte, entstand um 1500 eine Marienwallfahrt zu Dettelbach. Sie muß rasch zugenommen haben, denn 1506 wird eine Kirche gebaut. Schon 1507 wurde sie geweiht, doch ihre Wölbung zog sich bis 1520 hin. Von ihr stehen noch der Chor und die 1511 gewölbte Sakristei.[5] Obwohl bei der von Julius Echter von Mespelbrunn angeordneten Visitation berichtet wurde, daß an der Wallfahrt nur noch wenige teilgenommen hätten,[6] ließ er unter Beibehaltung von Chor und Sakristei die Anlage erweitern, siedelte 1616 Franziskanermönche an und errichtete für diese Konventsgebäude.

Der Bau der Kirche Dettelbach zwischen 1611 und 1613 läßt sich sehr genau verfolgen. Der Bauschreiber Peter Müller verfaßte während der ganzen Bauzeit

---

5 Kunstdenkmäler Kitzingen S. 82–102.

6 Relation: Wie die pfarren, kirchen und gottesdienst, auch schuln in das Capitel Tettelbach gehörig, geschaffen Anno 1576 Staatsarchiv Würzburg G 12522.

Berichte, die er an die fürstliche Kammer in Würzburg, zum Teil an den Fürstbischof selbst sandte, und erhielt aus Würzburg regelmäßig „Baubefehle". Beides ist in einem Manuskript zusammengefaßt, das sich heute im Staatsarchiv Würzburg befindet.[7] Es umfaßt ca. 210 Folioblätter. Leider fehlen sowohl die den Berichten jeweils beigelegten Wochenrechnungen als auch die darin erwähnten Sonderschreiben einzelner Werkleute. Das Bautagebuch gibt sehr genaue Auskunft über Organisation, Finanzierung, Ablauf und viele technische Probleme, mit denen man bei dem Erweiterungsbau zu tun hatte.[8] Baumeister war der für den Fürstbischof häufig arbeitende Lazaro Agostino, ein welscher Baumeister. Er hatte den Plan für die Kirche gefertigt und war Leiter des Maurertrupps. Er war aber nicht immer auf der Baustelle, sondern ließ sich durch einen Parlier vertreten. Neben den Maurern arbeitete die Steinmetztruppe unter den beiden Meistern Jobst Pfaff, Bürger zu Würzburg, und Adam Zwinger aus Iphoven. Pfaff, der offenbar die Oberleitung hatte, äußerte schon früh Zweifel an den Fähigkeiten Zwingers, doch da Pfaff während der Bauzeit erkrankte, war es Zwinger, unter dessen Leitung die Gewölbe in Dettelbach eingezogen wurden, allerdings nach Visierungen von Pfaff.

Die Wallfahrtskirche zu Dettelbach ist ein eindrucksvoller Bau von ca. 48 m Gesamtlänge. An den älteren Chor und ein Zwischenjoch, in dem der östliche Teil des alten Langhauses zu sehen ist, schließt ein weit ausladendes Querhaus an, das zur Talseite mit einem prächtigen Giebel geschmückt ist (Abb. 1, 2). Das dreijochige Langhaus ist durch Strebepfeiler gegliedert, zwischen ihnen sitzen Fenster mit interessantem nachgotischem Maßwerk. Die Westseite zieren ein mit Beschlagwerk verzierter Giebel und das üppige Portal, das Michael Kern aus Forchtenberg entworfen und in seinen figürlichen Teilen auch gefertigt hat. Auf dem Dach der Kirche sitzt ein kleiner Dachreiter, für den Knopf und Kreuz aus Würzburg geliefert wurden. An Ausstattung ist die ebenfalls durch Michael Kern 1627 aufgestellte Kanzel hervorzuheben. Bestimmend für den ganzen Bau ist seine Durchsetzung mit Bauzier, die die Kunstgeschichte verschiedenen Stilen zuordnet. Daß sie aus verschiedenen Bereichen stammen, wurde schon damals erkannt, denn die Renaissanceformen wurden mit „welsch" bezeichnet. Trotzdem wurden sie unbekümmert, wenn auch nicht ohne System, nebeneinander verwendet. Kirchenfenster und Gewölbe sind in gotischen Formen gefertigt (Abb. 3, 4). Dies ist

---

7 Staatsarchiv Würzburg, Hist. Verein, MS. f. 72.

8 Da dieses ‚Bautagebuch' über Bauablauf, Organisation und Bautechnik nicht naur Dettelbachs, sondern der Zeit allgemein viele Information enthält, denke ich daran, es im Zusammenhang einer umfassenden Arbeit über Julius Echter vollständig zu edieren.

keine Dettelbacher Besonderheit, sondern für alle kirchlichen Bauten der Zeit charakteristisch. Hipp hat in seiner Untersuchung nachgotischer Architektur darauf hingewiesen, wie wichtig für die Definition des Kirchenbaues das Kirchenfenster ist.[9] Bis ins 18. Jahrhundert hinein waren speziell Maßwerkfenster gemeint, wenn man von Kirchenfenstern sprach. Fast alle Kirchenneubauten oder Erneuerungen Echters in seinem Bistum, auch die allereinfachsten, weisen deshalb Maßwerkfenster auf. Die Dettelbacher Fenster haben zum Teil sehr konventionelle gotische Maßwerkformen, die sich aus Pässen oder Fischblasen zusammensetzen, zum Teil aber auch höchst originelle, wie z.B. die aus ineinandergesetzten, aber nicht konzentrischen Kreisen unterschiedlichen Durchmessers bestehenden (Abb. 5). Die Geschichte der Einwölbung von Dettelbach und der dabei auftretenden Schwierigkeiten ist den Bauberichten zu entnehmen. Sie gibt einen interessanten Einblick, wie im 17. Jahrhundert die gotische Technik des Wölbens noch immer gepflegt, nicht immer mehr aber beherrscht wurde.

Bautagebuch und Verdingzettel spiegeln deutlich des Fürstbischofs Verlangen wider, die Kirche in der alten Tradition zu errichten. Die beiden Meister wurden verpflichtet mit *guten, versuchten und im Handwerk gewanderten Gesellen* zu arbeiten. Als einer von ihnen eine technische Neuerung einführen wollte – er hatte die Schlußsteine am Gebälk befestigt –, wurde ihm das verwehrt mit der Bemerkung, daß das nicht der alten Technik entspräche. Als die Wölbung fast vollendet schien und bevor sie einstürzte, schrieb die fürstliche Kammer nach Dettelbach, daß Meister Adam Zwinger mehr Leute einstellen solle zum Wölben, damit er früher fertig werde, weil man außer ihm keinen hätte, der wölben könne. Er sollte noch bei anderen Bauten des Fürstbischofes eingesetzt werden. Es dauerte nur wenige Tage, bis sich herausstellte, daß es auch mit Zwingers Fähigkeiten nicht so weit her war. Teile des Langhausgewölbes stürzten herunter, und auch das Vierungsgewölbe mußte noch einmal ausgewechselt werden. Trotz dieses Schadens wurde er aber vom Bischof weiterbeschäftigt, offensichtlich weil dieser keine Alternative hatte. Das widerspricht aber nun der allgemeinen Meinung, man hätte in dieser Zeit Rippengewölbe vor allem deshalb gebaut, weil es überall Handwerker gab, die dies noch gekonnt hätten.

Während für die Querschiffsflügel und die Vierung Gewölbeformen entworfen wurden, die die Erweiterung einer Sternform zu Blütenformen ergeben, wurde für das Langhausgewölbe und das Zwischenjoch die am Chor vorgegebene spätgotische Form zum Vorbild genommen. Man suchte die im spätgotischen Chor vorgefundene Wölbung nachzuahmen, indem man die für den wesentlich

---

9 H. Hipp: Studien zur ‚Nachgotik' des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz. Diss. Tübingen 1979. S. 933.

schmäleren Chor entwickelte Rippenfiguration vergrößerte und auf das Langhausgewölbe übertrug. Die für den Chor räumlich entwickelte Form wurde geometrisiert und vereinheitlicht, das Gewölbemuster des Langhauses, wie man sowohl im Grundriß, als auch am Gewölbe selbst sehen kann, auf der Ebene entworfen. Die einzelnen Teile, gekrümmte Stücke wie Kreuzungspunkte, wurden in Serie gefertigt. Die daraus entwickelte Rippenform ergab zwangsläufig einen ungünstigen Querschnitt, der an den Seiten relativ steil ansteigt, in der Mitte aber sehr flach ist.

Die Wallfahrtskirche von Dettelbach hat einen ruhigen, hellen, sehr harmonischen Innenraum. Der Raumeindruck ist trotz der Rippengewölbe ganz und gar unmittelalterlich. Seine Klarheit und Helligkeit entspricht eher den Raumvorstellungen der Renaissance: die Dynamik der Gewölbe, die sich wie Segelflächen über den Raum spannen, weisen schon auf barocke Ideale. Als Kennzeichen der Kirche werden gotische Rippengewölbe und Maßwerkfenster benutzt, ohne daß damit der Raum wirklich in einen gotischen verwandelt worden wäre. Für andere Stellen war aber das welsche Ornament erlaubt. Die Rippen sitzen auf Anfängern, die als Engelsköpfe ausgeführt wurden, auch auf die Gewölbekappen über dem Gnadenaltar waren Engel gemalt, während die übrigen Gewölbe mit Blumenwerk geschmückt waren. An den Vierungspfeilern gibt es Eierstäbe und an den Giebeln Voluten und Kugeln, Zierelemente der zeitgenössischen Architektur. Bemerkenswert ist, daß das Portal – der Teil, der den Besucher empfängt – das modernste Element der Kirche ist. Es ist mit Historien versehen, wie es im Baubericht heißt, und mit Beschlagwerk reich geschmückt.

Allersheim und Dettelbach sollen hier die sakralen Bauten Julius Echters vertreten. Beide prägt der architektonische Rückgriff auf Bauformen der späten Gotik, der in Dettelbach üppig, in Allersheim auf einfachste Weise erfolgte. Zumindest die Fenster mußten gotisch sein. Das Maßwerkfenster war Symbolform für Sakralarchitektur. Die Gotik war die Architektur des alten „wahren" Glaubens. Sie gab dem Bau sein „kirchisches" Aussehen.[10] Die kirchliche Reform im Hochstift Würzburg war verbunden mit der Errichtung oder Wiederherstellung unzähliger Kirchen. Für alle diese Kirchen wurde der gotische Stil gewählt, weil dieser für den Bischof – aber wohl auch für die Bevölkerung – Symbolform war. Es war die Architektur der Zeit vor der Reformation, die man für die Bauten der Gegenreformation verwendete. Die hohen Türme mit den spitzen Helmen, mit denen Julius Echter nahezu alle Dorfkirchen versehen ließ, hatten die Aufgabe, die Präsenz des Hochstiftes und seine Rückkehr zum wahren Glauben weithin sichtbar zu machen.

---

[10] Die besondere Rolle des Maßwerkfensters als Element sakraler Baukunst und zur Unterscheidung von Profanbauten behandelt Sutthoff 1989, S. 47ff.

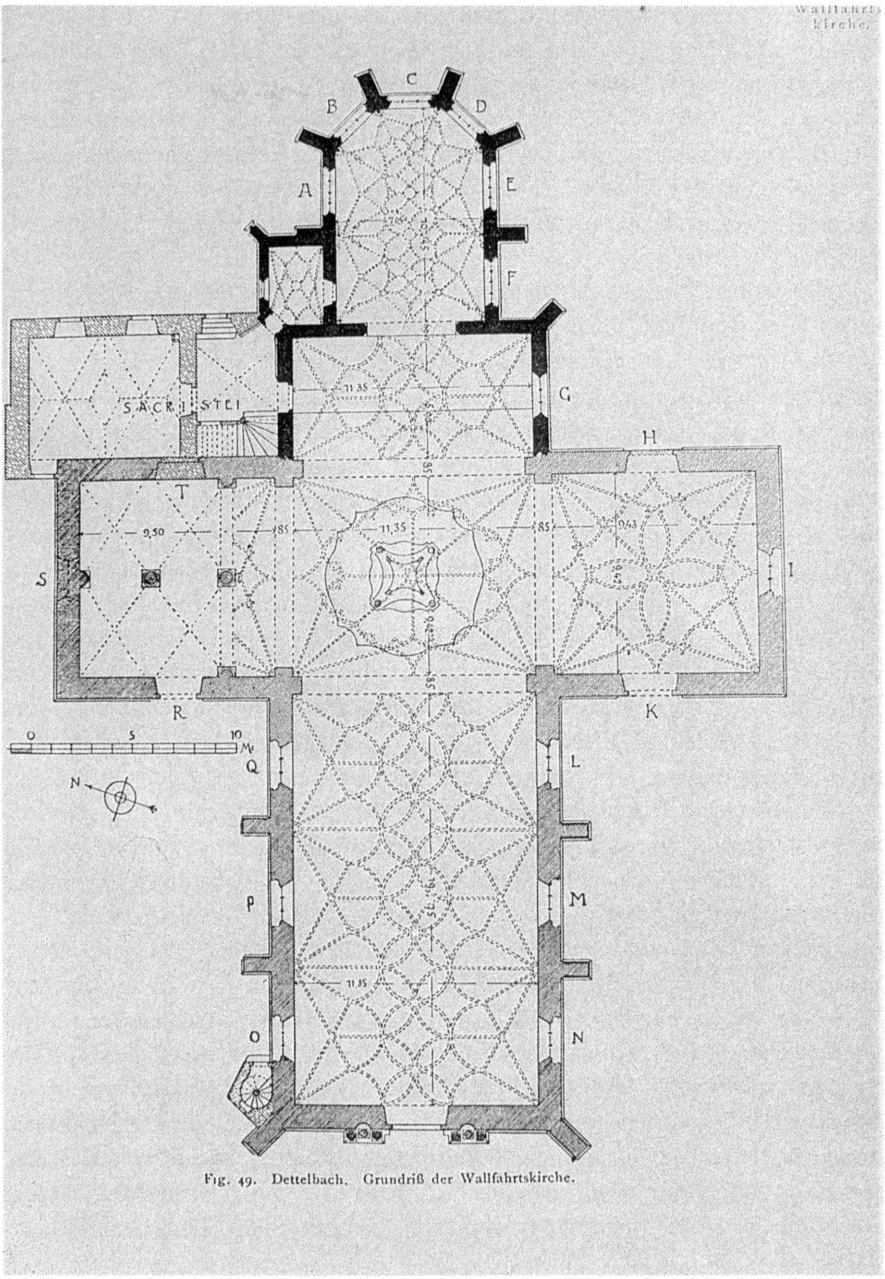


Fig. 49. Dettelbach. Grundriß der Wallfahrtskirche.

Abb. 1
Grundriß der Wallfahrtskirche Dettelbach.

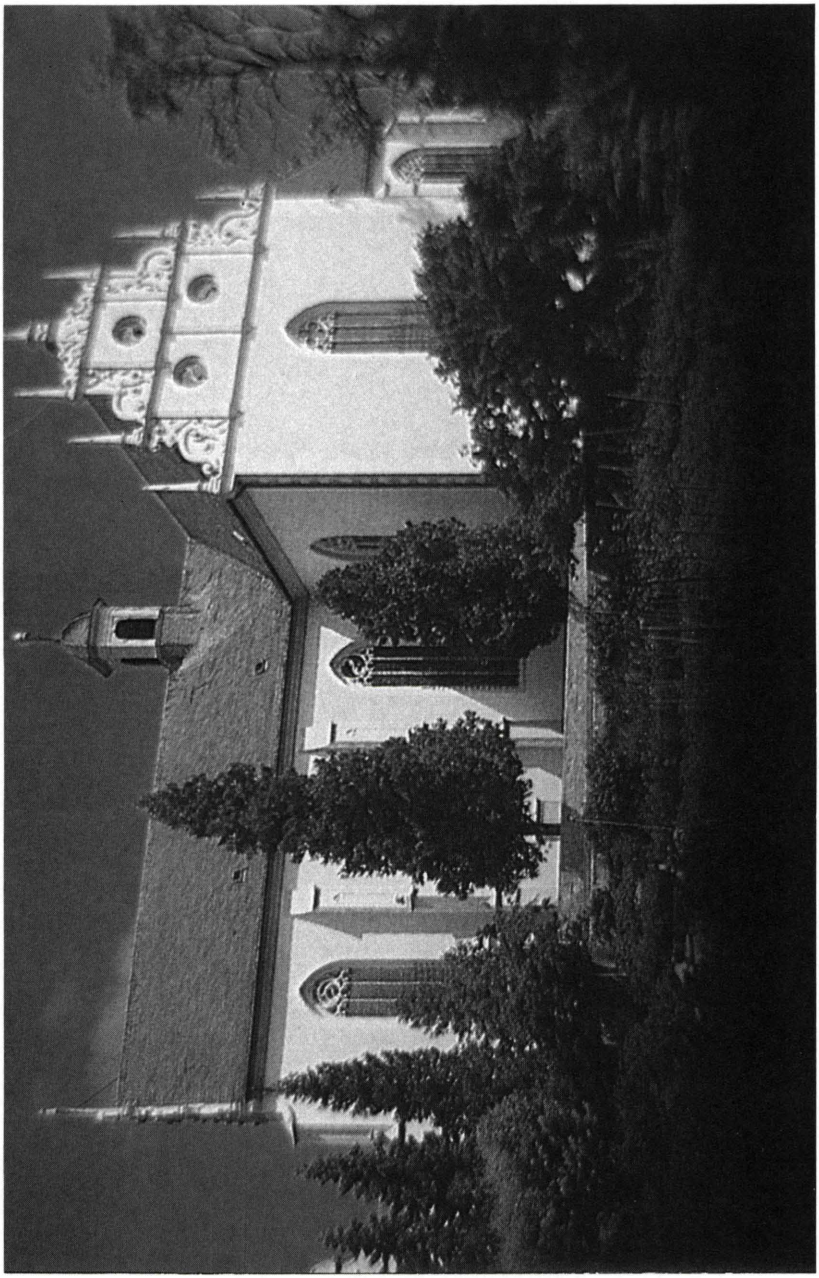


Abb. 2
Ansicht der Wallfahrtskirche Dettelbach von Südwesten.

Abb. 3
Wallfahrtskirche Dettelbach.
Gewölbe.

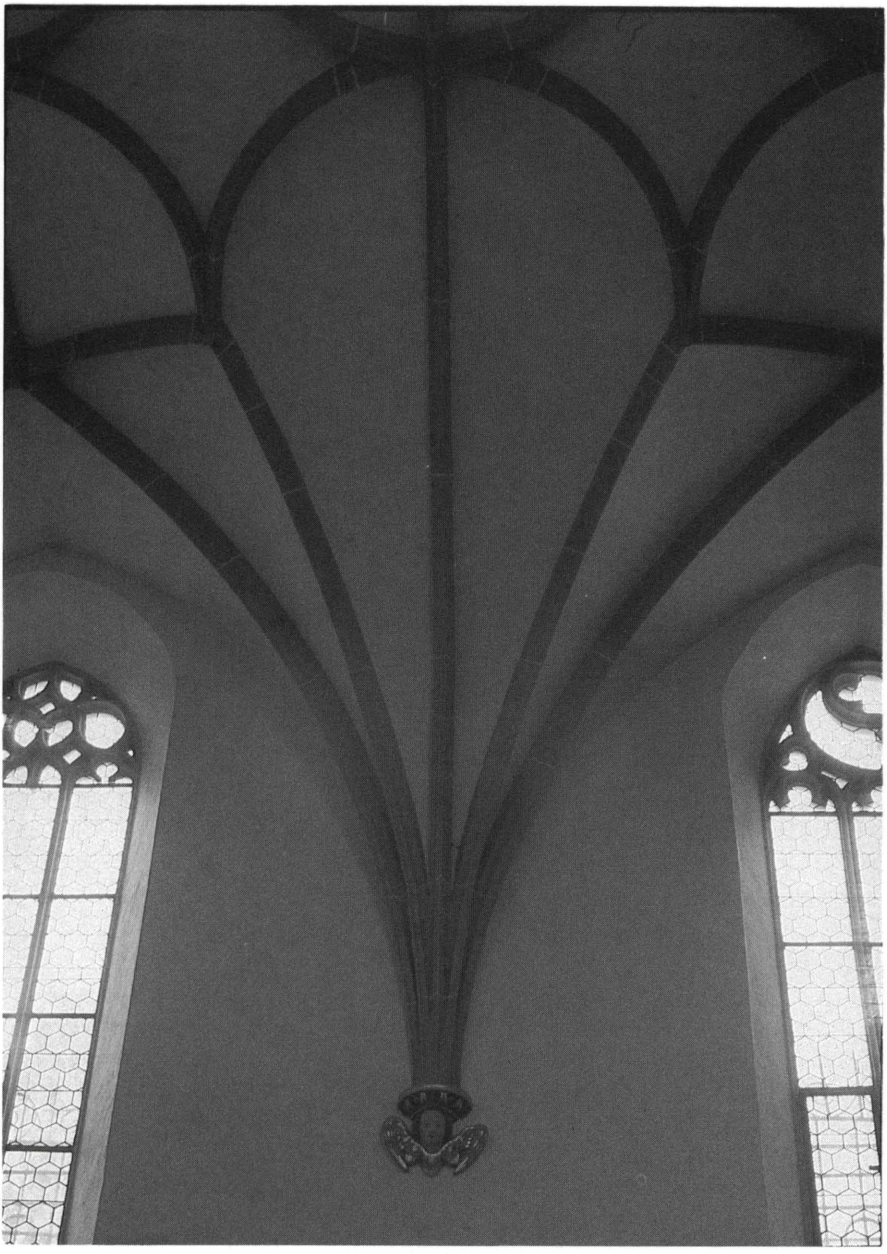


Abb. 4
Wallfahrtskirche Dettelbach.
Rippenansatz mit Engelskopf.

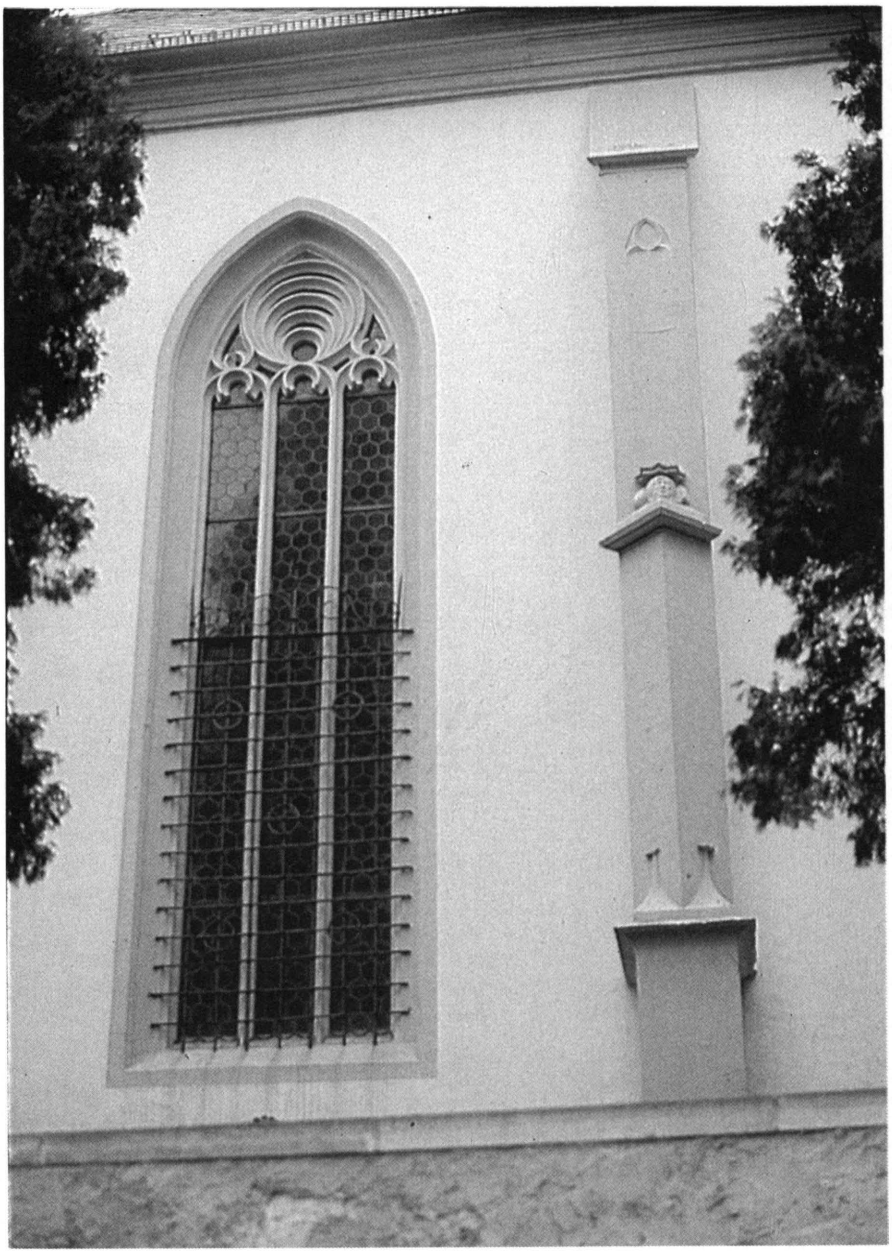


Abb. 5
Wallfahrtskirche Dettelbach.
Strebepfeiler der Südseite und Fenster mit nachgotischem Maßwerk.

II Profanbauten

Obwohl die Veste Marienberg in **Würzburg** ihren Ausbau im wesentlichen Julius Echter von Mespelbrunn verdankt, gibt der heutige Zustand nur ungefähr das Aussehen nach Abschluß der Bauarbeiten wieder.[11] Zu viele Kriege sind mit ihrer Zerstörung über den Marienberg gegangen. Echters Bauintentionen und die von ihm beabsichtigte Form gibt ein 1605 noch während der Erbauung und mehr den angestrebten Zustand als das Vorhandene zeigender Stich von Johann Leypold wieder (Abb. 6). Nordflügel, Marienkirche und Echterbastei waren damals noch nicht vollendet. Es stand westlich des Bibliotheksbaus noch der alte, ein Stockwerk niedrigere Hofstubentrakt. Deutlich zu sehen ist die regelmäßige Anbringung von teilweise reich verzierten Zwerchgiebeln auf allen Gebäuden, sogar auf den Wirtschaftsbauten der Vorburg. Auch die dazwischen sitzenden Gauben und die Kaminabschlüsse waren ornamental gestaltet.

Noch unter Echters Vorgänger Friedrich von Wirsberg war die Südostecke der alten Burg abgebrannt und waren die Reparaturarbeiten begonnen worden. Unter Echter gingen diese weiter, und der Ostflügel, in dem die Wohnräume des Fürstbischofes lagen, wurde fertiggestellt. Sie wurden neu ausgestattet, unter anderem mit gemalten Bildnissen der zwölf heidnischen Kaiser.

1575 begannen dann die größeren Bauarbeiten mit dem Neubau des Zeughauses, des Westflügels des inneren Burghofs. Das alte Zeughaus ist ein dreigeschossiger schlichter Bau, mit einem Ziergiebel zur Südseite hin. An seine Nordseite ist ein Treppenturm angefügt mit einem reichen Portal. Ehemals schmückten zwei Zwerchgiebel die Hoffront, die auch mit dem Echterwappen und einer Bauinschrift versehen ist. War das Zeughaus auch kein völliger Neubau – im Erdgeschoß stecken noch Reste des oder der Vorgängerbauten –, so wurde es doch der erste, wenn auch noch sehr schlichte Bauteil, mit dem Julius das Bild der Veste entscheidend veränderte. Geschoßhöhe und Charakter der Bauten waren damit festgelegt, sie wurden bei allen folgenden Bauabschnitten übernommen.

In den nächsten Jahren nahm die Erbauung des neugegründeten Spitals die Aufmerksamkeit Julius Echters in Anspruch. Trotzdem ging er daran, den noch immer ruinösen Südflügel der Burg aufzubauen. Vom Aussehen dieses Baues vor dem Echterschen Umbau hat man keine Vorstellung. Man weiß nur, daß er niedriger war. Auch hier benutzte man zum Neubau alte Reste. Die Südwand sitzt vermutlich auf der ältesten Ummauerung der Burg. Zum Hof hin wurde

---

[11] Eine ausführliche Baugeschichte mit Literatur und Quellenangaben verfaßte Freeden 1951, 1982 faßte er diese noch einmal in überschaubarer Form zusammen.

dieser Teil der Flucht des anschließenden Hofstubentrakts aus der Scherenbergzeit angepaßt, der jedoch ein Stockwerk niedriger war, als der ab 1578 errichtete Bibliotheksbau. Im Erdgeschoß lagen Küche, Speisekammer, Backstube und Silberkammer. Die Schlote dieser Räume wärmten die darüber liegenden Wohnräume des Bischofs. Sie lagen im ersten Geschoß, wohl wegen der Gefährdung der Außenseite zum Hof hin. Im zweiten Geschoß waren die Kunstsammlungen des Bischofs und seine Bibliothek untergebracht. Die Hoffront war in der Höhe dem Zeughaus angepaßt, so daß nach dem geplanten, aber nicht durchgeführten Neubau des Hofstubentrakts eine einheitliche Front entstanden wäre. Der heute hier anschließende Trakt stammt erst aus dem Jahre 1865. Die gleichen Zwerchgiebel entlang der Traufe, die schon das Zeughaus schmückten, zogen sich auch über den Bibliotheksbau hin, und zwar nicht nur an der Hof-, sondern auch an der Außenseite. Die einfachen Sandsteingewände der Fenster wurden bereichert durch schlichte Sturzleisten. Unter den Portalen ist besonders die zu dem großen Treppenhaus führende Gruppe hervorgehoben. Zu dem Neubau des Bibliotheksbaus gehört auch die kleine Galerie, die am Randersackerer Turm vorbei den Fürstenbau mit der Bibliothek verbindet. Im Inneren hat man in den letzten Jahren die noch greifbaren Reste der Erstausstattung wiederhergestellt.

In den nächsten Jahren konzentrierte sich des Bischofs Würzburger Bautätigkeit im wesentlichen auf die neugegründete Universität. In der Karwoche des Jahres 1600 brach – vielleicht durch Brandstiftung eines unzufriedenen Dieners – auf der Burg erneut ein großes Feuer aus, das den gesamten Nordflügel, mit Kammer, Verwaltung und Marstall niederbrannte. Auch der beim Scherenbergtor stehende Turm und die alte Marienkapelle wurden beschädigt.

Julius ging bald daran, die Trümmer aufzuräumen, und dachte wohl an einen Neubau. Jetzt aber war die Baumeisterfrage akut, die Julius seltsamerweise nie richtig lösen konnte. Der Mann, der sein Gebiet mit einem gigantischen, viele Kirchen, Klöster, Amtsgebäude, Wirtschaftsgebäude und einige Schlösser umfassenden Bauprogramm überzog, hatte nie einen eigenen, wirklich bedeutenden Baumeister in Diensten. In den Jahren vor 1600 behalf er sich mit dem immer wieder anreisenden mainzischen Baumeister Georg Robin. Die Bautätigkeit lag aber im wesentlichen wohl in den Händen des städtischen Werkmeisters Wolf Behringer. Beide waren, als es darum ging, den Nordbau wieder aufzurichten, verstorben. Julius Echter wandte sich zuerst nach München mit der Bitte um einen Baumeister, und man schickte den hochbetagten Wendel Dietrich. Als der aber in Würzburg Schwierigkeit und Umfang der zu beginnenden Arbeit sah, lehnte er den Auftrag ab. Danach wandte sich Julius Echter nach Nürnberg mit der Bitte um einen Werkmeister. Er fragte direkt, ob der städtische Werkmeister Jacob Wolff nicht einige Wochen nach Würzburg kommen könne. Gleichzeitig

muß er sich aber auch an den Grafen Eitel-Friedrich von Hohenzollern- Hechingen mit der Bitte um einen Baumeister gewandt haben. Dieser schickt seinen Baumeister aus Rottenburg – der Name wird nicht genannt –, doch der wird nicht einig mit dem Bischof und verläßt Würzburg wieder.

Inzwischen wurde Jacob Wolff von Nürnberg für 4 Wochen nach Würzburg ausgeliehen, er kam in den nächsten Jahren noch mehrere Male, und auf Wolff gehen wohl die nun entstandenen Bauteile der Veste Marienberg zurück. Hauptbauabschnitt war die sogenannte Schottenflanke, der Nordflügel, der so genannt wurde, weil er auf das Schottenkloster St. Jacob hinunterschaute (Abb. 7). Er wird begrenzt von zwei Türmen, dem Kiliansturm, einem alten Turm beim Scherenbergturm, der einen neuen Aufbau und Abschluß bekam, und dem aus Symmetriegründen neu errichteten Marienturm. Zwei Wendeltreppen erschließen diesen Bau, eine einfache im Westen, gleich nach dem Tor, die nur durch ein Portal hervorgehoben ist, und die sog. Echtertreppe im Osten, neben oder hinter der Kirche, die in Konkurrenz zur älteren Bibratreppe reicher gestaltet ist, wohl auch, weil man durch sie in den repräsentativsten der Räume, den sogenannten weißen Saal gelangte. Von der Innenausstattung, die sehr reich gewesen sein muß, ist nichts übrig geblieben. Das Aussehen des weißen Saales überliefert ein Bild, das die Aufbahrung des toten Julius Echter zeigt, doch auch dieses verbrannte im letzten Krieg und ist nur durch unzureichende Fotos dokumentiert. Kanzlei, Kammer, Verwaltung waren im Nordflügel untergebracht, aber auch Säle, Gästezimmer und Kabinette, Repräsentationsräume also.

Das Feuer hatte auch die alte, vielleicht noch aus dem 7. Jahrhundert stammende Rundkirche beschädigt, die wohl schon vorher als nicht mehr repräsentativ empfunden wurde. An den alten Rundbau wurde ein Langchor angefügt, dieser mit einem stuckierten Netzgewölbe abgeschlossen und mit Maßwerkfenstern versehen. Die Rundfenster in Höhe des oberen Mauerrings wurden vergrößert, die Fenster des Erdgeschosses ganz neu eingebrochen. Ihr anfangs wohl vorhandenes Maßwerk haben sie im 18. Jahrhundert verloren. Chor und Rotunde wurden innen reich geschmückt.

Über dem Chor war einst ein Saalbau errichtet, der vor 168 Jahren abgerissen wurde. Mit reichen Giebel nach Süden und Osten und mit einem prächtigen Erker geschmückt, dessen Sockel heute noch erhalten ist, muß er im Zusammenklang mit dem Brunnenhaus dem Schloßhof eine prachtvolle Wirkung gegeben haben. Vom Erker aus war die Altane zugänglich, die über dem unteren Mauerring der Schloßkirche aufgesetzt und durch eine Balustrade abgeschlossen wurde.

Von der Pracht, die das Schloß des Fürstbischofs einst ausstrahlte, zeugt am ehesten noch das achteckige Brunnenhaus, wohl nach einem Entwurf Jakob Wolffs gebaut. Die Kanten sind durch korinthische Säulen auf hohen Sockeln

gegliedert. Die Felder beherbergen Fenster, Portal und je ein Relief. Die ikonographische Gemeinsamkeit dieser Reliefs ist der Löwe. Daniel und Hieronymus stehen für Glaubenskraft und Mut. Ob hier schon an eine Anspielung auf den Herrscher im Sinne einer Allegorie zu denken ist, ist noch nicht klar. Unbekannt ist auch die Figur, mit der das Brunnenhaus einst bekrönt war. Nach alten Vorbildern hat man 1938 eine Fortuna auf goldener Kugel dort aufgestellt.

Auf Echters Ausbau geht auch der reiche ehemalige Abschluß des Bergfrieds zurück. Offensichtlich ließ er ihn um zwei Stockwerke erhöhen, die welsche Haube, die auf alten Stichen zu sehen ist, wurde 1764 durch Blitzschlag zerstört.

Nach Abschluß der Bauarbeiten im inneren Schloßhof erneuerte Julius Echter die Wirtschaftsgebäude jenseits des Halsgrabens. Zwei langgestreckte, ehemals mit reichen Giebeln geschmückte Flügel wurden nach Westen hin durch die sogenannte Echter-Bastei verbunden. Die beiden Portale schuf wieder Michael Kern, das Innere mit Polster-Rustika schmückt der anfangs zitierte Vers. Auf die Außenseite wurde weithin sichtbar der Erzengel Michael gesetzt, als Symbol der Gegenreformation den Unglauben besiegend. Wehrtechnisch war die Echterbastei schon bei ihrer Entstehung als nicht mehr ganz modern anzusehen. Von der einstigen, teilweise wohl sehr prächtigen Innenausstattung des Schlosses ist kaum mehr etwas erhalten. Aus Einkäufen – etwa mit Wappen und Blumenmustern bemalten Ledertapeten aus Spanien –, alten Beschreibungen und den Resten farbiger Ausmalung, die man 1937 noch gefunden hat, kann man sich den ursprünglichen Zustand des Schloßinneren ungefähr vorstellen.

Das Würzburger Hochschloß war nach dem Umbau durch Julius Echter eine in der Gesamtform relativ regelmäßige, mit Türmen, Zierrat und wahrscheinlich Bemalung reich versehene Anlage, deren Innenausstattung wesentlich üppiger und moderner war als ihr Außenbild.

Rimpar, ein alter Adelsitz, kam im 14. Jahrhundert an die Wolfskeel, die sich von da ab von Grumbach nannten. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bildete sich eine eigene Rimparer Linie aus. Im Bauernkrieg wurde die Burg zerstört.[12] Durch die andauernden Händel, in denen Grumbach mit dem Hochstift Würzburg lag, und die charakteristisch sind für die Auseinandersetzungen zwischen geistlichen Fürsten und dem protestantischen Adel, wurde Wilhelm von Grumbach der bekannteste Vertreter seines Geschlechts. 1567 wurde er in Gotha hingerichtet. Vom letzten Vertreter der aussterbenden Linie kaufte Fürstbischof Julius Schloß und Dorf Rimpar 1593. Er wählte es zum Sommersitz und ließ es in den folgenden Jahren ausbauen. Im Ort errichtete der Fürstbischof ein Rathaus, ließ die Kirche neu aufbauen oder wiederherstellen und für sich selbst un-

---

[12] Kunstdenkmäler Würzburg, S. 129–142 und Hamberger 1988.

terhalb des Schlosses ein Lusthaus bauen. Die Kirche wurde durch einen Bau des 19. Jahrhunderts ersetzt, lediglich der Turm blieb erhalten. Das Lusthaus wurde später zur Mädchenschule.

Das Schloß war eine Anlage auf einem unregelmäßig viereckigen Grundriß (Abb. 8). Die Wehr- und Nebengebäude der Nord- und Westseite sind aber nur als Ruinen erhalten. Von der Talseite hoch aufsteigend, enden sie heute im wesentlichen auf dem Niveau des Schloßhofes. Die Südseite nimmt ein großer spätgotischer Flügel ein, der noch aus Grumbacher Zeit stammt und wahrscheinlich nach den Bauernkriegen aufgebaut wurde. Daran schließt im spitzen Winkel der Flügel an, den Julius Echter hinzufügte. Im Gelenk zwischen den beiden Flügeln steht ein mächtiger Rundturm, dessen untere beide, noch vollrunde Geschosse von einem Vorgängerbau stammen (Abb. 9). Die mächtige Mauerstärke läßt vermuten, daß hier der alte Bergfried stand. Der Ausbau der oberen Geschosse geschah aber erst im Zusammenhang mit dem Ostflügel unter Julius Echter. Auch auf der östlichen Außenseite springen drei Rundtürme vor. Keiner dieser Türme diente noch Wehrzwecken, sie hatten große Fenster, in ihnen waren Wohnräume untergebracht, der Turm südlich des Portals enthält eine Wendeltreppe. Vor das Portal der Ostseite ließ Julius Echter aber noch eine Zugbrücke legen. Sie ist heute durch eine Steinbrücke ersetzt. Da die Innenräume der Veste weitgehend zerstört sind, kommt den gut erhaltenen Repräsentationsräumen in Rimpar besondere Bedeutung zu. Der Ostflügel war der Wohntrakt, die in ihm liegenden Räume sind künstlerisch ohne Bedeutung, doch zeigen die Portale und Fenstergewände die Qualität der Bauweise. Besonders reich ist das Hauptportal geschmückt, nicht zur Außenseite, sondern zur Hofseite hin. Eine Renaissanceumrahmung wird durch einen Architrav abgeschlossen, darüber stehen eine doppelte Inschriftentafel und die Statuen der vier Kardinaltugenden. Unmittelbar neben dem großen Portal führt ein kleineres in die Innenräume. Auf der anderen Seite des Portals soll die Kapelle gelegen haben, sie wurde um 1786 abgebrochen und war offenbar reich geschmückt. Leider hat man keine Vorstellung, wie sie ausgesehen hat. Eine Kapelle in dieser Umgebung wäre für die Frage der Stilwahl natürlich wichtig gewesen. Jedenfalls war der Anblick dieses Flügels vom Hof aus sicher noch prächtiger. An die Kapelle schloß sich ein Ziergarten an, von dem sich ein Wandbrunnen erhalten hat. Die Steinfassung ist verändert, doch die Rückseite mit Rollwerk und Echterwappen zeugt von der anspruchsvollen Gestaltung.

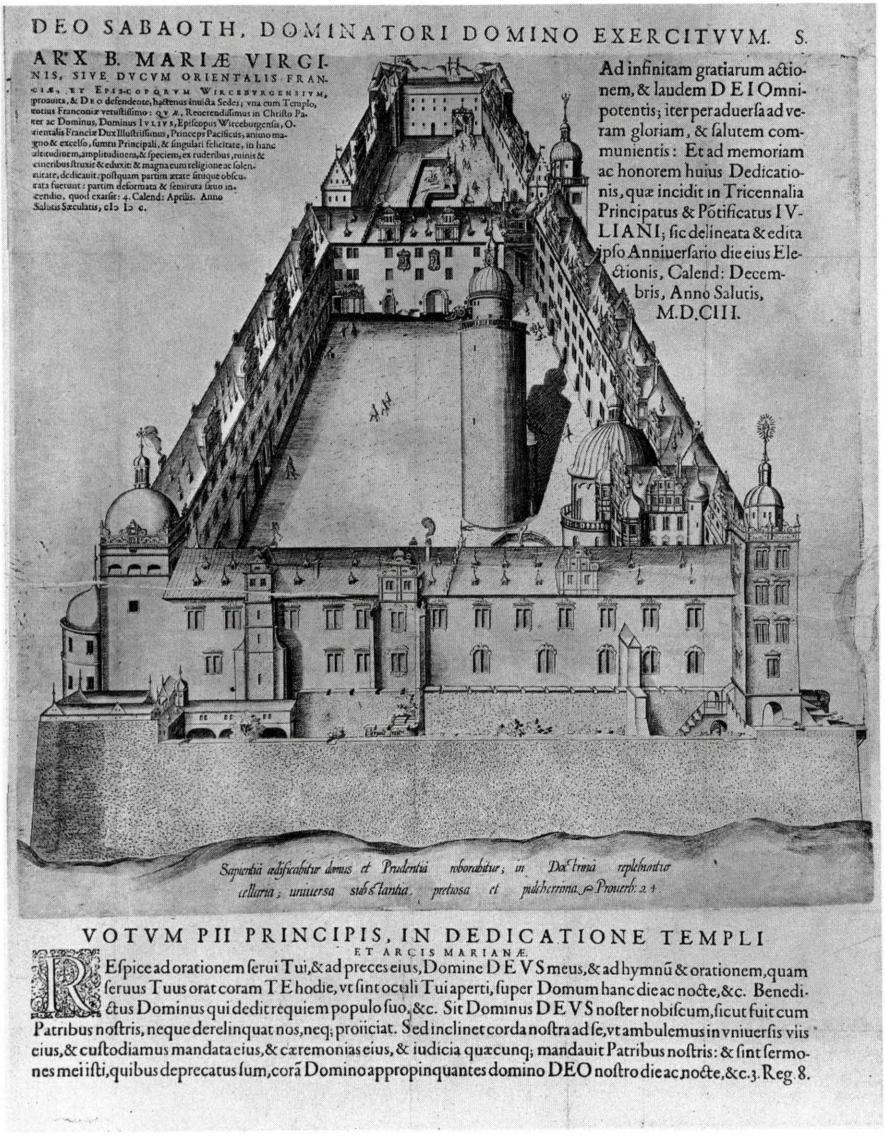
Die Repräsentationsräume ließ Julius Echter, wahrscheinlich einer älteren Raumanordnung folgend, im Südflügel einbauen. Zu dem im ersten Stock gelegenen Hauptsaal führt eine Freitreppe vom Hof hinauf. Der Saal mißt 16,9o m x 10,50 m, seine niedrige Höhe von 2,80 m bis Unterkante der Unterzüge läßt darauf schließen, daß er in eine vorhandene Stockwerkshöhe eingepaßt wurde. Zwi-

schen den längslaufenden Unterzügen liegen 16 kassettenartige Felder, die mit wechselnden geometrischen Stuckrahmen gefüllt sind; in ihrer Mitte sind Medaillonköpfe eingefügt, in zweien davon Löwenköpfe, die durch einen Ring im Maul Leuchter trugen und heute wieder tragen. Die Kreuzungspunkte werden von toskanischen Säulen auf bossenverzierten Sockeln getragen (Abb. 10). Die Wand umläuft ein Wappenfries mit den Wappen fränkischer Adliger, die Portale sind besonders hervorgehoben. Besonders prächtig ist das Portal zum kleinen Saal. Je zwei kannelierte komposite Säulen auf löwengeschmückten Sockeln tragen einen Architrav, über dem eine rollwerkgeschmückte Kartusche ein Relief mit dem Parisurteil umschließt.

Rechts und links davon sieht man zwei weitere Stuckreliefs mit mythologischen Darstellungen, das eine eine Kampfszene, den Kampf der Horatier gegen die Kuratier, das andere nach alter Deutung die Apotheose des Romulus darstellend. Da neben dem Kampfrelief das Grumbachsche Wappen, neben der Apotheose das Zobelsche Wappen gemalt ist, haben wir es wahrscheinlich mit einer Anspielung auf die Grumbachschen Händel zu tun. Die zwei weiteren Portale tragen ebenfalls antikisierenden Schmuck, das eine Imperatorenkopf und Laubwerk, das andere Hermen und Dreiecksgiebel. In den Stuck der Decke sind überall Köpfe eingefügt, wohl nach dem Vorbild römischer Imperatorenköpfe, doch sind einige von ihnen, die sicher von heimischen Stuckatoren geformt wurden, sehr „deutsch" ausgefallen.

Köpfe spielen auch bei der Ausschmückung des kleineren Raumes eine wichtige Rolle. Die Decke ist wieder in einzelnen Feldern zwischen den Unterzügen stuckiert, die Wand ziert ein Laubwerkfries. Zwei reiche Portale in der Mittelachse – eines heute als Wandvitrine umgebaut – bilden den architektonischen Schwerpunkt. An der Südseite erweitert ein Erker den Raum, er ist mit einem stuckierten Sterngewölbe abgeschlossen, das hier ganz selbstverständlich neben den antikisierenden Formen des Hauptraumes steht.

Im Äußeren ist Rimpar heute ein schlichter Bau, bei dem nur die roten Sandsteingewände der nicht regelmäßig gesetzten Fenster die weiße Fläche durchbrechen. Lediglich der schwere Rundturm der Ecke setzt einen architektonischen Akzent. Ihn schließt oben ein auf schweren Kragsteinen ruhender Umgang mit einer Balusterreihe ab. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß auch Rimpar gleich der Würzburger Veste zu Julius Echter Zeiten sehr anders ausgesehen hat. Vielleicht gab es auch hier am Dachansatz eine Reihe von Zwerchgiebeln, wie heute auf der Hofseite noch einer erhalten ist. Sehr wahrscheinlich waren die Außenwände bemalt, und mit Sicherheit hatten alle Türme andere Abschlüsse als die schlichten kegelförmigen Dächer, die sie heute bedecken. Da die welschen Hauben, die sie einst abschlossen, zu teuer im Unterhalt waren, wurden sie 1799–



VOTVM PII PRINCIPIS, IN DEDICATIONE TEMPLI ET ARCIS MARIANÆ.

REspice ad orationem serui Tui, & ad preces eius, Domine DEVS meus, & ad hymnū & orationem, quam seruus Tuus orat coram TE hodie, vt sint oculi Tui aperti, super Domum hanc die ac nocte, &c. Benedictus Dominus qui dedit requiem populo suo, &c. Sit Dominus DEVS noster nobiscum, sicut fuit cum Patribus nostris, neque derelinquat nos, neq; proiiciat. Sed inclinet corda nostra ad se, vt ambulemus in vniuersis viis eius, & custodiamus mandata eius, & cæremonias eius, & iudicia quæcunq; mandauit Patribus nostris: & sint sermones mei isti, quibus deprecatus sum, corā Domino appropinquantes domino DEO nostro die ac nocte, &c. 3. Reg 8.

Abb. 6
Schloß Marienberg, Würzburg.
Stich von H. Leipold 1603.

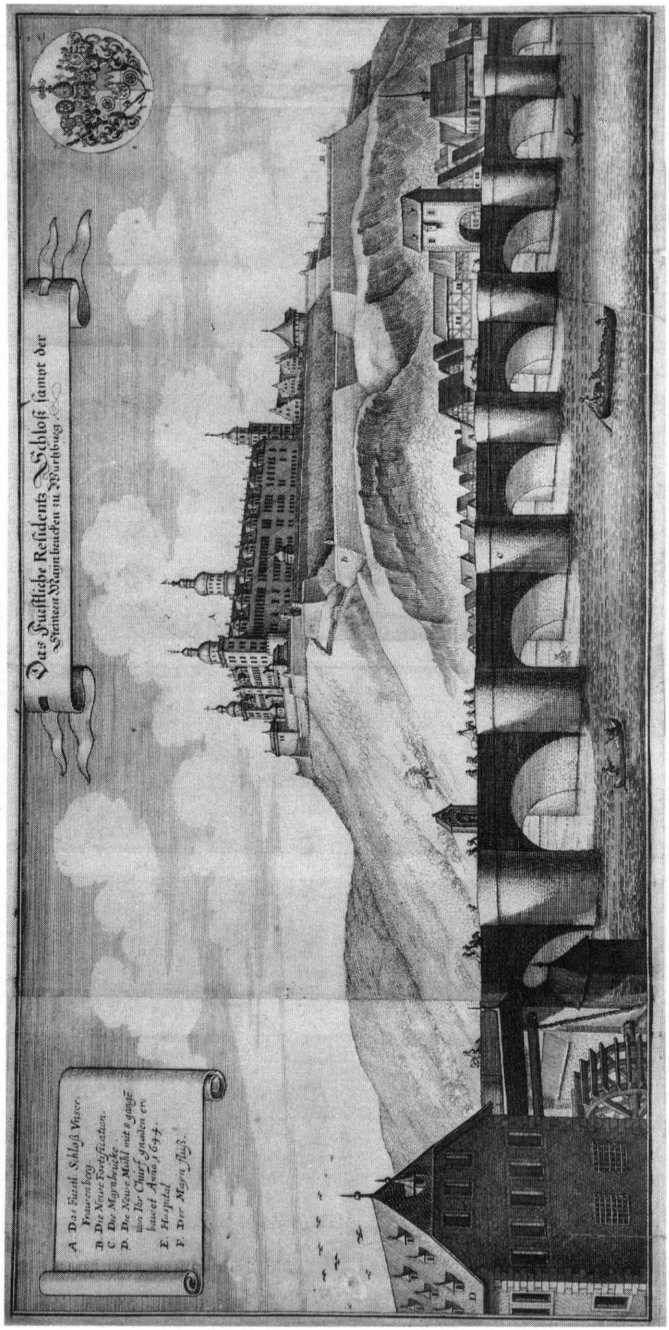


Abb. 7
Schloß Marienberg, Würzburg.
Stich von 1644.

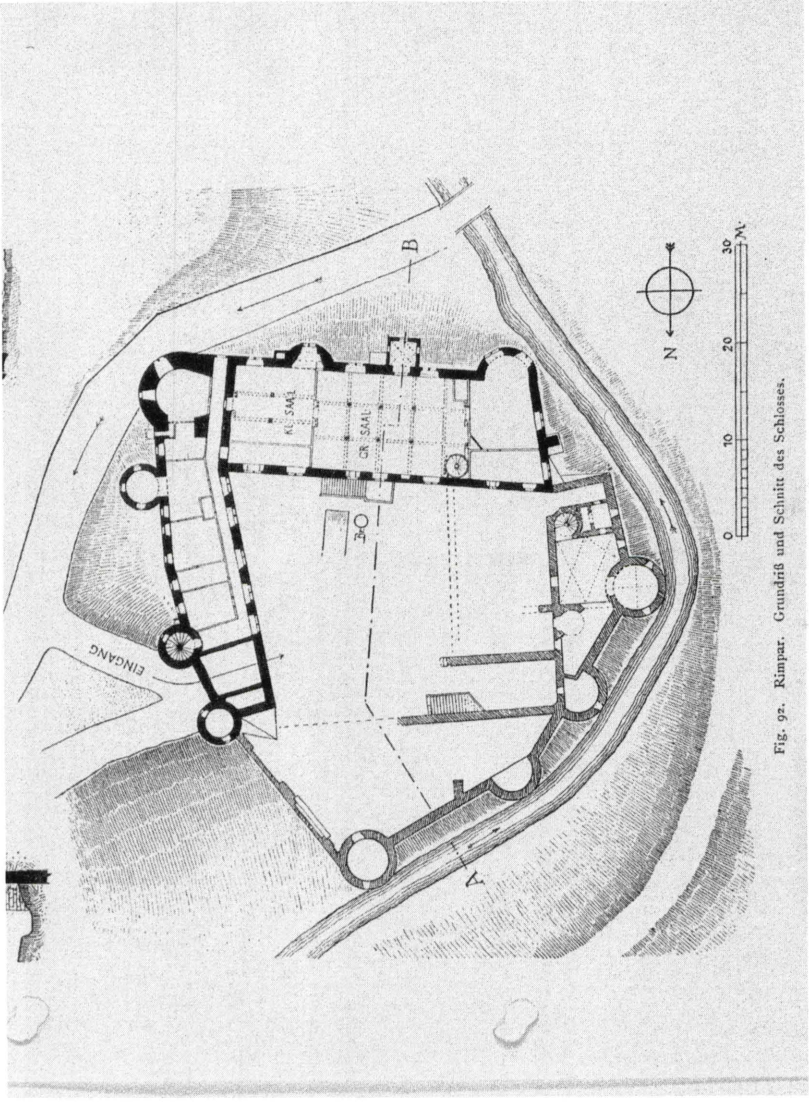


Fig. 92. Rimpar. Grundriß und Schnitt des Schlosses.

Abb. 8
Schloß Rimpar. Grundriß des 1. Obergeschosses.

Abb. 9
Schloß Rimpar.
Ansicht von Südwest.

Abb. 10
Schloß Rimpar.
Großer Saal.

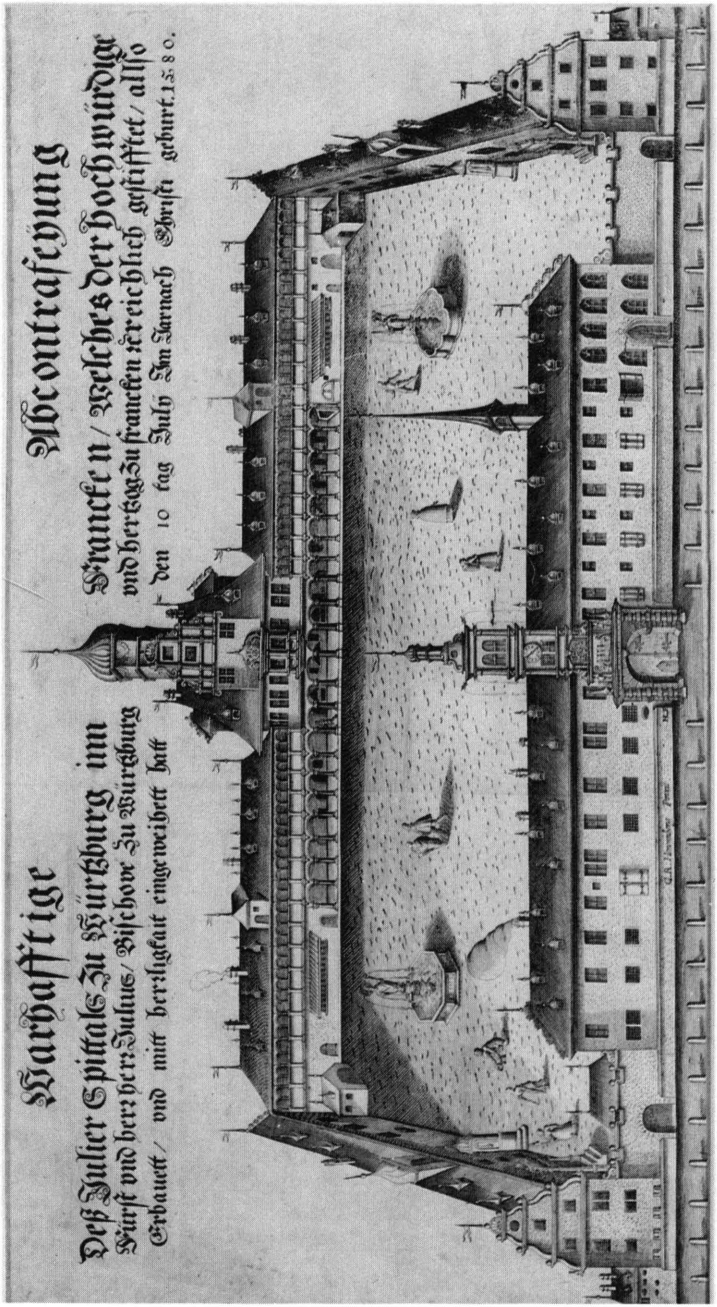


Abb. 11
Juliusspital Würzburg.
Stich von H. Leipold 1603.

1801 entfernt. Anders als von der Würzburger Veste gibt es von Rimpar aber anscheinend keine vor das 19. Jahrhundert zurückgehende Darstellungen, an Hand derer sich das anschaulich machen ließe.

Das nach Julius Echter benannte **Spital in Würzburg** ist neben der Universität die bekannteste Stiftung des Würzburger Bischofs.[13] 1576 wurde der Grundstein gelegt, 1580 wurde der Bau eingeweiht und benutzt, Baumeister war der Mainzer Georg Robin. Die ursprünglichen Gebäude sind zwar alle verschwunden, einen Eindruck der Anlage gibt aber ein Stich von Leypold wieder (Abb. 11). Das Julius-Spital war, wie auch der Nachfolgebau, eine Vierflügelanlage. Der Eingangsflügel wurde von einem Tor durchbrochen, dessen Rustikarahmung den Unterbau eines mehrstöckigen Turmes bildet. In diesem Eingangsbau lag rechts die Spitalkirche, die sich von den profanen Bauteilen durch ihre Maßwerkfenster und den Dachreiter mit dem obligatorischen hohen spitzen Helm absetzt. Aus einem alten Bild kann man entnehmen, daß sie innen Emporen, aus einer Beschreibung, daß sie eine Krypta hatte. Die Seitenflügel waren mit Sicherheit breiter als sie auf dem Stich erscheinen. Der hintere Bau war der Fürstenbau, so genannt, weil sich hier Julius Echter eine Wohnung hat einbauen lassen, in der er viele Wochen im Jahr wohnte. Dieser Bau hob sich deutlich, deutlicher noch als die Spitalkirche, von den anderen Bauteilen ab. Im größeren Teil des Erdgeschosses öffnet sich eine Arkadenreihe zum Hof hin. Auch vor das Obergeschoß ist ein offensichtlich offener Gang gelegt, den eine bogenverbundene Säulenreihe begrenzt, nur daß hier Brüstungselemente zwischen die Stützen gestellt sind. Die Mitte nimmt ein stark hervorgehobener Bau ein, in dessen Obergeschoß der Fürstensaal, die sogenannte Hofkammer, lag. Es ist höher als die der seitlichen Abschnitte und mit einem reich geschmückten Erker geziert. Der Mittelbau ist auf allen vier Seiten mit reichen Ziergiebeln versehen und endet in einem Turm mit welscher Haube, offensichtlich dem höchsten der Türme des Spitals. Auch im Inneren soll diese Fürstenwohnung reich ausgestattet gewesen sein, der Fürstensaal reiche Schätze geborgen haben. Den Domherren, die in der Baulust des Bischofs die Ursache für den scheinbar drohenden Bankerott ausfindig zu machen glaubten, mußte Julius Echter in diesem Fall eingestehen, daß er sich an den Kosten des Prunkbaues finanziell etwas übernommen hatte.

Das Spital ist von Typus und Durchführung sicher der modernste der Echterschen Bauten. Auch das Innere der Spitalkirche, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, scheint durch die Verwendung antiker Säulen viel „welscher" gewesen zu sein als alle anderen Kirchenbauten, moderner selbst als die Universitätskirche. Der Fürstenbau auf der Nordseite ist nun mit Arkadenzone im Erdge-

---

[13] Seberich 1958, Schenk 1953.

schoß und säulenbegrenztem offenen Gang im Obergeschoß die Stadtresidenz eines Fürsten und darin durchaus italienisch, nur daß hier das Renaissanceschema bereits verlassen wird, durch den in die Achse gestellten, wesentlich höheren Saalbau, der mit seinem kuppeligen Abschluß schon barocken Schloßcharakter hat. Auch für den reich gestalteten Torturm des Südflügels wird man als Vorbilder wohl die Uhrtürme norditalienischer Städte heranziehen können.

Kann man aus dieser zwangsweise kurzen und fragmentarischen Zusammenstellung Echterscher Bauten auf die Absichten schließen, die er mit ihnen hatte? Gibt es deutlich ablesbare Tendenzen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede?

Bei der Intensität, mit der sich Julius Echter um die Angelegenheiten in seinem Hoheitsgebiet kümmerte, ist es ganz ausgeschlossen, daß er die Erbauung seiner Schlösser und Amtsgebäude irgendwelchen Baumeistern überlassen hätte. Das erhaltene Bautagebuch, das das Entstehen der Dettelbacher Wallfahrtskirche dokumentiert, beweist, daß sich Julius Echter sehr intensiv in den Bauablauf einmischte. Auch Visierungen für Details mußten erst einmal in Würzburg vorgelegt werden, ehe sie verwirklicht werden konnten. Man muß also davon ausgehen, daß das Aussehen aller unter seiner Herrschaft errichteten Gebäude weitgehend den Vorstellungen des Fürstbischofs entsprach.

Die hier behandelten Schlösser haben mit anderen, hier nicht vorgestellten, etwa Aub und Laudenbach, etwas gemeinsam. Sie besitzen mit Bergfried, Graben, Zugbrücke und befestigtem Haus die wesentlichen Merkmale mittelalterlicher Herrschaftsarchitektur und das scheint mir – um es vorweg zu sagen – wohl die wesentliche Intension des Bauherrn gewesen zu sein und unterscheidet seine Bauten von den Neu- oder Umbauten seiner Zeitgenossen. In Würzburg und Aub standen hohe Türme des Mittelalters, die er unberührt ließ, den Würzburger mit Sicherheit, den Auber vielleicht ausbauen ließ. Der Würzburger Bergfried wurde sogar noch um zwei Stockwerke erhöht. In Rimpar war der alte Bergfried offenbar nur noch in zwei Untergeschossen erhalten. Die hätte man bei dem Umbau des Schlosses leicht verschwinden lassen können, doch der Bauherr ließ den dicken Turm wieder aufbauen und schloß auch ihn mit einer welschen Haube ab. Laudenbach hatte zwar keinen Bergfried, doch ließ er hier das Hauptgebäude so hoch aufmauern und mit einem zusätzlichen Fachwerkobergeschoß versehen, daß es selbst einen turmartigen Charakter bekam. Türme spielen in der Schloßarchitektur Echters sowieso eine besondere Rolle. In Würzburg läßt er sie ausbauen und fügt den vorhandenen einen weiteren hinzu, dazu kommen einige Treppentürme. Auch in Rimpar gibt es nicht nur den großen Eckturm, vor der Ostseite stehen drei weitere. Und wenn der Torbau tatsächlich schon vorhanden war, als der Ostflügel hinzugefügt wurde, so ist Julius Echter zumindest für einen von ihnen verantwortlich. Damit gab er seinen Schlössern aber einen Cha-

rakter, der ganz unzeitgemäß war. Deutlich ist dies, wenn man Würzburg mit Aschaffenburg vergleicht. In beiden Fällen handelt es sich um den Umbau einer mittelalterlichen Burg zum Schloß, in beiden Fällen war ein vorhandener Bergfried einzubeziehen. In Aschaffenburg entsteht eine regelmäßige Viereckanlage mit Ecktürmen, in die der Bergfried völlig einbezogen ist, als fremdes oder altes Element sozusagen unsichtbar gemacht wurde. Würzburg ist viel unregelmäßiger, der isoliert stehende Bergfried wird sogar noch hervorgehoben. Das kann nicht nur an der anderen Baugeschichte, der Lage und den Bedingungen gelegen haben. Die haben andere Bauherren sich gerichtet. Während der bayrische Herzog in Landshut von der Burg in seine Stadtresidenz umzog und der Markgraf von Brandenburg 1604 seine Residenz von der Plassenburg herab nach Bayreuth verlegte, läßt Julius, trotz vorhandener Stadtwohnung im Spital, die Veste ausbauen, und zwar mit einem Charakter, der trotz vieler modischer Details viel altertümlicher ist als die vergleichbaren zeitgenössischen Schloßbauten.

Dazu gehört das Schloß in Heidelberg, dessen Ausbau 1549–52 mit dem gläsernen Saalbau und 1556 bis 1560 mit dem Ottheinrichsbau schon vor Echters Regierungsantritt begonnen wurde und dessen prächtigsten Teil Pfalzgraf Friedrich IV. 1600–1607 zeitgleich zu Echters Ausbau der Nordseite der Veste erfolgte. Der Unterschied könnte kaum größer sein. Der Renaissancecharakter der niederländisch geprägten Bauten mit ihrem Skulpturenreichtum gehört deutlich dem 16. Jahrhundert an. Die Ahnenreihe am Friedrichsbau hat eine ähnliche Funktion wie bestimmte Architekturformen bei Echter, doch in der Form einer neuen Zeit. In der Konzentration des Ornamentschmucks im wesentlichen auf die Zwerchgiebel und in der Beibehaltung des Bergfrieds ist Weikersheim den Echterschen Schlössern verwandt, hat aber mit dem geplanten dreieckigen Grundriß einen viel originelleren Entwurf und vertritt durch den Verzicht auf Ecktürme und als sich zur Landschaft hin öffnendes Schloß den moderneren Typus.

Auch an den Baumeistern kann es nicht gelegen haben. Georg Robin war, wie das Beispiel seines Entwurfs für das Spital gezeigt hat, durchaus zu einer moderneren Bauweise fähig, und Jakob Wolff d.Ä. hat durch sein in Nürnberg entstandenes Pellerhaus bewiesen, daß er kein rückwärts gewandter Architekt und zu ganz anders gearteten Bauten durchaus in der Lage war.

Bei Echters Schloßbauten wird trotz moderner Details, Zwerchgiebeln und luxuriöser Ausstattung ein Typus angestrebt, wie er in Frankreich im 15. Jahrhundert verbreitet war, bevor hier im 16. Jahrhundert die Renaissance den Schloßbau veränderte. Eines der frühesten Beispiele ist das Schloß le Plessis-Bourré, das zwischen 1468 und 1474 ausgebaut wurde und in seiner Verbindung von repräsentativen und komfortablen Wohneinheiten mit dem traditionellen Verteidigungsapparat Donjon-Torbau mit Zugbrücke-Wehrgang als vorbildliche

Lösung angesehen werden muß.[14] Die äußeren Ecken der Anlage sind mit vier Türmen besetzt. Der Donjon – nicht mehr als Wohnsitz sondern nun als symbolhaltiges Demonstrationsobjekt der gesellschaftlichen Stellung des Bauherrn, das an Höhe alle anderen Gebäude überragt – hat auch in den Mehrflügelanlagen des 15. Jahrhunderts noch seinen festen Platz. Seine Verbindung innerhalb der Gesamtanlage mit dem neuen Wohnsitz des Burgherrn, dem corps de logis, geschieht aufgrund seiner Bedeutung zwangsläufig. „Nicht mehr der militärisch günstigste Platz wird dem Donjon zugewiesen, sondern die Verbindung des traditionellen Herrschaftsymbols mit dem neuen Wohnsitz wird bewußt gesucht", schreibt Uwe Albrecht über das französische Schloß des späten 15. Jahrhunderts.[15] Was für die französischen Schlösser der Donjon war, ist für den deutschen Burgenbau der Bergfried. Er nimmt beim Schloßausbau eine Sonderstellung ein, macht die Traditionsgebundenheit der Bauherren besonders deutlich. Donjon wie Bergfried waren im Mittelalter das weithin sichtbare Monument der Herrschaft, das Hoheitszeichen, mit dem sich nicht zuletzt das Privileg der Gerichtsbarkeit des Schloßherrn verband. Grund genug, ihn auch in einigen Neubauten demonstrativ zu erhalten. An französische Beispiele scheint sich Echter anzulehnen. Deutlicher als alle anderen zeitgenössischen Bauherren betonte er die Türme bei seinen Neubauten. Auch Torbau und Zugbrücke, wehrtechnisch längst überholte Relikte, werden von ihm weiterhin demonstrativ verwendet und betont.

Wie im französischen Schloßbau des 15. Jahrhunderts bleibt die Außenansicht seiner Schlösser trutzig, während die Innenhöfe schon das Wesen des neuzeitlichen Schloßbaues haben. Die Fenster liegen übereinander und werden durch kräftige Sturzleisten betont. Der Besitzer schmückte seinen Bau mit Wappen und Devisen. Das unter Julius Echter ausgebaute Würzburger Hochschloß hat zudem eine frappante Ähnlichkeit mit dem alten Louvre. In beiden steht der Turm frei in der Mitte der Anlage. Le Plessis-Bourré liegt nördlich von Angers. In Paris und Angers hatte Julius Echter studiert. Natürlich wären hier noch viele Ableitungen im Detail nötig. Auch eine Erklärung, warum er sich gerade an französischen Schloßbauten der Vor-Renaissance orientierte, kann noch nicht gegeben werden. Es ist nur anzunehmen, daß die französischen Schloßbauten dieser Zeit ihm besser das auszudrücken schienen, was er selbst beabsichtigte, als die italienische Architektur des 16. Jahrhunderts.

Götz von Pölnitz, der Biograph und Analytiker Echters, betont immer wieder dessen Überzeugung, daß die Gegenreformation an mittelalterliche Einrichtungen

---

[14] U. Albrecht: Vom Donjon zum Schloß. In Prinz 1985. S. 46/48.

[15] U. Albrecht: Vom Donjon zum Schloß. In Prinz 1985. S. 46, Anm. 35.

und Einstellungen anknüpfen müsse, wenn sie Erfolg haben solle.[16] Dies geht als Grundsatz durch sein ganzes Wirken, auch und gerade dann, wenn er die alten Einrichtungen, um sie seinem frühabsolutistischen System einzufügen, weitestgehend veränderte. Eindeutig ist, daß, so wie er beim Kirchenbau auf die spätmittelalterlichen Formen zurückgriff, weil sie ihm – wie anderen auch – als Garanten des wahren Glaubens und kirchentypisch schienen, er auch beim Schloßbau auf die Symbole des mittelalterlichen Herrschers nicht verzichten wollte.

Stilwahl bei Julius Echter ist nicht etwas, das unbewußt geschah, oder um noch einmal die alten Argumente aufzugreifen, weil es eben die Handwerker gab, die diesen Stil beherrschten, oder die schon vorhandenen Teile einen Bautyp vorzuschreiben schienen. Stilwahl geschah gezielt. Für die Herrschaftsausübung nichtrelevante Bauten, wie das Spital oder die hier nicht behandelte Universität, konnten moderneren Vorbildern folgen, der Innenausbau unter weltlicheren und modischeren Gesichtspunkten gestaltet werden. Beim Kirchen- und Schloßbau aber verwendete Echter bewußt historische und damit legitimierte und legitimierende Formen. Er war keinesfalls der einzige, der das tat. Doch da er als besonders exponierter Vertreter der Gegenreformation unzählige Bauten veranlaßte, läßt sich bei ihm der Zusammenhang von Stil und Legitimation besonders gut demonstrieren.

---

[16] Pölnitz 1934, S. 432.

Literatur:

Engel, Wilhelm: Eine Finanzstatistik über die Bauten des Fürstbischofs Julius Echter. In: Fürstbischof Julius Echter als Bauherr. Mainfränkische Hefte. Würzburg 1951, S. 62–110.

Julius Echter und seine Zeit. Gedenkschrift aus Anlaß des 400. Jahrestags der Wahl des Stifters der Alma Julia zum Fürstbischof von Würzburg am 1. Dezember 1573.
Im Auftrag der Bayrischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg herausgegeben von Friedrich Merzbacher. Würzburg 1973 (zitiert als: Festschrift 1973).

Freeden, Max H. von: Fürstbischof Julius Echter als Bauherr auf dem Schlosse Marienberg zu Würzburg. In: Fürstbischof Julius als Bauherr. Mainfränkische Hefte. Würzburg 1951, S. 5–61.

Freeden, Max H. von: Festung Marienberg. Würzburg 1982.

Hamberger, Edwin: Das fürstliche Landschloß zu Rimpar im 17. und 18. Jahrhundert. (Mainfränkische Studien, Bd. 41) Würzburg 1988.

Hipp, Hermann: Studien zur ‚Nachgotik' des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz. Diss. Tübingen 1979.

Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg. Heft II: Stadt und Bezirksamt Kitzingen. Bearbeitet von Georg Lill und Karl Weyser (Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, Bd. 3) München 1911.

Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg. Heft I: Bezirksamt Ochsenfurt. Bearbeitet von Hans Karlinger (Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, Bd. 3) München 1911.

Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg. Heft III: Bezirksamt Würzburg. Bearbeitet von Felix Mader (Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, Bd. 3) München 1911.

Pfister, Rudolf: Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jahrhundert, Mit einer Abhandlung über den sogenannten Juliusstil. In: Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Beiheft 13. Heidelberg 1915.

Pölnitz, Götz von: Julius Echter von Mespelbrunn. Fürstbischof von Würzburg und Herzog von Franken. (1573–1617). In: Schriftenreihe zur bayrischen Landesgeschichte 17. München 1934. Neudruck Aalen 1973.

Prinz, Wolfram, Ronald G. Kecks: Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen. Frankfurter Forschungen zur Kunst Band 12, Berlin 1985.

Roesch, Hilde: Gotik in Mainfranken um 1600. Ein Beitrag zur Geschichte der Baukunst im Fürstbistum Würzburg zur Regierungszeit Julius Echters von Mespelbrunn (1573–1617). Würzburg 1938.

Schenk, Clemens: Das Würzburger Juliusspital in seiner architekturgeschichtlichen und städtebaulichen Bedeutung. In: Das Juliusspital Würzburg in Vergangenheit und Gegenwart. Festschrift aus Anlaß der Einweihung der wiederaufgebauten Pfarrkirche des Juliusspitals am 16. Juli 1953. Hrsg. vom Oberpflegamt des Juliusspitals. Würzburg 1953, S. 46–79.

Seberich, Franz: Beiträge zur Geschichte des Juliusspitals. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst Bd. 10, Würzburg 1958, S. 5–29.

Sutthoff, Ludger: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche. (Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl) Diss. Saarbrücken 1989.

Abbildungen:

Abb. 1 Grundriß der Wallfahrtskirche Dettelbach (Kunstdenkmäler Kitzingen)

Abb. 2 Ansicht der Wallfahrtskirche Dettelbach von Südwesten (Foto Schock- Werner)

Abb. 3 Wallfahrtskirche Dettelbach, Gewölbe (Foto Schock-Werner)

Abb. 4 Wallfahrtskirche Dettelbach, Rippenansatz mit Engelskopf (Foto Schock-Werner)

Abb. 5 Wallfahrtskirche Dettelbach, Strebepfeiler der Südseite und Fenster mit nachgotischem Maßwerk (Foto Schock-Werner)

Abb. 6 Schloß Marienberg, Würzburg, Stich von H. Leipold 1603 (Foto Mainfränkisches Museum, Würzburg)

Abb. 7 Schloß Marienberg, Würzburg, Stich von 1644 (Foto Mainfränkisches Museum, Würzburg)

Abb. 8 Schloß Rimpar. Grundriß des 1. Obergeschosses (Kunstdenkmäler Würzburg)

Abb. 9 Schloß Rimpar, Ansicht von Südwest (Foto Schock-Werner)

Abb. 10 Schloß Rimpar, großer Saal (Foto Schock-Werner)

Abb. 11 Juliusspital Würzburg, Stich von H. Leipold 1603 (Foto Mainfränkisches Museum, Würzburg).

Vorboten der Sanktionierung eines „Alten Stiles". Zum Bild der musikgeschichtlichen Wende um 1600

Klaus-Jürgen Sachs *

Die Leitfrage nach retrospektiven Tendenzen um 1600 führt auf dem Gebiet der Musikgeschichte in ein Dickicht von Problemen. So diffizil es bereits wäre, darzulegen, worauf in jener Phase „zurückgeblickt" wurde und wann jeweils, durch wen, unter welchen Bedingungen und wie intensiv dies geschah, so heikel ist es, über Beweggründe und nachhaltigere Konsequenzen solcher Retrospektiven entscheiden zu wollen – wobei es um Fälle einer Rückorientierung an Werten und nicht um bloßes historiographisches Interesse zu gehen hätte, selbst wenn beides nicht immer leicht zu trennen ist.

Hier nun soll lediglich der Versuch unternommen werden, in diesem schwer zu durchdringenden Terrain einen Pfad zu bahnen, der auf drei begrenzte Aspekte der musikalisch-kompositorischen Stilbetrachtung jener Zeit ausgerichtet ist, nämlich 1. auf Wesenszüge des „Neuen" um und nach 1600, 2. auf die Problematik des „Alten" und 3. auf Charakter und Existenz des „Alten" neben jenem „Neuen".

Als Ansatzpunkt dient die in der Forschung seit über 150 Jahren vorherrschende Überzeugung, die Zeit um 1600 repräsentiere musikgeschichtlich eine Wende von einschneidender Wirkung: Hier trete „uns plötzlich, scheinbar unerwartet, ein völliger Umschwung der ganzen Kunstrichtung entgegen" (Carl von Winterfeld, 1834);[1] zu konstatieren sei „eine Opposition gegen das Bestehende und eine Reformbewegung, deren Ziel eine Tonkunst ganz neuer, auf ganz anderen Fundamenten, als den bisherigen beruhenden Art war", beginnend, „in runder Zahl ausgedrückt, mit dem Jahre 1600... eine Epoche, bei der man von vorne zu zählen anfangen muss" (August Wilhelm Ambros, um 1870);[2] der „Einschnitt, der längst erkannt und historisch belegt worden" sei, gelte für alle Berei-

---

* In der Substanz wie auch – auf besonderen Wunsch der Herausgeber – in den musikalischen Exempla behält die Druckfassung den Text so bei, wie er am 31. März 1990 bei der Jahrestagung der Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft zur Erforschung von Renaissance und Humanismus in Nürnberg vorgetragen wurde.

1 Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 2. Teil. Berlin 1834, S. 2.

2 Geschichte der Musik. Bd. 4. Hrsg. nach hinterlassenen Notizen von Gustav Nottebohm. Leipzig 1878 (zitiert nach ^{2}1881), S. 147.

che der Musik, und die „neuen Erscheinungsformen, unter denen wir die Musik nach 1600 erblicken, unterscheiden sich so grundsätzlich von denen der vorhergehenden Periode, daß man fast sagen kann, es gibt in der ganzen Musikgeschichte keine schärfere und deutlichere Grenze" (Friedrich Blume, 1925)[3] – ein Urteil, das sich nur noch durch die Verallgemeinerung steigern ließ, vollzogen habe sich eine „Umwandlung..., wie sie im Kunstleben überhaupt ohnegleichen dasteht" (Robert Haas, 1928).[4]

Eine solche Beurteilung ließ sich gewichtig begründen, aber auch bedenkenswert relativieren.[5] Die These, das Jahr 1600 markiere musikgeschichtlich eine tiefgreifende Epochenzäsur, liegt nahe, blickt man auf das Entstehen neuer Gattungen – Paradebeispiel Oper – oder auf die Innovationen in Satz- und Besetzungstechnik – Stichwort Generalbaß –, vor allem aber auf plötzlich zur Geltung gelangende neue ästhetische Zielvorstellungen, von denen zu sprechen sein wird. Allerdings im Blick auf einige weit ins 16. Jahrhundert zurückreichende Wurzeln mancher Neuerungen läßt der breite Entwicklungsstrom eher die allmählichen und fließenden Übergänge erkennen, die den Epochenwechsel zwar nicht unbedingt in Zweifel ziehen, aber weniger schroff zeigen, was denn auch in der jüngeren Forschung gelegentlich zu anderen Akzentuierungen geführt hat.[6]

I

Für den ersten Aspekt, die Frage nach Wesenszügen des Neuen in der Musik um 1600, muß man sich an die Ereignisgeschichte halten. In ihr drängen sich wichtige, bereits für das Bewußtsein der Zeitzeugen wegweisende Präsentationen neuer musikalischer Werke und Proklamationen ihrer Neuartigkeit auf Daten weniger Jahre zusammen, so daß sich der Eindruck eruptiver Veränderungen aufdrängt.

---

3 Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Leipzig 1925, S. 2.

4 Die Musik des Barocks. Potsdam 1928 (= Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken), S. 1.

5 Vgl. hierzu Werner Braun: Der Stilwandel in der Musik um 1600. Darmstadt 1982 (= Erträge der Forschung Bd. 180), S. 40–45.

6 Wie sich z.B. Monodie, musikalische Ausdruckssteigerung, engere Anpassung an den Text, Affektbindung der Diminution längerfristig anbahnten, zeigt Karl Gustav Fellerer: Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600. Opladen 1972 (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G 180). – Den Epocheneinschnitt um 1600 grundsätzlich zu leugnen, blieb eher eine Ausnahme, vgl. The Age of Humanism 1540–1630. Hrsg. von Gerald Abraham. London 1968 (= The New Oxford History of Music 4).

Als Schlüsselereignis für das Entstehen der wichtigsten neuen Gattung gelten Komposition und Aufführung der *Euridice*, der ältesten erhaltenen Oper, exakt im Jahre 1600 anläßlich der in Florenz zelebrierten pompösen Hochzeit Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de'Medici. An Maria als Königin richteten sich die dem Werk beigegebenen Widmungsadressen des Librettisten Ottavio Rinuccini (1562–1621) und des (maßgeblichen) Komponisten Jacopo Peri (1561–1633). Hier wie in Peris Vorrede an den Leser finden sich deutliche Hinweise der Autoren auf die neue Art des Gesanges („nuova maniera di canto");[7] sie sei Resultat einer gezielten Wiederbelebung jenes Tragödiengesanges, den einst Griechen und Römer („gli antichi Greci e Romani")[8] pflegten, und überwinde vielleicht – so die versteckte Hoffnung Rinuccinis – den Zustand, daß die moderne Musik wegen ihres Mangels (an edler Rezitationsart) bei weitem der antiken unterlegen sei („per difetto della musica moderna, di gran lunga all'antica inferiore").[9] Ähnliches äußert auch Giulio Caccini (um 1545–1618), teils Mitarbeiter, teils Rivale beim Projekt dieser Festoper, in seinem Widmungstext an Giovanni de' Bardi.[10] Hier wie dann vor allem in den Vorreden zu seinen Solomadrigalsammlungen *Le Nuove Musiche* (1601)[11] und *Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle* (1614)[12] unterstreicht Caccini seinen eigenen Anteil an jener – vom Humanistenzirkel der sogenannten Camerata um den Grafen Bardi ausgelösten – Erneuerung des dramatischen Gesangsstiles („stile rappresentativo")[13] und erläutert zugleich die entscheidenden Züge dieser am Antiken-Ideal entwickelten neuen Musik. Sie lassen sich anhand von Caccinis Texten, die kaum zu Unrecht als Manifest des neuen Stiles gelten,[14] unter vier Gesichts-

---

7 Diese und wichtige andere Quellentexte zitiert nach Angelo Solerti: Le origini del melodramma. Turin 1903. Nachdruck Hildesheim 1969, S. 40–75 (Zitat S. 45). – Zu Jacopo Peri vgl. auch besonders Claude V. Palisca: Humanism in Italian Renaissance Musical Thought. New Haven and London 1985, S. 427–433.

8 Solerti (wie Anm. 7), S. 40.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 50–52.

11 Ebd., S. 55–71.

12 Ebd., S. 72–75.

13 Ebd., S. 50.

14 Carl Dahlhaus: Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München 1987 (= Poetik und Hermeneutik XII), S. 86, warnte eindringlich davor, Caccinis Titel von 1601 wie einen Singular zu lesen und als emphatisches Epochenmotto aufzufassen. Immerhin aber kann nicht übersehen werden, daß Zeitgenossen schon recht bald Caccini als „inventore d'una nuova maniera di cantare" (Vincenzo Giustiniani, 1628; vgl. Solerti, S. 116, 122), „inventore di questo nuovo e moderno stile recitativo" (Severo Bonini, um 1650; Solerti, S. 129f., 132, 135) bzw. den Rinuccini-

punkten zusammenfassen: 1) Es geht um eine vorzügliche Art des Komponierens und des Singens („buona maniera di comporre e cantare")[15] für Sologesang („per una voce sola")[16] über begleitender Generalbaßstimme („sopra un basso continuato").[17] 2) Ausgerichtet ist der neue Stil („nuovo stile")[18] auf die Intention, in Musik zu reden („in armonia favellare"),[19] was dadurch erreicht werden soll, daß die musikalischen Mittel vor allem der Nachbildung und der Verständlichkeit von Textgehalt und Einzelwörtern („imitazione" bzw. „intelligenza del concetto e delle parole")[20] dienen. 3) Als ästhetische Ziele gelten – in Anlehnung an Quintilians Forderungen des delectare und movere – das Ergötzen und das Bewegen von Gemütsaffekten („il fine... di dilettare e muovere l'affetto dell'animo").[21] 4) Hierfür wesentliche kompositions- und gesangstechnische Maßnahmen sind affektgeladener Ausruf („esclamazione affettuosa"),[22] unterschiedlich akzentuierte und dynamisch abgestufte Töne, rascher Affektwechsel und eine gewisse unbefangene Leichtigkeit („sprezzatura"),[23] besonders bei rascheren Noten, schließlich Läufe, Triller und ähnliche Verzierungen („i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti") in der Weise verwendet, daß der Autor sie dem Schmuck einer Rede gleichsetzen würde („a i colori rettorici assimiglierei").[24]

Der hier skizzierte und in Kompositionen exemplifizierte generalbaßbegleitete Sologesang mit dem Ziel, Ausdrucksgehalt und Sprachgestalt des Textes (*concetto e parole*) musikalisch eindringlich, bewegend umzusetzen, gilt also als neuer, gleichsam theatralisch darstellender Stil (*stile rappresentativo*).

Peri-Caccini-Kreis als Beginn des neuen Stiles ansahen (Pietro de' Bardi, 1634; Solerti, S. 145ff.; Pietro della Valle, 1640; Solerti, S. 153f.), wobei von den Kontroversen darüber, wem im einzelnen die entscheidenden Verdienste zukämen, hier abgesehen werden kann; vgl. Claude V. Palisca: Artikel Emilio de' Cavalieri. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 4. London 1980, S. 22. Marco da Gagliano umreißt in seiner Vorrede zu ‚Dafne' (1608) die Vertonungen der Rinuccini-Libretti ‚Dafne' (durch Jacopo Corsi und Jacopo Peri, 1597), ‚Euridice' (durch Peri, 1600) und ‚Arianna' (durch Claudio Monteverdi, 1608) als „origine delle rappresentazioni in musica"; vgl. Emil Vogel: Marco da Gagliano. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, 1889, S. 559.

15 Solerti (wie Anm. 7), S. 60.

16 Ebd., S. 57f.

17 Ebd., S. 51.

18 Ebd., S. 58.

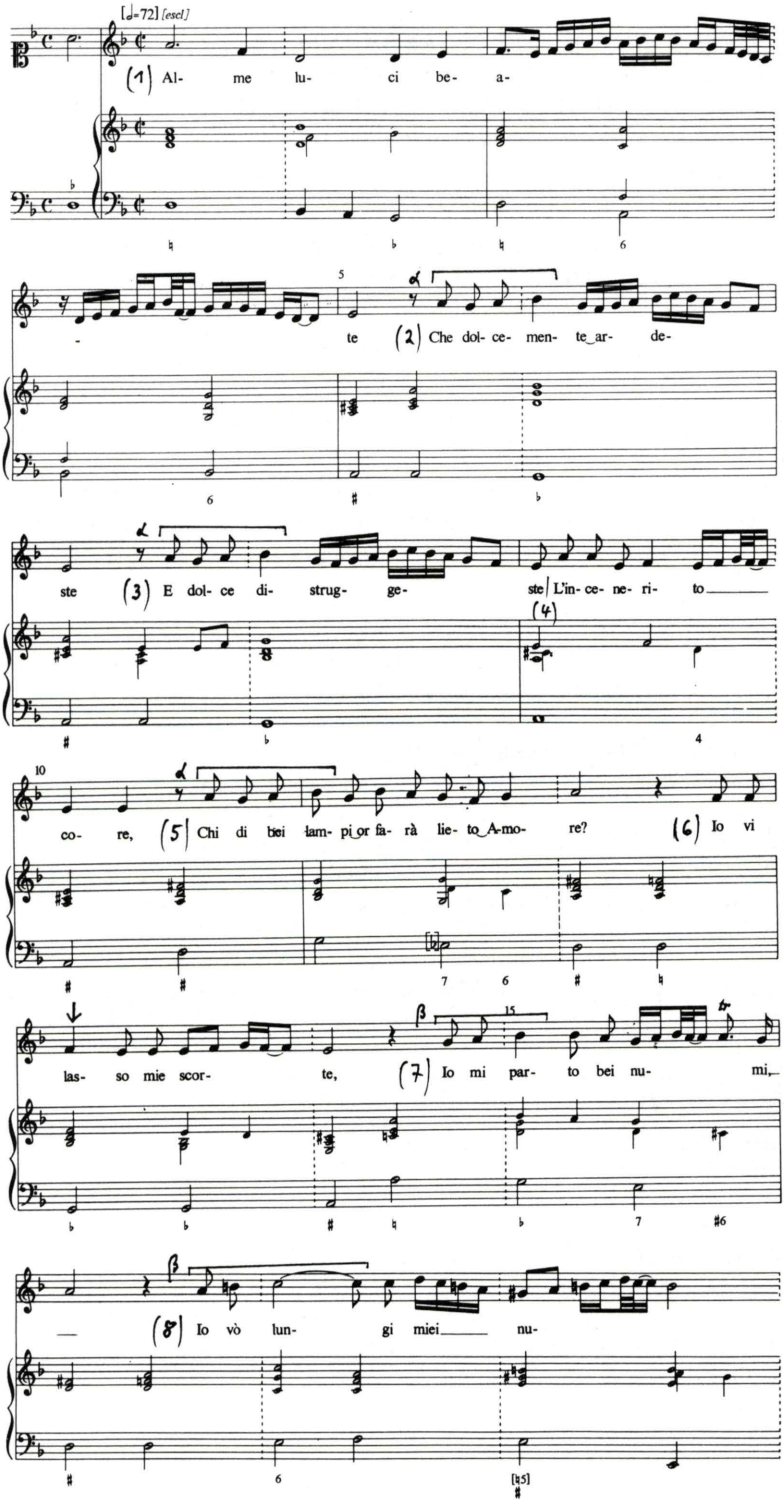
19 Ebd., S. 57.

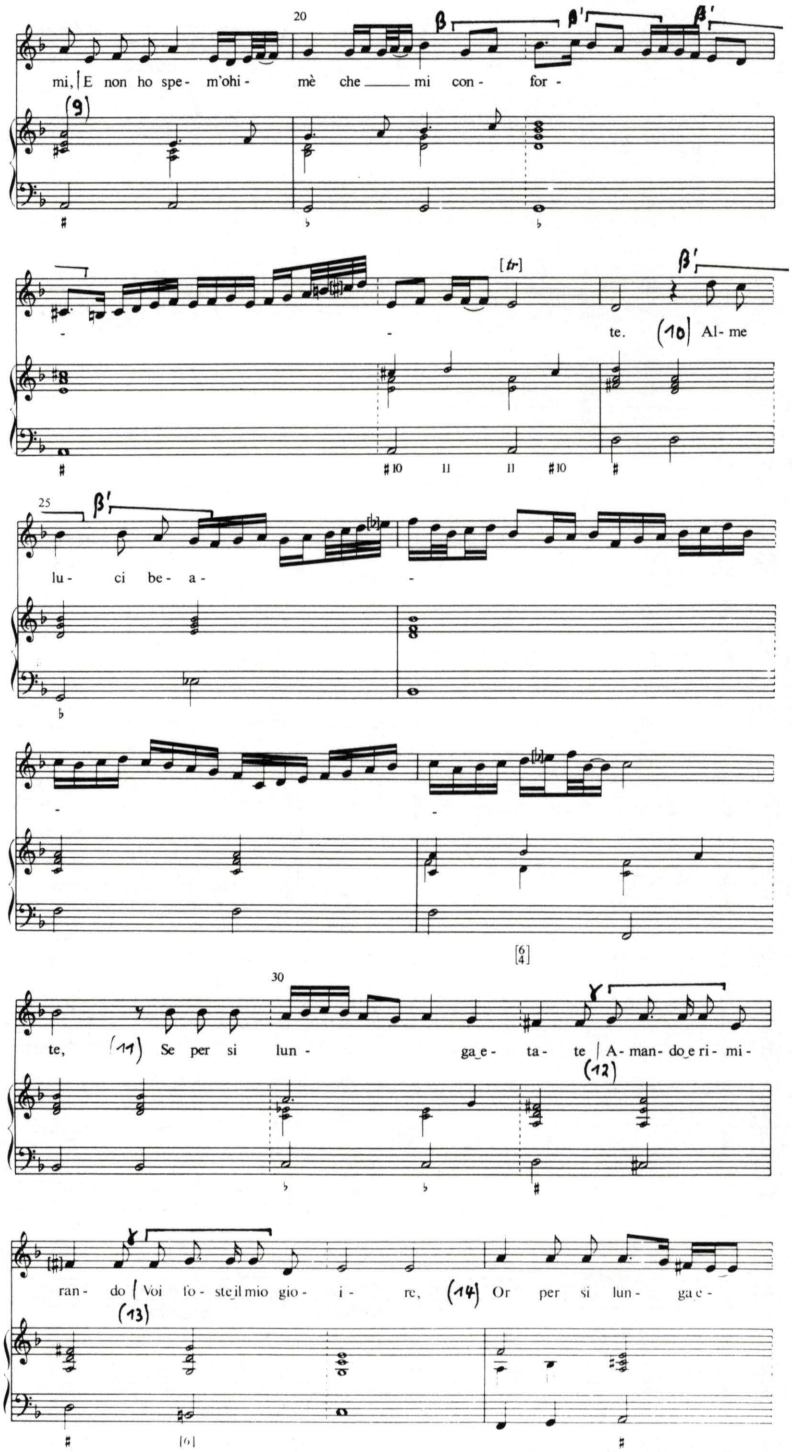
20 Ebd., S. 59f.

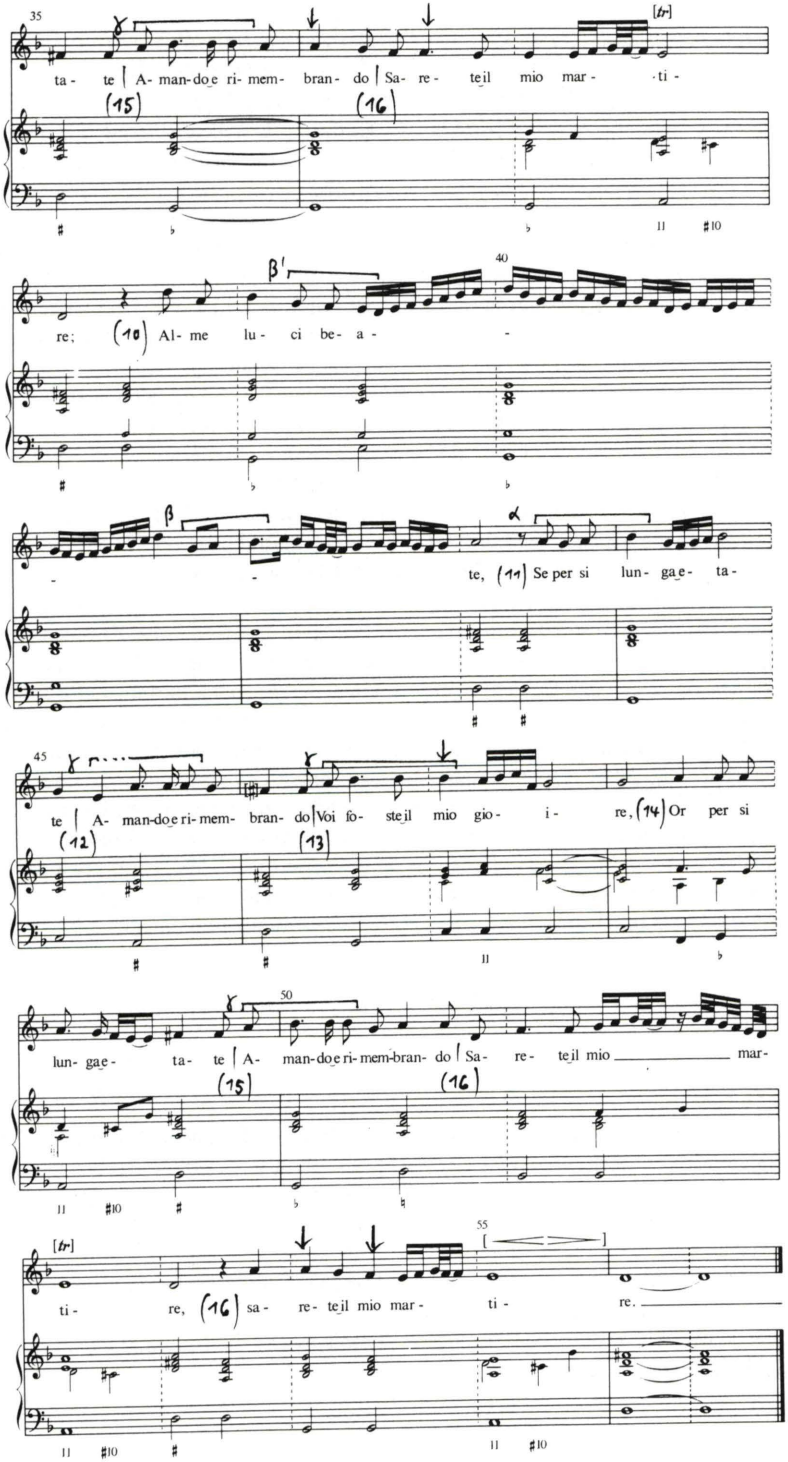
21 Ebd., S. 63.

22 Ebd., S. 65.

23 Ebd., S. 51, 57, 74, 75. Vgl. dazu auch Fausto Torrefranca: Origine e Significato di Repicco, Partita, Ricercare, Sprezzatura. In: Kongreßbericht Utrecht 1952. Amsterdam 1953, S. 404–414.


[♩=72] [escl.]
(1) Al- me lu- ci be- a-
te (2) Che dol- ce- men- te ar- de-
ste (3) E dol- ce di- strug- ge- ste/ L'in- ce- ne- ri- to
(4)
co- re, (5) Chi di bei lam- pi or fa- rà lie- to A- mo- re? (6) Io vi
las- so mie scor- te, (7) Io mi par- to bei nu- mi,
(8) Io vò lun- gi miei nu-


20
mi, E non ho spe- m'ohi- mè che mi con- for-
(9)
te. (10) Al- me
25
lu- ci be- a-
te, (11) Se per si lun- ga e- ta- te A- man- do e ri- mi-
(12)
30
ran- do Voi fo- ste il mio gio- i- re, (14) Or per si lun- ga e-
(13)


35
ta- te | A- man-doe ri- mem- bran- do | Sa- re- teil mio mar- ti-
[tr]
(15)
(16)
re; (10) Al- me lu- ci be- a-
40
β'
te, (11) Se per si lun- gae- ta-
β
α
45
te | A- man-doe ri-mem- bran- do | Voi fo- steil mio gio- i- re, (14) Or per si
(12)
(13)
lun- gae- ta- te | A- man-doe ri-mem-bran- do | Sa- re- teil mio mar-
50
(15)
(16)
ti- re, (16) sa- re- teil mio mar- ti- re.
55
[tr]

Züge dieses neuen Stiles seien an einem Beispiel aus Caccinis *Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle* veranschaulicht.[25] Zugrunde liegt ein Madrigaltext unbekannter Herkunft, der sich richtet an die Augen der spröden Geliebten, die „alme luci beate", die das Herz des Abgewiesenen verbrennen, ihn in Hoffnungslosigkeit stürzen und ihm zum Martyrium werden. Dieser petrarkistische Text ist sprachlich wie reimtechnisch anspruchsvoll gestaltet. Die Wiederkehr der Mottozeile (1, 10) gliedert das Gedicht; Klein-Parallelismus (2–3), Anapher „Io" (6–8), die Antithesen mit dreizeiligen Wort- und Reimwiederholungen (11–16) beleuchten die stilistische Durchformung der Struktur aus sechzehnzeiligen Rime libere in Siebensilblern, die durch zwei Elfsilbler (5, 9) unterbrochen werden. Die musikalisch beherrschende Singstimme bildet den Text sprachgerecht deklamierend oder affektbetont kolorierend nach, wobei vor allem die Akzentsilben der Pointenwörter meist gegen Ende einer Verszeile durch Melismen, zuweilen als hochvirtuose Figurationen, hervorgehoben werden. Wie sinnvoll Caccini die Komposition auf das Gedicht abgestimmt hat, ließe sich vielfältig zeigen. Beispielsweise unterstreichen D-Kadenzen[26] mit Zielton d' der Singstimme (in 9 und 16) die Gliederung. Den Abschnittbildungen im ersten Teil (1–9) entsprechen nicht nur die (in der Übersicht S. 91 verzeichneten) Gruppierungen von Zieltönen und -klängen der Zeilen, sondern auch bei Zeilenbeginn die Motivwahl, partiell auch das Setzen bzw. Unterdrücken von Pausen. Da Caccini den zweiten Teil (10–16) mit modifizierender Wiederholung ausführte (in der Übersicht durch Kolumnentrennung der kompositorischen Kriterien skizziert), betonte er weniger die Binnenbeziehungen in der Antithese (11–13 gegen 14–16) als die Korrespondenzen zwischen beiden Durchgängen von 10–16, denen eine abschließende Wiederkehr von 16 folgt, so daß der Kern des Gedichtes in je dreimal auftretender Initial- und Schlußzeile erscheint: „Alme luci beate, Sarete il mio martire". Die Verwandtschaft wichtiger Zeileneröffnungsmotive (α, β, γ) läßt sich als variatives Auskosten des expressiven Halbtonschrittes a'-b', folglich als Entfaltung einer gemeinsamen Grundsubstanz, darstellen (siehe Übersicht und Notenbeispiel). Weitere übergreifende Beziehungen entstehen durch die betonten Dissonanzen (↓) und die ähnlichen melodischen Klauseln (in den Takten 13f., 36f., 54f.), die auf verborgene, doch bedeutsame Weise die Zeilen 6 und 16 verknüpfen. Verglichen mit der differenzierten Vokalstimme ist die Baßstimme völlig untergeordnet, unauffällig und als ruhig fortschreitende harmonische Grundierung angelegt.[27]

---

24 Solerti (wie Anm. 7), S. 75.

25 Benutzt wurde die Ausgabe Giulio Caccini: Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle (1614). Hrsg. von H. Wiley Hitchcock. Madison 1978 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era XXVIII), S. 5–9.

26 In den Akkordsignaturen wird, wie üblich, ein Durklang groß, ein Mollklang klein geschrieben.

27 Original notiert ist nur die Unterstimme (kleinster Wert Viertelnote); die klangliche Ausgestaltung gemäß den Baßtönen mit ihren Generalbaßsignaturen war Aufgabe des Spielers, also Sache der Praxis; moderne Editionen (wie die benutzte) geben Lösungsvorschläge.

Vers	Text	Reim	Komposition Zeilenbeginn	-schluß	Übersetzung
1	Alme luci beate	a	v	e' A	Erquickende, selige Lichter,
2	Che dolcemente ardeste	b	p α	e' A	die Ihr süß verbrennt
3	E dolce distruggeste	b	p α	e' A	und süß zerstört
4	L'incenerito core,	c		e' A	das eingeäscherte Herz;
5	Chi di bei lampi or farà lieto Amore?	c^{11}	p α	a' D	wen wird Amor nun mit den schönen Strahlen glücklich machen?
6	Io vi lasso mie scorte,	d	p ↓	e' A	Ich lasse Euch, meine Wegweiser,
7	Io mi parto bei numi,	e	p β	a' D	ich nehme Abschied, schöne Schutzgötter,
8	Io vò lungi miei numi,	e	p β	a' A	ich gehe weit, meine Schutzgötter,
9	E non ho spem' ohimè che mi conforte.	d^{11}		d' D	und, weh mir, ich habe keine Hoffnung, die mich aufrichtet.
10	Alme luci beate,	a	p β' b' B	p a' D	Erquickende, selige Lichter,
11	Se per si lunga etate	a	p fis' D	p α g' C	wenn eine so lange Zeit hindurch,
12	Amando e rimirando	f	γ fis' D	γ fis' D	da ich (Euch) liebte und bewunderte,
13	Voi foste il mio gioire,	g	γ e' C	γ g' C	Ihr meine Freude gewesen seid,
14	Or per si lunga etate	a	v fis' D	v fis' D	werdet Ihr nun eine so lange Zeit hindurch,
15	Amando e rimembrando	f	γ ↓ g' g	γ a' d	da ich (Euch) lieben und (Eurer) gedenken werde,
16	Sarete il mio martire.	g	↓ d' D	d' D p ↓ d' D	mein Martyrium sein.

—— = Silbe melismatisch vertont

═══ = Silbe mit langem Melisma (mehr als vier Viertel)

v = Zeilenbeginn „volltaktig"

p = Zeilenbeginn nach Pause

Zeileneröffnungsmotive:

α = a' g' a' | b'

β = g' a' | b' (auch auf anderen Stufen und umgekehrt = β')

γ = a' | b' b' b' (punktiert, auch auf anderen Stufen)

Dieser Stil des auf intensive Text- und Affektdarstellung ausgerichteten Sologesangs mit seinem flexiblen Duktus, der zwischen deklamierender, arioser und kolorierender Gestaltung rasch wechselt, war von stärkster Wirkung. Sie aber beruhte nicht nur auf den rein kompositorischen Maßnahmen, die der neuartigen „darstellenden" Rolle dieser Musik dienten, sondern auch auf der eindringlichen Interpretation durch hervorragende Solisten. Die Hinweise auf die erlesene Art des Singens, die als „nobile"[28] und „buona maniera di cantare"[29] oder als „dolce et affettuosa maniera"[30] galt und bei der Mienenspiel wie Gestik den Ausdruck unterstrichen,[31] erklären sich dadurch, daß die frühen Protagonisten dieses darstellenden – wenn auch nicht zwangsläufig szenischen – Stiles, zu denen Peri wie Caccini und dessen Familienmitglieder gehörten, als eminente Sänger und Akteure berühmt waren.[32]

Bereits die frühesten Werke des neuen Stiles, zu denen (und deren Herkunftssphäre von Florentiner Camerata) auch Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (1600) als geistlich-allegorisches Gegenstück zur Festoper zu zählen ist, verwenden Sologesang in deutlichen Abstufungen seiner Wort-Ton-Beziehung, die später auch terminologisch unterschieden werden:[33] als *stile narrativo*, schlicht deklamierender Sologesang, *stile recitativo*, seine melodisch gerundete Ausprägung, *stile espressivo*, seine ausdrucksintensivste Form – zu wählen jeweils nach Art und Charakter des Textes sowie nach der musikalischen Konzeption.

Der neue Sologesangsstil verkörperte somit keine Einheit, sondern ein Reservoir von besonderen, in vieler Hinsicht extremen Arten kompositorischer und interpretatorischer Gestaltung. Die neuen Arten mit ihrer besonderen Bindung an einen Text und mit ihrer Reduktion auf eine maßgebende Vokalstimme avancierten – verständlicherweise – trotz ihrer emphatischen Propagierung nicht zum allbeherrschenden Satztypus, sondern hatten neben bzw. in Verbindung mit anderen Arten des musikalischen Satzes zu bestehen.

Das Nebeneinander unterschiedlicher Satzweisen, musikgeschichtlich bis ins Mittelalter zurückzuverfolgen, war im Laufe des 16. Jahrhunderts immer bunter

---

28 Solerti (wie Anm. 7), S. 55.

29 Ebd., S. 59.

30 Ebd., S. 137.

31 Ebd., S. 121: „sopra tutto con far bene intendere le parole, applicando ad ogni sillaba una nota or piano, or forte, or adagio, or presto, mostrando nel viso e nei gesti segno del concetto che si canta".

32 Vgl. dazu beispielsweise die in Anm. 14 erwähnte Vorrede des Marco da Gagliano.

33 So bei Giovanni Battista Doni: Annotazioni (1640), erläutert bei Erich Katz: Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. Diss. Freiburg i.Br. 1926, S. 36f.

geworden. Dies bewog Pietro Pontio (1588), für textgebundene Gattungen wie Motette, Messe, Psalm, Madrigal, aber auch für das rein instrumentale Ricercar einen jeweils eigenen „modo" oder „stile" zu konstatieren[34] und die völlige Beherrschung aller dieser Kompositionsarten zum Ziel des satztechnischen Studiums zu erheben: „con il vostro studio veniate alla perfettione del componere ogni sorte di compositioni".[35] Doch „Sorten" von Kompositionen unterschieden sich nicht nur nach solchen Gattungen, sondern auch nach spezielleren Techniken des Satzes oder Möglichkeiten von Besetzung, Stimmenzahl, Instrumentenidiomatik, so daß man vom chromatischen Madrigal, von mehrchöriger Messe, von Toccata di durezze e ligature und anderen Differenzierungen zu sprechen hätte.

II

Deshalb ist es nötig, die Proklamationen des neuen Stiles daraufhin zu untersuchen, wogegen und in welcher Weise sie sich mehr oder minder ausdrücklich abzugrenzen trachteten – und dies führt zum zweiten Aspekt, zur Problematik des „Alten". Hier nun fällt auf, daß von einer Frontstellung gegen die überkommene Musik – wir würden erwarten, daß sie „alte" Musik heißt – nicht oder allenfalls ausnahmsweise gesprochen werden kann.

In den Texten Caccinis überrascht, wie sparsam und gezielt der Autor kritisiert, zunächst, im Zusammenhang mit verunstaltendem Vortrag eigener Stücke, jene alte Art von mehr instrumental als vokal geeigneten Umspielungen („quella antica maniera di passaggi... più propria per gli strumenti di fiato e di corde che per le voci"),[36] sodann Mängel der Textbehandlung und -verständlichkeit.[37] Caccinis eigentliche Polemik richtet sich gegen „il contrappunto", Kontrapunkt als Satzlehre, die nicht ausreiche, den neuen Stil zu erfassen, zu fundieren und zu fördern.[38] Doch so ausgiebig Caccini und seine Zeitgenossen das Schlagwort vom neuen Stil („stile nuovo", „maniera nuova") benutzten, so häufig entbehrt es eines eindeutigen Gegenpoles, wie man ihn im Ausdruck „stile antico" und mit ähnlich demonstrativem Gebrauch vermuten könnte. Offenbar wurde das „Neue" artikuliert, ohne es zwangsläufig mit „Altem" zu konfrontieren.

Einer der Gründe hierfür liegt auf der Hand. Unter „alter Musik" (antica musica) verstanden die Autoren jener Ära ganz überwiegend die Musik der

---

[34] Ragionamento di musica. Parma 1588. Faks.-Ausgabe Kassel 1959 (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: XVI), S. 154–160.

[35] Ebd., S. 160.

[36] Solerti (wie Anm. 7), S. 55.

griechisch-römischen Antike, die in humanistischer Sicht weniger einen Gegensatz zur „modernen" Musik als deren idealen Maßstab bildete. Nachdem bereits Nicola Vicentino in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) versucht hatte, Besonderheiten der antiken Musik (wie die Tongeschlechter von Chromatik und Enharmonik) für die Musikpraxis seiner Zeit zurückzugewinnen, entwickelte, inspiriert durch Girolamo Mei und dessen Studien antiker Quellen,[39] Vincenzo Galilei – der Vater des bahnbrechenden Naturforschers – in seinem (zwei Camerata-Mitgliedern in den Mund gelegten) *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) eine den wunderbaren Wirkungen („mirabili effetti") der griechischen Musik nachspürende Ästhetik des Sologesanges, der dem Affektausdruck des Textes zu dienen hatte. Damit waren Zielvorstellungen formuliert, die sich maßgebende Komponisten des neuen Stiles wie Peri und Caccini zu eigen machten.

Nicht nur das Bemühen, durch Erschließung der „musica antica" die „musica moderna" zu verbessern („migliorare"),[40] stand einer Konfrontation von altem und neuem Stil im Wege; auch Denkweise und musikalische Praxis des frühen 17. Jahrhunderts widersprachen einer derartigen Polarisierung.

Selbst wo das Wort „antico" nicht „antik" (altehrwürdig, klassisch vorbildhaft), sondern – wie anscheinend seltener – im pejorativen Sinn „alt" (altmodisch, überholt) bedeutet, ist dieses Adjektiv weniger auf einen musikalischen Stil gemünzt als auf bestimmte Satzprinzipien und deren Mängel.

Dies ist der Fall in einem Abschnitt aus der Generalbaßlehre des Agostino Agazzari (1607),[41] wo es um die erste Begründung für das Spielen aus bezifferter Baßstimme („suonar sopra 'l Basso") geht: Der „stile moderno di cantar recitatiuo, e comporre" – zugleich „il vero stile d'esprimere le parole"[42] – gestatte diese Praxis, die „opere antiche piene di fughe, e contrapunti" hingegen, bei de-

---

37 Ebd., S. 56: „quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso"; S. 57: „senza intelligenza delle parole".

38 Ebd., S. 56, 60f.

39 Vgl. dazu Claude V. Palisca: Girolamo Mei (1519–1594). Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. American Institute of Musicology 1960 (= Musicological Studies and Documents 3), S. 8–15 (Mei's Brief vom 8.5.1572 [ebd. S. 89–117] erschien redigiert und posthum als ‚Discorso sopra la musica antica et moderna' in Venedig 1602. Faks.-Ausgabe Bologna 1968 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II 35).

40 Solerti (wie Anm. 7), S. 144.

41 Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel Conserto Siena 1607. Faks.-Ausgabe Bologna 1969 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II 37).

42 Ebd., S. 10f.

nen man das Spiel aus Partitur oder Tabulatur bevorzugen könne, seien nicht mehr gebräuchlich. Zu vermuten, dieses Urteil treffe ein gesamtes älteres Repertoire, wäre indessen voreilig. Denn Agazzari übernimmt hier nicht nur Beanstandungen seitens des über 40 Jahre zurückliegenden Tridentinums, er kolportiert auch – als früheste bekannte Quelle – die Erzählung von Palestrina als dem Retter der Kirchenmusik, der in seiner *Missa Papae Marcelli* gezeigt habe, daß die monierten Mißstände schlicht Fehler und Irrtum der Komponisten und nicht der Musik seien („vitio ed errore de' componitori, e non della Musica"). Indem Agazzari einerseits das „saper contraponto"[43] als Grundwissen des Generalbaßspielers fordert, andererseits die „imitatione delle note, e non dell'affetto" ebenso kritisiert wie das Verfahren, zuerst die Musik zu komponieren, dann den Text zu unterlegen,[44] macht dieser Traktat deutlich, wie leicht der neue Stil in ein gespanntes Verhältnis zur Kontrapunktlehre geriet.

Dies bestätigt sich in der berühmten Kontroverse zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi. Herausgefordert durch Artusis Vorwurf regelwidrigen Gebrauchs von Dissonanzen in einigen Madrigalen Monteverdis, der zunächst ungenannt blieb,[45] antwortete dieser in zwei Vorreden, nämlich zum Fünften Madrigalbuch (1605) kurz und in eigener Person, sodann zu den *Scherzi musicali* (1607) durch eine ausgiebige Erläuterung seines Kurztextes, die aber aus der Feder des Bruders Giulio Cesare Monteverdi stammt.[46]

Diese Erwiderungen geben Monteverdis klare und ausgewogene Position wieder, die allerdings vom mehrstimmigen Madrigal, nicht vom Sologesang ausging und sich daher von der Peris oder Caccinis in Nuancen unterscheidet. Monteverdi grenzt eine „seconda pratica", die dem modernen Stil entspricht, von einer „prima pratica" ab, die zwar laut Giulio Cesare[47] (der sich aber auf Artusi bezieht[48]) zur „vecchia musica" gehört, doch nur in einem viel späteren Brief Monteverdis (vom 22.10.1633, wahrscheinlich an Giovanni Battista Doni) mit dem Adjektiv „antico" in Verbindung gebracht wird, das sich ansonsten bei

---

43 Ebd., S. 4.

44 Ebd., S. 11.

45 L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Venedig 1600, Fol. 39v–44r. Faks.-Ausgabe Bologna 1968 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II 36).

46 Diese und weitere Texte Monteverdis im folgenden zitiert nach Sabine Ehrmann: Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens. Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Bd. 2).

47 Ebd., S. 134: „perche intende l'oppositore far contro alla moderna musica, & diffendere la vecchia, le quali veramente trovansi differente..."; vgl. auch Anm. 51.

48 Artusi (Anm. 45). Fol. 44r: „Li nostri vecchi non insegnorno mai, che le settime si douerrero vsare cosi assolute & scoperte."

Monteverdi stets auf die griechische Musik bezieht.[49] Offenbar vermied Monteverdi, seine beiden pratiche mit dem Gegensatz von „alt" und „neu" zu assoziieren, denn er wehrte sich ausdrücklich dagegen, „nova" statt „seconda" zu schreiben,[50] und wo das Wort „vecchia" erscheint, spielt es wertneutral, dazu beiläufig, auf die ältere Herkunft und auf den methodischen Vorrang der prima pratica an („per essere primo uso praticale").[51]

Im Kern umfaßt Monteverdis Stellungnahme fünf Punkte: 1) Es gibt neben der – hier muß man sagen: älteren – prima pratica der Lehre Gioseffo Zarlinos und der Werke von Johannes Ockeghem bis Adrian Willaert auch eine seconda pratica bei Cipriano de Rore und anderen Komponisten bis hin zu Peri und Caccini; Monteverdi beanspruchte, den Ausdruck „seconda pratica" geprägt zu haben,[52] und plante eine so betitelte Schrift,[53] die anscheinend unausgeführt blieb. 2) Die prima pratica zielt allein auf „armonia", das Musikalische gemäß den Satzregeln, die seconda pratica hingegen auf „melodia" als einen Gesamtbegriff, dem – in dieser Reihenfolge – „oratione", „armonia" und „rithmo" zugehören, die eine umdeutende Entlehnung der Platonischen Trias ἁρμονία, λόγος, ῥοῦθμός verkörpern.[54] 3) Der Wesensunterschied beider pratiche wird veranschaulicht an der gegensätzlich gewendeten Metapher von Herrin und Magd, bezogen auf oratione und armonia: In der seconda pratica, um die es Monteverdi ging, ist die oratione „padrona del armonia e non serva",[55] während sich für die prima pratica die umgekehrte Hierarchie ergibt. 4) Die Herrschaft der oratione in der seconda pratica rechtfertigt einen Gebrauch von Dissonanzen, der gegenüber dem in der prima pratica erweitert und als „sekundäre" Möglichkeit jenseits der Kontrapunktlehre Zarlinos anzusehen ist.[56] 5) Beide pratiche aber werden, wie

---

49 Ehrmann (Anm. 46), S. 120: „...seconda pratica musicale. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica"; dagegen „gli antichi" (S. 121, 123), „pratica antica" (S. 123), „il modo de li Antichi" (S. 137), „quel modo praticale antico" (S. 124).

50 Ebd., S. 135.

51 Ebd.: „alla vecchia ha [sc. Monteverdi] posto nome prima pratica, per essere primo uso praticale ... prima prattica intende che sia quella che versa intorno alle perfetione del armonia".

52 Ebd., S. 139f. – Demnach dürfte der früheste bekannte Beleg, der sich bei Artusi findet, auf eine undokumentierte Diskussion dieser Ideen Monteverdis zurückgehen; vgl. Claude V. Palisca: The Artusi-Monteverdi-Controversy. In: The New Monteverdi Companion. Hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune. London 1985, S. 143.

53 Ehrmann (wie Anm. 46), S. 119f., 124, 128, 130f., 134.

54 Aus Politeia 398d, 400d. Vgl. dazu Ehrmann, S. 26, 139.

55 Ehrmann, S. 131, 135 („cioè che considera l'armonia comandata, & non comandante").

56 Ebd., S. 128, 138.

Giulio Cesare betont, „von meinem Bruder gewürdigt, verehrt und gelobt".[57]

Weder ging es Monteverdi somit bei der Unterscheidung von prima und seconda pratica um den Gegensatz von „alt" und „neu" – obwohl dies herkunftschronologisch zutraf – noch um Ablehnung oder Zustimmung – obwohl die erwähnten Vorreden und Briefe ein Plädoyer für die seconda pratica waren. Monteverdi verstand beide pratiche als Konzepte eigenen Rechts,[58] nebeneinander bestehend, in ihren Intentionen (der Textbehandlung) zwar gegensätzlich, in ihren satztechnischen Grundlagen (als Ausprägungen der Kontrapunktlehre) jedoch verwandt.

Dem entspricht beispielsweise, daß Adriano Banchieri (1614), der beziehungsreich den Ausdruck „seconda pratica" auf sein eigenes, entscheidend verbessertes Solmisationssystem münzt und dieses mit dem Ei des Columbus vergleicht,[59] in seiner progressiv ausgerichteten Lehre nicht nur den strengen, älteren Contrapunto osservato neben dem freieren Contrapunto misto gelten läßt,[60] sondern in seinen Statuten einer Akademie für das Tagesprogramm des „giorno dell'Academia" musikalische Werke gleichermaßen aus prima wie seconda pratica vorschlägt.[61] Wohl kennzeichnet Banchieri notations- oder satztechnische Details zuweilen als „antiche" oder „moderne";[62] daß er jedoch Zarlino und Artusi zu den „Moderni"[63] zählt, verrät, wie wenig er sich vom Gedanken fester Frontstellungen zwischen „alt" und „neu" leiten ließ.

Auch in Monteverdis Schaffen steht prima neben seconda pratica, und dies keineswegs nur, um bestimmten Konventionen gerecht zu werden, sondern durchaus von der Sache her begründet, weil nicht jeder Text die vorrangige Darstellung seiner Affekte oder die individualisierende Deklamation der seconda

---

57 Ebd., S. 134f.: „amendue honorate da mio fratello, reverite, & lodate".

58 Vgl. Dahlhaus (wie Anm. 14), S. 87: „Die Stilspaltung, die Möglichkeit, je nach Anlaß und Neigung zwischen dem Stile antico und dem Stile moderno zu wechseln, war das eigentlich Neue bei Monteverdi und in der durch ihn inaugurierten Entwicklung".

59 Cartella musicale nel canto figurato, fermo, & contrapunto. Venedig 1614. Faks.-Ausgabe Bologna 1968 (Bibliotheca Musica Bononiensis II 26), S. 18, 26f.

60 Ebd., S. 165.

61 Ebd. im nicht paginierten ‚Discorso per introduzione alla presente Opera', Cap. 7: „dopò si cantera vn Motetto o Madrigale Spirituale graue, come per esempio di quelli di Orlando Lasso, Palestina [sic] ò altri, potendosi ancora cantare vno di quei Madrigali del Soauissimo compositore moderno Claudio Monteuerde... [erläutert wird: in geistlicher Umdichtung durch Aquilino Coppini] & doppo... concerto come piace".

62 Ebd., S. 47f.: Ligaturen als „Congiuntioni antiche" und „Legature moderne"; S. 42: „Salti inregolari... nelle moderne compositioni"; S. 103: „dalli Compositori moderni chiamate Durezze".

63 Ebd., S. 165.

S 1
S 2
A
T 1
T 2
B

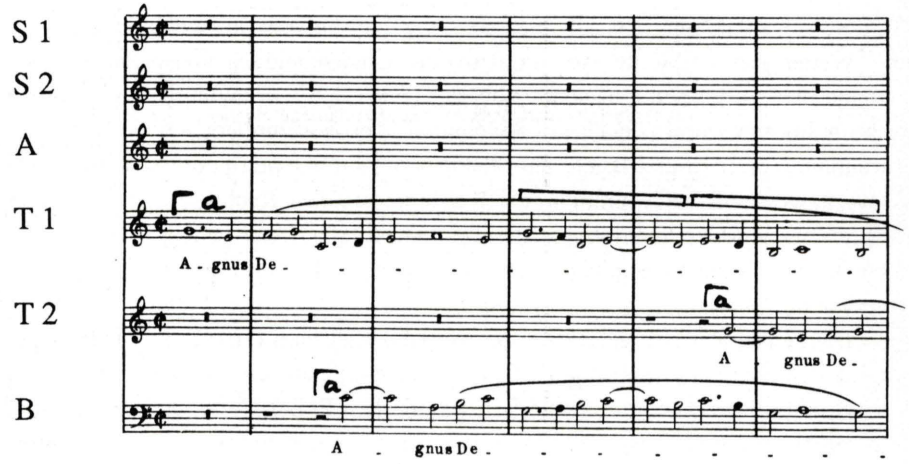
A - gnus De -
A - gnus De -
A - gnus De -

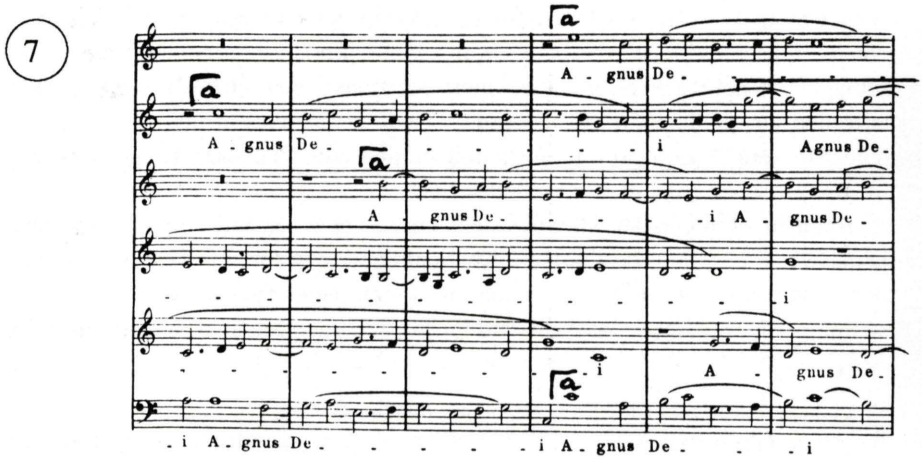
7

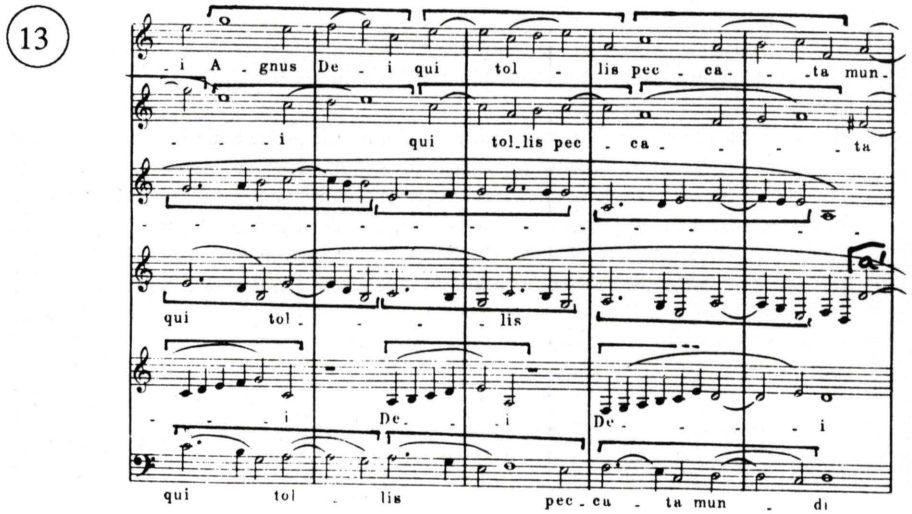
A - gnus De -
A - gnus De - - - - - i Agnus De -
A - gnus De - - - - - i A - gnus De -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - i
- - - - - - - - - - - - - - - - i A - gnus De -
- i A - gnus De - - - - - - i A - gnus De - - - i

13

- i A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - - ta mun -
- - - i qui tol - lis pec - ca - - - - ta
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
qui tol - - - - lis
- - - i De - - i De - - - - i
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di







18

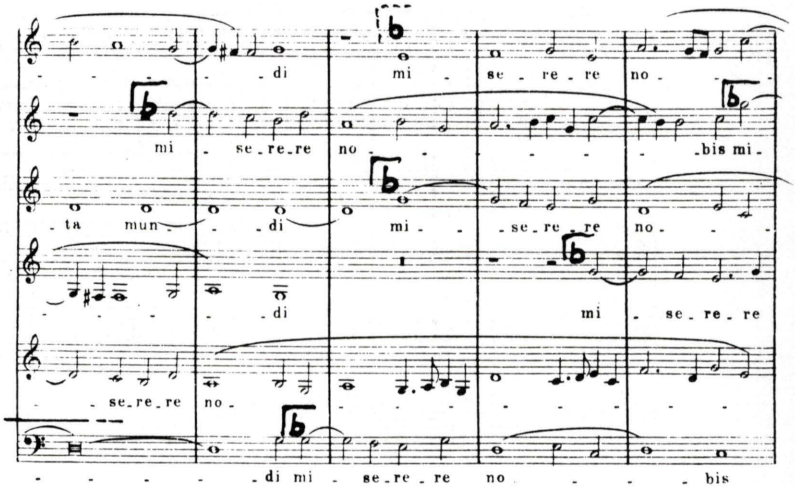
di qui tol - lis pec - ca - -
mun - - - di qui tol - lis
- i qui tol - lis qui tol - lis
Agnus De - i A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca -
A - gnus De - i A - gnus De - i qui tol -
A - gnus De - i

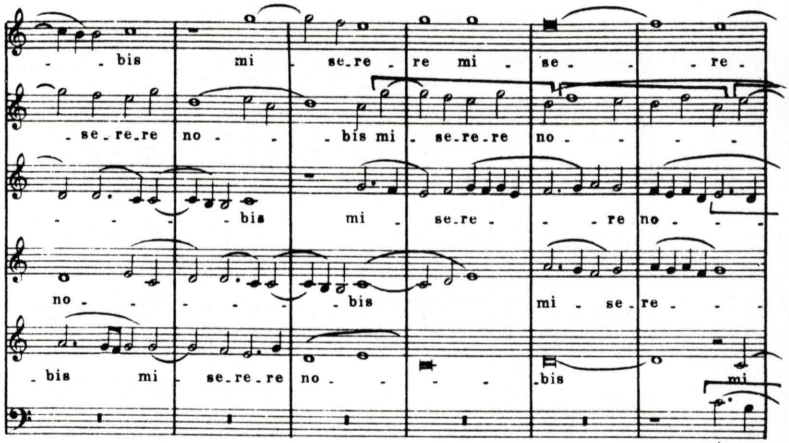
24

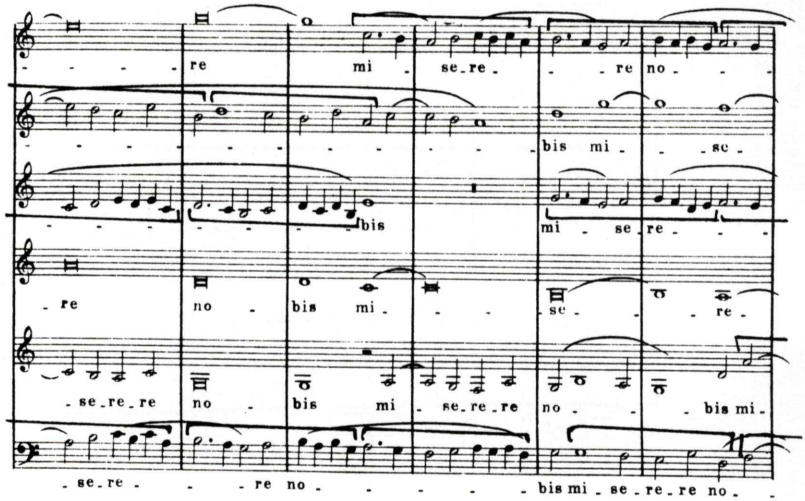
- ta mun - - - - - - di A - gnus De -
pec - ca - - ta mun - - - - - - - - - - -
pec - ca - - ta mun - - - - - - di
- ta mun - - di qui tol - lis
- - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis
A - gnus De - i A - gnus De - i qui

30

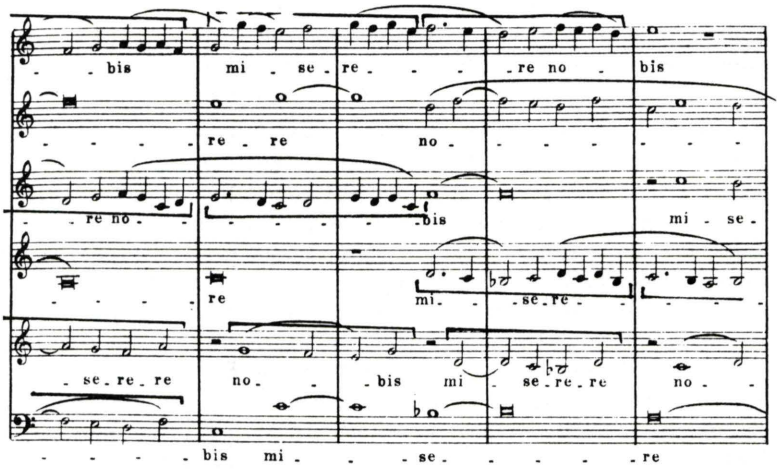
- i qui tol - lis pec - ca - - ta mun - - -
- di
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - - - -
pec - ca - - - ta mun - - -
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi -
tol - lis pec - ca - - - ta mun - -


35
di mi se re re no
mi se re re no bis mi
ta mun di mi se re re no
di mi se re re
se re re no
di mi se re re no bis

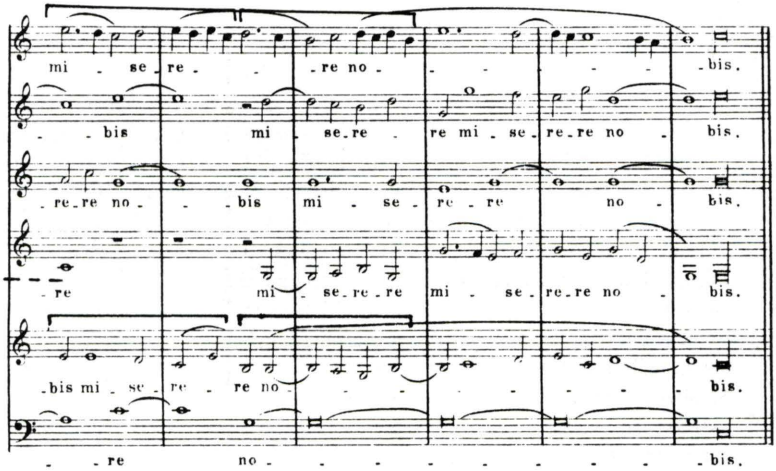

40
bis mi se re re mi se re
se re re no bis mi se re re no
bis mi se re re no
no bis mi se re
bis mi se re no bis mi
mi


46
re mi se re re no
bis mi se
bis mi se re
re no bis mi se re
se re re no bis mi se re re no bis mi
se re re no bis mi se re re no

52


bis mi se re re no bis
re re no
re no bis mi se
re mi se re
se re re no bis mi se re re no
bis mi se re

57


mi se re re no bis.
bis mi se re re mi se re re no bis.
re re no bis mi se re re no bis.
re mi se re re mi se re re no bis.
bis mi se re re no bis.
re no bis.

pratica, sondern vielleicht gerade eine kunstvoll ausgewogene Satzstruktur im Sinne der prima pratica nahelegte, wie vor allem der Text des Meßordinariums.[64]

So verkörpert beispielsweise das *Agnus Dei I* aus Monteverdis sechsstimmiger Messe von 1610[65] prima pratica auf höchstem Niveau: Linear-polyphone Ausgewogenheit der thematisch gleichberechtigten, doch eigenständig und dicht imitierenden sechs Vokalstimmen (zu denen noch – im Notenbeispiel weggelassen – die aus den jeweils tiefsten Tönen als sogenannter Basso seguente gebildete Fundamentstimme für den Orgelbegleitsatz hinzukommt); ferner gemessen fließende Rhythmik (weitgehend mit Viertelnote als kleinstem Wert) und eine Dissonanzbehandlung, die sich an wenige, seit langem eingeführte Typen (Transitus, Syncopatio, Cambiata) hält und auf die freieren Arten des neuen Stils verzichtet.

Die Besonderheit des Satzes liegt in der kunstvollen Verknüpfung von Imitations- und Sequenztechnik, deren thematisch-motivische Glieder – wie die der gesamten (Parodie-)Messe – Nicolas Gomberts sechsstimmiger Motette *In illo tempore loquente Jesu* (gedruckt 1538)[66] entnommen und dem Formverlauf des Satzes dienstbar gemacht wurden.[67] (Im Notenbeispiel S. 98 ff. signieren Häkchen und Buchstaben die Themen-Einsätze der Expositionen, hinzugefügte Klammern die evidenten Sequenzglieder.) Der Agnus-Teil (T. 1–36) exponiert zunächst in Engführung eine „lange" Version des mit Terzfall begin-

---

[64] Das Fortleben der prima pratica vor allem in geistlicher Musik wird oft kirchenpolitisch begründet: „... weil das Alte verordnet war und neben dem Neuen ein Eigenleben zu führen begann" (Silke Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber 1982, S. 185). Doch vermag dies die verbreitete Praxis, „to mix styles of liturgical music within one service", die Jerome Roche (Monteverdi and the prima prattica. In: The New Monteverdi Companion, s. Anm. 52, S. 181f.) vom frühen 17. Jahrhundert an konstatiert, kaum hinreichend zu erklären. Es dürfte unverzichtbar sein, auch die inneren Kriterien besonderer Angemessenheit des *Contrapunctus gravis* zu berücksichtigen, der sich Christoph Bernhard zufolge zu kirchlichem Gebrauch „mehr als an andere Orte schicket" (Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. ²Kassel 1963, S. 42).

[65] ‚Missa da Capella a sei voci, fatta sopra il motetto *In illo tempore* del Gomberti'. Ediert in Claudio Monteverdi: Tutte le opere. Hrsg. von Gian Francesco Malipiero. Bd. XIV. Asola 1932, S. 112–117 (Reproduktion des Notenbeispiels nach dieser Ausgabe).

[66] Ediert in Nicolai Gombert: Opera Omnia. Hrsg. von Joseph Schmidt-Görg. Bd. IX (= Corpus Mensurabilis Musicae 6, IX). American Institute of Musicology 1974, S. 13–19.

[67] Zu weiteren Einzelheiten vgl. Gerhard Hust: Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Meßkompositionen. Diss. Heidelberg 1968 (gedruckt 1970), S. 31–106. Die im Notenbeispiel als Soprane 1 und 2 (S 1, S 2) signierten Stimmen heißen original Cantus und Sextus, der Tenor 2 (T 2) heißt Quintus, die übrigen Stimmenbezeichnungen entsprechen der Quelle als Altus, Tenor, Bassus. Bei den im ‚Agnus Dei I' verarbeiteten Themen handelt es sich um die „fuga quarta" in Umkehrung (= Thema a) und um die „fuga terza" (= Thema b) der aus Gomberts Motette übernommenen „fughe" Monteverdis (vgl. Hust, S. 48; zum Agnus Dei I: S. 58f.).

nenden Themas a und schließt (ab T. 13) eine in Terzen fallende Sequenzstrecke an, die nach G kadenziert (T. 17–19). Diese Kadenz überbrückend imitieren die drei Unterstimmen die „kurze" Version des Themas (a'), die bereits in der Oberstimmensequenz (T. 13–17) vorbereitet wurde. Zugleich hebt die erste von zwei weiteren Terzfallsequenzen (T. 19–25 und T. 28–35) an, die nun ihrerseits vorangegangene Substanzen umgeschichtet anordnen und sowohl die Variabilität als auch die Verwandtschaft dieser Partien ausprägen. Der Miserere-Teil beginnt kurz vor einer zweiten G-Kadenz (T. 36), wiederum überbrückend, diesmal mit einem neuen Thema (b), das sich jedoch (stellt man zweiten und dritten Ton um) aus a herleiten läßt. Nach seiner Durchimitation entfaltet sich dieses Thema b, das mit Sekundfall beginnt, nun (ab T. 42) in einer Reihe von Sekundfallsequenzen und rhythmischen Vergrößerungen (besonders deutlich Sopran 2 ab T. 50, Baß ab T. 53). Eröffnende bzw. überbrückende Imitationen mit nachfolgenden motivisch dichten Sequenzen, die mehrmals (im ersten Teil steiler, im zweiten allmählicher) deszendieren, entsprechen so auf bewundernswerte Weise der textlichen, thematischen und harmonischen Anlage des Satzes.

Es wäre freilich ein Irrtum zu meinen, dies sei „Palestrina-Stil", wie ihn die musikhistorische Forschung[68] erschließen konnte; von ihm unterscheidet sich Monteverdis *Agnus Dei I* sowohl durch die hervorstechende Sequenztechnik als auch durch verstecktere Details, auf die hier nicht eingegangen sei.

Zumindest partiell in prima pratica zu komponieren – und dies keineswegs nur epigonal –, war für Monteverdi wie für etliche seiner Zeitgenossen anscheinend selbstverständlich. Deshalb dürfte es unangemessen sein, die musikgeschichtlichen Wandlungen durch Camerata und seconda pratica im frühen 17. Jahrhundert als „Fenstersturz des polyphonen Vokalstils"[69] anzusprechen – es sei denn, man spielte darauf an, daß beim Prager Attentat von 1618 die Opfer überlebten und entfliehen konnten.

III

Wenn also die prima pratica, die Satzweise auf der Basis der älteren Lehre, nicht eigentlich „veraltet" war, sondern fortbestand, dann stellt sich die Frage des dritten Aspekts: nach Charakter und Existenz dieses vermeintlich „Alten".

Werner Braun hat, beide Male ausdrücklich im Zusammenhang mit Monteverdis sechsstimmiger Messe, von „festgehaltener Vergangenheit"[70] bzw. von

---

68 Auf der Grundlage von Werkanalysen und Quellentexten besonders intensiv seit Knud Jeppesen: Der Palestrina-Stil und die Dissonanz. Leipzig 1925.

69 Robert Haas (wie Anm. 4), S. 17.

70 Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1981 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 4), S. 305–307.

„lebendiger Vergangenheit“[71] gesprochen, primär also von „Vergangenheit“, die sich als das Nicht-mehr-Aktuelle bestimmt, und nuanciert nur danach, ob es – wodurch auch immer – „festgehalten“ wurde oder aus sich heraus noch „lebendig“ war.

Hier aber liegt ein zentrales Problem, denn es wäre erforderlich, exakter zu erfassen, wie Komponisten, Musiker, Kenner und Liebhaber zwischen 1600 und etwa 1630 die prima pratica empfanden: als altertümlich – und deshalb überholt oder im Gegenteil ehrwürdig –, als durchaus zeitgemäß – und dabei als entweder unauffällig normal oder deutlich einem erweiterten Stilspektrum zugehörig – oder von Fall zu Fall unterschiedlich, vielleicht bereits in schärferer Differenzierung zwischen Werken verschiedener Generationen (wenngleich Anpassungsmaßnahmen wie die nachträgliche Generalbaß-Ergänzung[72] oder auch eine Reduktion des polyphonen Satzes[73] die tatsächlichen Distanzen verschleierten)? Erst Antworten hierauf könnten klären, in welcher Weise von retrospektiven Tendenzen dieser musikgeschichtlichen Phase zu sprechen wäre (wenn man den humanistischen Rückbezug auf die Antike mit seinen teils archäologischen, teils spekulativen Zügen ausklammert).

Ein Gesichtspunkt allerdings läßt sich bereits hier und jetzt geltend machen, um den Fragen nach einer solchen Retrospektive und nach dem Wesen des „Alten“ in jener Phase mit Lösungsversuchen begegnen zu können.

Bekanntlich führte der Ansatz, unterschiedliche musikalische Stile zu konstatieren, erst „nach 1630“ zur Ausbildung umfassender Stillehren oder -systeme. Aus dem Stadium der sie vorbereitenden Entwürfe wurde Pietro Pontios Unterscheidung einzelner Gattungsstile (1588) erwähnt. Zu ergänzen wäre der Rostokker Magister Joachim Burmeister, der in seiner *Musica poetica* (1606) die aus Quintilian bzw. Melanchthon übernommenen Stilarten der Rhetorik (genus humile, grande, mediocre und mixtum) musikalisch zu bestimmen versuchte und als deren Repräsentanten namhafte Komponisten nannte.[74] Adriano Banchieri bezeugt in einem Brief an Artusi (gestorben 1613) die offenbar längst geläufige

---

[71] Der Stilwandel (wie Anm. 5), S. 23–25.

[72] So z.B. durch Caspar Vincentius zu Stücken des ‚Promptuarium musicum‘ (1611–13, 1617) und zu Orlando di Lassos ‚Magnum opus musicum‘ (1625).

[73] So in Giovanni Francesco Anerios vierstimmiger Version der ‚Missa Papae Marcelli‘ Palestrinas (1619); vgl. Repertoire international des sources musicales: Recueils imprimés XVIe–XVIIe siècles. München-Duisburg 1960 (= RISM B I) unter den Publikationsjahren und Indices 1619^{2}, 1626^{1}, 1635^{1}, 1639^{1}.

[74] Vgl. Martin Ruhnke: Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kassel und Basel 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), S. 106–108.

Gegenüberstellung von „stile da Chiesa" mit Palestrina und von „stile da Camera" mit Luca Marenzio als Leitgestalten.[75] Auch Monteverdis pratiche sind letztlich unterschiedliche „Stile".

Doch die früheste bekannte Stilsystematik im Sinn einer „Gliederung und Ordnung höherer Art"[76] stammt erst von dem italienischen Komponisten und Theoretiker Marco Scacchi (um 1600– um 1685), der 1626–49 als Hofmusiker bzw. -kapellmeister in Warschau wirkte, und ist offenbar seine eigene – die vorhandenen Ansätze zusammenfassende – Leistung. In Scacchis *Cribrum musicum ad triticum Siferticum* (1643)[77] wird zum erstenmal explizit dem „stylus modernus" der Italiener ab 1600 ein „stylus antiquus" gegenübergestellt, den Scacchi aber bezeichnenderweise an eigenen, 1633 in Rom gedruckten vierstimmigen Messen[78] – folglich „zeitgenössischen", nur ein Jahrzehnt zurückliegenden Kompositionen – exemplifiziert. Im gleichen Traktat interpretiert Scacchi auch Monteverdis Lehre von der „nova praxis",[79] und auf diesen Passus verweist Scacchi dann in seinem (nach 1646 verfaßten) Brief an den Danziger Organisten Christoph Werner, jenem wichtigen Dokument also, das die Stilgliederung (in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil) mit ihren Untergruppen (nach Gattungen, Besetzungen oder Satzarten) bereits so entfaltet,[80] wie es dann, wenngleich in Einzelheiten modifiziert, auch bei den Nachfolge-Autoren bis ins 18. Jahrhundert hinein geschieht. Die für das zu erörternde Problem entscheidende Aussage Scacchis aber findet sich in einer kurzen Schrift von 1649:[81] Indem Scacchi hier, seine Stilgliederung mit der Lehre Monteverdis verbindend, der „musica antica" mit nur e i n e r pratica und gleichsam in e i n e m Stil der Behandlung von Konsonanzen und Dissonanzen die „musica moderna" mit z w e i pratiche und d r e i Stilen gegenüberstellt,[82] charakterisiert er das „Alte" wie auch Montever-

[75] Veröffentlicht in Adriano Banchieri: Lettere armoniche. Bologna 1628. Faks.-Ausgabe Bologna 1968 (= Bibliotheca Musica Bononiensis V 21), S. 94.

[76] Erich Katz (wie Anm. 33), S. 37.

[77] Mikrofilm des Druckes (Venedig 1643) aus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel.

[78] Ebd., S. 154.

[79] Ebd., S. 132–134.

[80] Ediert bei Katz (wie Anm. 33), S. 83–89.

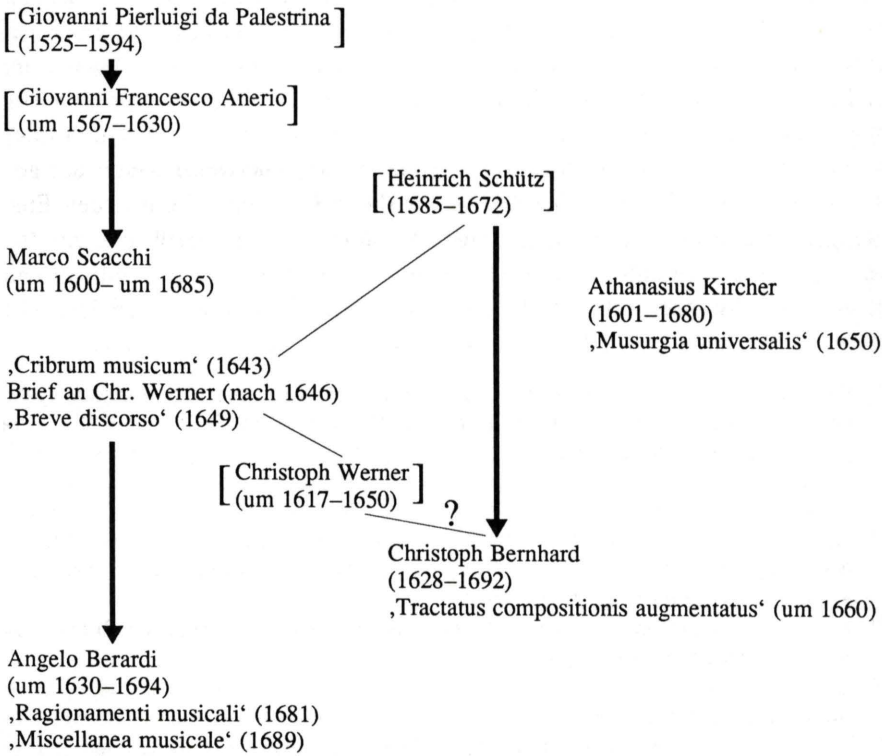
[81] Breve discorso sopra la musica moderna. Warschau 1649 (Mikrofilm der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin).

[82] Ebd., Fol. C 3^{v}–C 4^{r}: „La Musica antica consiste in vna prattica sola, e quasi in vn medesimo stile, di adoperare le consonanze, e dissonanze; Mà la Moderna consiste in due pratiche, & in tre stil<i>, cioè, stile di Chiesa, di Camera, è di Teatro; le prattiche sono: la prima è, Vt Harmonia sit Domina orationis; la seconda, vt Oratio sit Domina harmoniae; & ogn'vno di questi tre stili portano in se grandissime variationi, nouità, & inuentioni di non ordinaria consideratione".

dis „prima pratica" höchst aufschlußreich, nämlich ambivalent: einerseits als der Vergangenheit entstammend, die nach Praxis und Stil als in sich einheitlich und geschlossen beschrieben wird – eine Verallgemeinerung, die spätestens bei Pontio anzufechten wäre –, andererseits als Bestandteil der modernen Musik, die sich speziell durch ihre Vielgestaltigkeit auszeichne. Scacchis Position aber gleicht der Monteverdis nicht nur im Eintreten für die moderne Musik, sondern auch in der ausdrücklichen und aktuellen Anerkennung der „alten".[83]

Hier also manifestiert sich eine „Retrospektive", deren musikalisch-ästhetischer Ertrag indessen nicht in die „Vergangenheit" gehört, sondern ein Stück „Gegenwart" darstellt. Dieser Eindruck bestätigt sich angesichts der nachfolgenden Stillehren des 17. Jahrhunderts und spiegelt eine Lehrtradition wie eine sie legitimierende Kompositionspraxis wider.

Die Stillehren des 17. Jahrhunderts hängen (wie die folgende Skizze veranschaulichen soll) zumeist voneinander ab:



[83] Ebd., Fol. D 3r–D 3v: „non intendo, che si debba, abbandonare la Musica antica, per abbraciare solamente la nuoua; mà che restino in piedi, & a‹u›mentate ambe due, cioè

Dies erklärt sich zum einen aus direkten Lehrer-Schüler-Verhältnissen (fettgedruckte Pfeile), zum anderen aus bezeugten oder wahrscheinlichen Einflüssen jenseits direkter Schülerschaft (dünnere Verbindungsstriche). Entscheidend scheint die Reputation Scacchis als des eigentlichen Schöpfers dieser Stillehre gewesen zu sein – deren zweifellos italienische Anregungen ebenso im Dunkeln liegen wie die möglichen Einflüsse (aus Italien oder durch Scacchi) auf das seinerseits eigene und in manchem grundsätzlichere Stilkonzept Athanasius Kirchers.[84] Angelo Berardi nennt Scacchi „mio amoreuolissimo Maestro, & insegne professore"[85] und führt dessen Lehre weiter aus.[86] Der Schützschüler Christoph Bernhard erwähnt Scacchi wohl mehr beiläufig,[87] entwickelt dessen Stillehre aber zu einer Klassifikation anhand von Dissonanzfiguren. Heinrich Schütz selbst schätzte Scacchi sehr hoch, wie zwei Briefe aus den Jahren 1646 und 1648 bezeugen,[88] und es gilt mittlerweile als sicher, daß Schützens Bemerkung im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* (1648), er hoffe, ein ihm „wohlbekandter / so wohl in Theoriâ als Praxi hocherfahrner Musicus" werde demnächst einen „insonderheit uns Deutschen" nützlichen Traktat veröffentlichen,[89] auf Scacchi und seine Ankündigung einer Kontrapunktlehre zielt. Daß Schütz in dieser Vorrede den Wert nicht nur des Kontrapunktstudiums und des generalbaßlosen Satzes, sondern auch einer Kenntnis der „Differentia Styli in arte Musica diversi" so betont, dürfte auf Anregungen durch Scacchi beruhen. Möglicherweise wurde der gebürtige Danziger Christoph Bernhard 1649 durch Christoph Werner, den Empfänger jenes Sccachi-Briefes, an Schütz empfohlen. Ferner weiß man aus Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740), daß der alte Schütz „seinen gewesenen Discipel" Bernhard bat, ihm seinen Leichentext („Cantabiles mihi

---

l'antica per Messe, Hinni, & altre semili Cantilene da Cappella; la moderna per concerti, & per il metro volgare, & altre simili Cantilene". Fol. D 2^{r}: „questa seconda pratica non può destruggere la prima, nemeno pretende di far ciò, perche il suo fine è differente da essa".

84 Schwer einzuordnen ist die Passage aus Giovanni Battista Donis ‚Annotazioni' (1640): „la maniera, o stile antico, o moderno: lo stile del Palestrina, del Pecci, etc." (zitiert bei Katz, Anm. 33, S. 28–29), weil der innere Bezug der Glieder zumal durch den Kontext der Formulierung unklar bleibt.

85 Miscellanea musicale. Bologna 1689. Faks.-Ausgabe Bologna 1970 (= Bibliotheca Musica Bononiensis II 40 b), S. 168.

86 Ebd., S. 38–42.

87 Müller-Blattau (wie Anm. 64), S. 90.

88 Veröffentlicht von Erich H. Müller: Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften. Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45), Nr. 59 (S. 169f.) und Nr. 69 (S. 188–190).

89 Ebd., Nr. 71 (besonders S. 195).

erant justificationes tuae") „nach dem pränestinischen Contrapunctstyl" auszuarbeiten; dies sei erfolgt und mit dem Dankschreiben Schützens beantwortet worden: „Mein Sohn, er hat mir einen grossen Gefallen erwiesen durch Übersendung der verlangten Motete. Ich weiß keine Note darin zu verbessern".[90]

Diese ungemein auffällige Hinwendung des alten Schütz zum „alten" Stil – die anscheinend eine Parallele bei Samuel Scheidt besitzt[91] – kennzeichnet den tatsächlichen Rang dieser „retrospektiven" Kompositionsart. Ihre Geschichte im 18. Jahrhundert erscheint angesichts des zunehmenden Auseinanderklaffens von „Stile antico" und „modernem" Stil als noch auffälliger,[92] und ihre ungebrochene Tradition als Teil musikalischer „Gegenwart" – eine Tradition, die in der Forschung seit Monteverdis Vorrede von 1605 datiert und für die These von der „Zweisprachigkeit" der europäischen Musik seitdem benutzt wurde[93] – endet erst mit den „historisierenden" Rückbezügen im frühen 19. Jahrhundert.

Wenngleich unbekannt ist, welche Anregungen – außer denen durch Monteverdi – Scacchi für seine Stillehre im einzelnen aufgriff, verdient doch Beachtung, daß sich direkte und prominente Lehrer-Schüler-Verhältnisse auch hinter ihn zurückverfolgen lassen: auf Palestrina. Scacchis Lehrer Giovanni Francesco Anerio, ein fruchtbarer Komponist „der Übergangsperiode", dessen Werke „einen ambivalenten Charakter" zeigen,[94] wirkte lange Zeit in Rom, bevor er 1624 als Hofkapellmeister nach Warschau ging und anscheinend seinen Schüler Scacchi nachzog. Für Anerio aber, den jüngsten der bekannten Palestrina- Schüler, dürfte der eigene Lehrer und dessen durchaus fortwirkender Stil zur erlebten „Gegenwart" gehört haben, so daß es nahelag, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die prima pratica der Palestrina-Lasso-Ära noch nicht – oder höchstens in diffusen Ansätzen wie bei Agazzari – als „alt" zu empfinden oder zu apostrophieren.

---

90 Zitiert nach der Ausgabe von Max Schneider. Berlin 1910, S. 322f.

91 Vgl. den Bericht von Andreas Werckmeister: Cribrum musicum. Quedlinburg und Leipzig 1700. Faks.-Ausgabe Hildesheim 1970, S. 41: „Der berühmte Samuel Scheit schreibet an Baryphonum, anno 1651. den 26. Januar also... Ich bleibe bey der reinen alten Composition, und reinen Regeln..."

92 Vgl. Christoph Wolff: Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. Wiesbaden 1968 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 6), besonders S. 6–16.

93 Vgl. Heinrich Besseler: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken), S. 3–5.

94 Peter Ludwig: Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas. Diss. Köln 1984. Regensburg 1986 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 143), S. 313, 342.

Ebenso verständlich aber dürfte es sein, wenn mit dem nächsten Generationswechsel ab etwa 1630 (schematisch datiert am Todesjahr Anerios) nun erst die zeitliche Distanz bewußter wurde und Scacchi bewog, im *Cribrum musicum* jenen Messenstil als „alt" zu bezeichnen, der im Werner-Brief auch „stylus Palest<r>ini" heißt und als „gravis" (ernst, gewichtig), „absque Organo" (ohne Generalbaß) anderen Arten des Kirchenstiles gegenübersteht, die nach moderner Art („juxta usum modernum"), mit Generalbaß („adjuncto Organo") und konzertierend („in concerto") angelegt sind.[95] Nicht jeder „Stylus ecclesiasticus" war demnach bei Scacchi auch „antiquus".

Da nicht einmal für den Palestrina-Enkelschüler Scacchi (und für seine Nachfolger) das „Alte" – nun so bezeichnet – auch „veraltet" oder „vergangen" war, gehörte anscheinend zu Wesen und Existenz des „Alten" in der Phase (grob gesagt) zwischen 1600 und 1630 sein selbstverständliches Fortwirken neben dem „Neuen", als weiterhin gültige „Praxis", die durch ihr Dasein – gleichsam „passiv" – zur stilistischen Bereicherung beitrug und daher nicht in echte Konkurrenz zum „stile moderno" geriet. Hierzu trug bei, daß für Monteverdi die prima pratica nicht zwangsläufig Musik der vorangegangenen Generation(en) war, sondern neugeschaffen – wie in Monteverdis Messen – auch gewandelte, durchaus „zeitgemäße" Züge annehmen konnte.

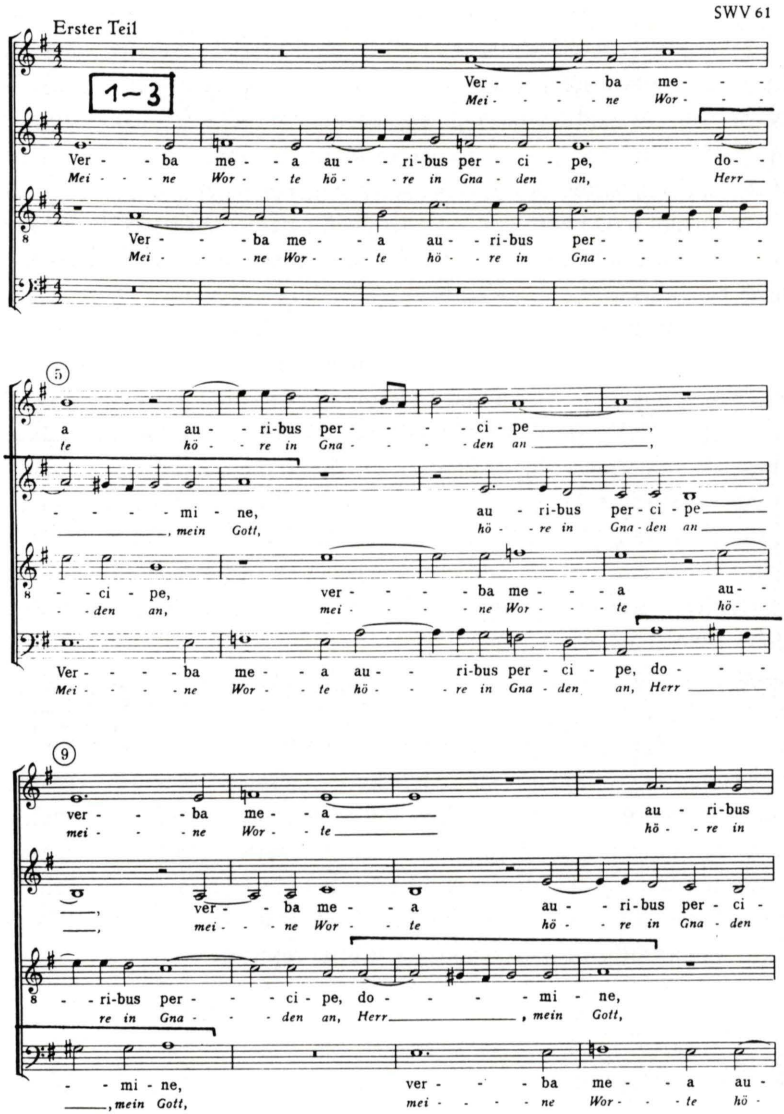
Als Beispiel für ein Stück, in dem prima pratica schöpferisch fortlebend und (innerhalb einer Sammlung) in „Koexistenz"[96] mit „neueren" Arten begegnet, sei der Erste Teil der vierstimmigen Motette *Verba mea auribus percipe* aus den *Cantiones sacrae* (1625) von Heinrich Schütz angeführt.[97] Der Text (Psalm 5, 2–3) wird musikalisch in acht Gliedern mit jeweils eigenem Motiv (melodisch-rhythmischer Prägung) wiedergegeben, das trotz seiner erforderlichen flexiblen Elemente unverwechselbar ist und an dem Schütz konsequent festhält; streng wurde auch das Mittel der melismatischen Textvertonung wenigen (im folgenden unterstrichenen) Silben herausgehobener Wörter reserviert:

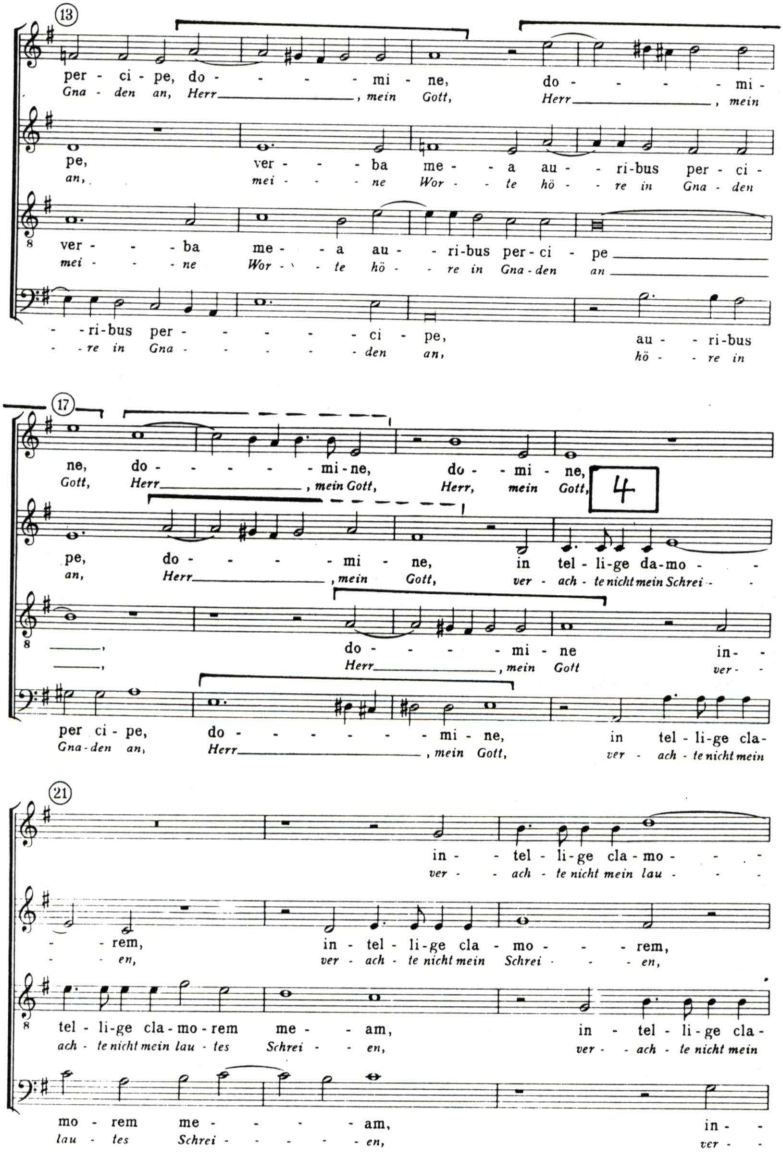
---

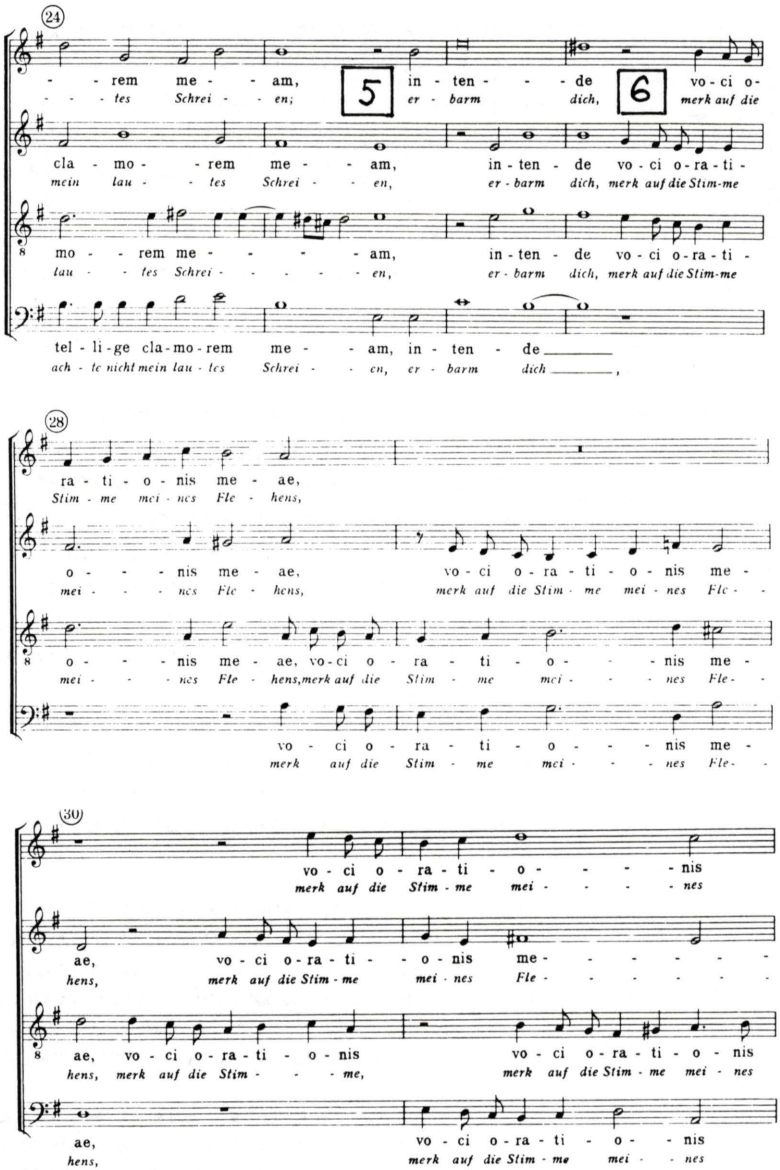
95 Katz (Anm. 33), S. 83f.

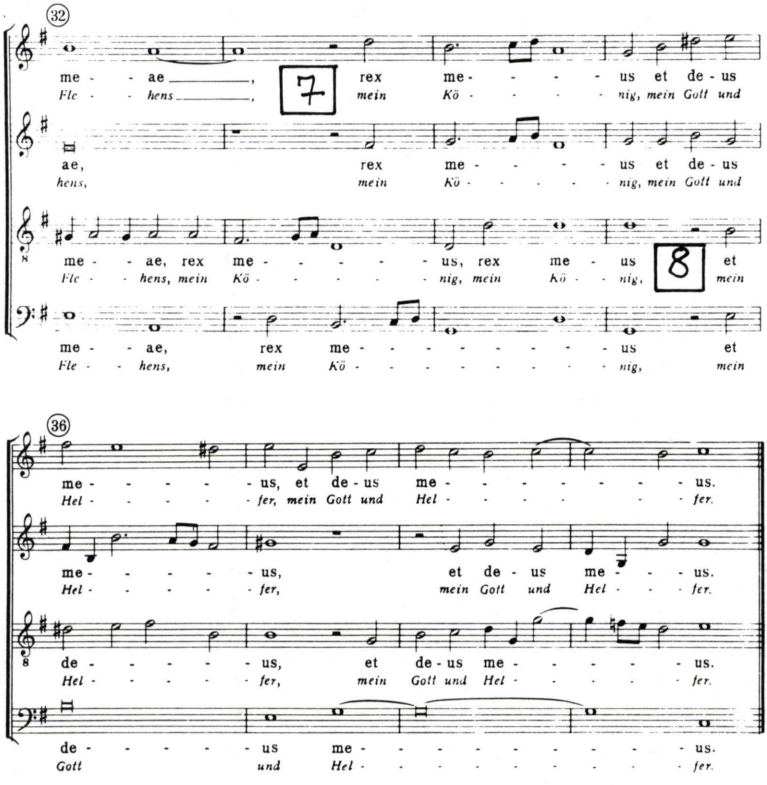
96 Dahlhaus (Anm. 14), S. 87.

97 Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 8. Hrsg. von Gottfried Grote. Kassel usw. 1950; S. 49–54 (Diese Edition, die gegenüber dem Originaldruck einen Ton aufwärts transponiert wurde, liegt der Wiedergabe zugrunde).


SWV 61
Erster Teil
1–3
Ver - - - - ba me - - -
Mei - - - - - ne Wor - - -
Ver - - ba me - - a au - - ri-bus per - ci - pe, do - -
Mei - - - ne Wor - - te hö - - - re in Gna - den an, Herr
Ver - - - ba me - - a au - - ri-bus per - - - - -
Mei - - - ne Wor - - - te hö - - re in Gna - - - - -
5
a au - - ri-bus per - - - - - ci - pe,
te hö - - re in Gna - - - - den an,
- - - - - mi - ne, au - ri-bus per - ci - pe
, mein Gott, hö - - re in Gna - den an
- - ci - pe, ver - - - - ba me - - - a au - -
- - den an, mei - - - - ne Wor - - - - te hö - -
Ver - - - - ba me - - a au - - ri-bus per - ci - pe, do - - -
Mei - - - - ne Wor - - te hö - - - re in Gna - den an, Herr
9
ver - - - ba me - - a au - ri-bus
mei - - - ne Wor - - te hö - - re in
, ver - - ba me - - a au - - ri-bus per - ci -
, mei - - - ne Wor - - te hö - - re in Gna - den
- - ri-bus per - - - ci - pe, do - - - - - mi - ne,
re in Gna - - - den an, Herr , mein Gott,
- - mi - ne, ver - - - ba me - - a au -
, mein Gott, mei - - - - ne Wor - - - te hö -


13
per - ci - pe, do - - - - mi - ne, do - - - - mi -
Gna - den an, Herr, mein Gott, Herr, mein
pe, ver - - - ba me - - a au - - ri-bus per - ci -
an, mei - - - ne Wor - - te hö - - re in Gna - den
ver - - - ba me - - a au - - ri-bus per-ci - pe
mei - - - ne Wor - - te hö - - re in Gna-den an
- - ri-bus per - - - - - ci - pe, au - - ri-bus
- - re in Gna - - - - - den an, hö - - re in
17
ne, do - - - - - mi-ne, do - - mi - ne,
Gott, Herr, mein Gott, Herr, mein Gott,
4
pe, do - - - - mi - ne, in tel - li-ge da-mo - -
an, Herr, mein Gott, ver - ach - te nicht mein Schrei - -
do - - - - mi - ne in- -
Herr, mein Gott ver- -
per ci - pe, do - - - - - - - mi - ne, in tel - li-ge cla-
Gna-den an, Herr, mein Gott, ver - ach - te nicht mein
21
in - - tel - li-ge cla - mo - - -
ver - - ach - te nicht mein lau - - -
- - rem, in - tel - li-ge cla - mo - - - rem,
- - en, ver - ach - te nicht mein Schrei - - - en,
tel - li-ge cla-mo-rem me - - am, in - tel - li-ge cla-
ach - te nicht mein lau - tes Schrei - - en, ver - - ach - te nicht mein
mo - rem me - - - - am, in - -
lau - tes Schrei - - - - - en, ver - -


24
- - rem me - - am, 5 in - ten - - - de 6 vo - ci o-
- - - tes Schrei - - en; er - barm dich, merk auf die
cla - mo - - rem me - - am, in - ten - de vo - ci o - ra - ti -
mein lau - - tes Schrei - - en, er - barm dich, merk auf die Stim-me
mo - - rem me - - - - am, in - ten - de vo - ci o - ra - ti -
lau - - tes Schrei - - - - - en, er - barm dich, merk auf die Stim-me
tel - li - ge cla - mo - rem me - - am, in - ten - de
ach - te nicht mein lau - tes Schrei - - en, er - barm dich
28
ra - ti - o - nis me - ae,
Stim - me mei - nes Fle - hens,
o - - - nis me - ae, vo - ci o - ra - ti - o - nis me -
mei - - - nes Fle - hens, merk auf die Stim - me mei - nes Fle -
o - - - nis me - ae, vo - ci o - ra - ti - o - - - nis me -
mei - - - nes Fle - hens, merk auf die Stim - me mei - - - nes Fle -
vo - ci o - ra - ti - o - - - nis me -
merk auf die Stim - me mei - - - nes Fle -
30
vo - ci o - ra - ti - o - - - - nis
merk auf die Stim - me mei - - - - nes
ae, vo - ci o - ra - ti - - o - nis me - - - - - -
hens, merk auf die Stim - me mei - nes Fle - - - - - -
ae, vo - ci o - ra - ti - o - nis vo - ci o - ra - ti - o - nis
hens, merk auf die Stim - - - me, merk auf die Stim - me mei - nes
ae, vo - ci o - ra - ti - o - - nis
hens, merk auf die Stim - me mei - - nes


32
me - - ae _____, 7 rex me - - - - us et de - us
Fle - - hens _____, mein Kö - - - - nig, mein Gott und
II
ae, rex me - - - - us et de - us
hens, mein Kö - - - - - nig, mein Gott und
me - - ae, rex me - - - - - us, rex me - us 8 et
Fle - - hens, mein Kö - - - - nig, mein Kö - - nig, mein
me - - ae, rex me - - - - - - - - us et
Fle - - hens, mein Kö - - - - - - - - nig, mein
36
me - - - - - us, et de - us me - - - - - - - us.
Hel - - - - - fer, mein Gott und Hel - - - - - - - fer.
me - - - - - us, et de - us me - - - us.
Hel - - - - - fer, mein Gott und Hel - - - fer.
de - - - - - us, et de - us me - - - - - us.
Hel - - - - - fer, mein Gott und Hel - - - - - fer.
de - - - - - us me - - - - - - - - - us.
Gott und Hel - - - - - - - - - fer.

Glieder:	1		2		3	
Takte 1–20:	Verba mea /	auribus	percipe, /		domine, /	
	4			5		6
Takte 20–39:	intellige clamorem	meam, /		intende /	voci orationis	meae, /
	7	8				
	rex meus /	et deus meus.				

Aus den (zusammengefaßten) Gliedern 1–3 formte Schütz einen ersten Abschnitt (T. 1–20), der sich nach vier (sukzessiven) „domine"-Wendungen auf dem Ton a emphatisch zu solchen auf e und a verdichtet. Der zweite Abschnitt (T. 20–39) behandelt die Glieder 4–8 einzeln und nacheinander, doch so, daß die kurzen Glieder 5 und 7 portalartig zwischen den Imitationsstrecken 4, 6 und 8 vermitteln. Der zunächst ruhig gemessene Duktus wird in den Gliedern 4 und 6 durch raschere Deklamation (bis zur Achtelnote als Silbenträger) lebendiger, auch der „modulatorische" Verlauf greift weiter aus, doch die konsequente (Text-)Motivbindung – der entspricht, daß häufig wenigstens eine der Stimmen pausiert – gilt durchgehend.

Monteverdis prima pratica bedeutete insgesamt die auch im Zeichen des neuen Stiles gültige Anerkennung des Eigencharakters einer Satzweise, die sich nicht als Magd der Oratio verstehen ließ, sondern, bei gebührendem Respekt vor ihr – oft das Linear-Polyphone mit pointierterem Ausdruck bestimmter Textdetails verbindend –, im primär musikalisch disponierten Verlauf der Würde des Textes, speziell des geistlichen, durch ein hohes Maß an musikalischer Strukturiertheit nahekommen sollte.

Zu beachten wäre aber auch, daß die Ästhetik des 17. Jahrhunderts die Relation von Sprache und Musik nicht nur in den Spielarten der Herrschaftsverhältnisse erfaßte, selbst wenn Monteverdis Dichotomie von oratione als padrona der armonia für die seconda und des Umgekehrten für die prima pratica breit rezipiert wurde und Schlagwörter hitziger Kontroversen lieferte. Giovanni Battista Doni benutzte (um 1633–35) das weit realistischere Bild von der Geschwisterlichkeit und Schicksalsgemeinschaft, die beiden, Dichtung und Musik, Gelegenheit geben, sich wechselseitig zu vervollkommnen: „la Poesia e la Musica sono sorelle e consorti: ciò diede loro occasione di perfezionare scambievolmente l'una e l'altra".[98] Doni denkt hier zwar an die Zusammenarbeit Rinuccinis und Corsis, also an seconda pratica, er benutzt aber eine Formulierung, die statt der verengenden Alternative von Regiment oder Unterordnung den Aspekt optimaler Ergänzung betont und damit dem Ziel künstlerischer perfezione weit gerechter wird.

---

[98] Zitiert nach Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper. Leipzig 1919, S. 19.

Als Fazit aus den hier skizzierten Erscheinungen läßt sich für die im Thema enthaltene Problematik vorläufig wohl dieses folgern:

1) Die Sanktionierung eines „Alten Stiles", die bis ins 19. Jahrhundert hinein musikgeschichtlich wirksam war, begann nicht vor Marco Scacchi, d.h. seit den Dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts und der „Enkelgeneration" Palestrinas, der von Anfang an Kronzeuge dieses Stiles war.
2) Die entscheidenden Entwicklungen, die diese Sanktionierung überhaupt ermöglichten, vollzogen sich in der Phase zwischen 1600 und ca. 1630, denn hier trat eruptiv ein „moderner Stil" in Erscheinung, der von vornherein als „neu" deklariert, propagiert und bewundert wurde, somit die Folie für dezidiert „Altes" abgeben konnte.
3) Auffälligerweise aber wurde in jener Phase weder das Überkommene, „Ältere" als tatsächlich „alt" erfaßt noch in eine Konfrontation mit dem „Neuen" hineingezogen; stattdessen entsprach Monteverdis Konzept einer „seconda pratica" neben der „prima pratica" der faktischen Koexistenz unterschiedlicher Kompositionsweisen.
4) Zu den von diesem Konzept getragenen Vorboten der Sanktionierung des „Alten Stiles" gehören zum einen das in der Praxis ungebrochene Weiterleben älterer Werke, zum anderen die Chance, prima pratica auch als schöpferische Auseinandersetzung mit ihnen, als Fortentwickeln ihrer Prinzipien zu pflegen und zur Integration in das sich stark erweiternde stilistische Spektrum zu nutzen, wodurch prima pratica, polyphoner Satz, strenger Kontrapunkt (zunehmend in Relation zu den Neuerungen des freieren Satzes) ihren Eigencharakter behaupteten, der den später sanktionierten „Alten Stil" lange Zeit hindurch rechtfertigte.
5) Als im eigentlichen Sinne „retrospektiv" wird man die prima pratica des frühen 17. Jahrhunderts schwerlich bezeichnen können; doch war die Phase der Vorboten einer Sanktionierung des „Alten Stiles" auch Vorbote jener musikgeschichtlich so wichtigen, wenn nicht überhaupt singulären „Retrospektive" im über lange Zeit hin sanktionierten „Alten Stil".

Zweite Reformation und Traditionalismus. Die Stabilisierung des Protestantismus im Übergang zum 17. Jahrhundert

Walter Sparn

Nach retrospektiven Tendenzen in der protestantischen Theologie um 1600 zu fragen, erscheint auf den ersten Blick bloß rhetorisch. Denn der Protestantismus dieser Zeit verkörpert in allen seinen Formationen ein ausgeprägtes reformatorisches Bewußtsein, bezieht sich also konstitutiv auf zurückliegende Ereignisse: auf den Thesenanschlag Luthers im Jahr 1517, den Wormser Reichstag von 1521, die Übergabe des Augsburger Bekenntnisses 1530 oder schließlich, politisch-praktisch, auf den Augsburger Religionsfrieden von 1555. Dazu kommt der retrospektive Charakter des reformatorischen Bewußtseins als solchem. Denn religiöse „Reformation" bedeutete den Versuch der Wiederherstellung einstiger, nämlich der ursprünglichen, reinen, maßstäblichen Verhältnisse, zum Beispiel der alleinigen Geltung der Bibel als Norm des Glaubens und Lebens. Die reformatorischen Unternehmungen des 16. Jahrhunderts bleiben der Annahme verpflichtet, daß das Gute und Wahre am Anfang einer davon sündlich sich entfernenden Geschichte stehe (wie das der Paradiesmythos auch innerchristlich kanonisiert); das änderte sich erst mit dem Fortschrittswillen des späten 17. und in der historischen Kritik überlieferter Autorität durch das aufklärerische 18. Jahrhundert. Kurz, der vormoderne Protestantismus, die „altprotestantische Orthodoxie", wie man seit Ernst Troeltsch sagt, verhält sich strukturell retrospektiv.

Die selbstverständliche Traditionalität des Protestantismus in der Zeit zwischen der Reformation und der Aufklärung ist jedoch nur eine Seite der Sache. Auf der andern Seite hat eine weit ausgreifende, multidisziplinäre Forschung erbracht, daß die protestantischen Kirchen und Theologien nach ihrer politischen, sozialen und wissenschaftlichen Etablierung seit 1555 keineswegs in epigonale Erstarrung versunken sind, sondern sich bis zur Katastrophe um 1630 sehr lebhaft weiterentwickelt und sich sowohl interkonfessionell polarisiert als auch innerkonfessionell ausdifferenziert haben.[1] Und dies ist nicht nur eine Beobach-

---

[1] Die bibliographische Dokumentation dieser Forschung findet sich im jährlich erscheinenden Literaturbericht des „Archiv für Reformationsgeschichte/Archive for Reformation History". Hrsg. v. Heinrich Bornkamm u.a., Bd. 1ff.. Gütersloh 1972ff.; sie erstreckt sich auf die Zeit bis 1650.

tung ex post, sondern spiegelt sich schon im zeitgenössischen Selbstverständnis; pointiert spricht sich das in den seit etwa 1580 aufkommenden Formeln der „Vollendung der Reformation" oder der „Zweiten Reformation" aus, von den weiter unten die Rede sein wird. In solchen Programmformeln wurde auch noch einmal der Überlegenheitsanspruch erneuert, den der Protestantismus von Anfang an gegenüber dem vom reinen Ursprung abgefallenen „Papismus" erhoben hatte – einem Papismus, der sich inzwischen, seit dem Trienter Konzil und der Gründung des Jesuitenordens, freilich seinerseits zur Reform willig und imstande zeigte und daher ein zunehmend bedrohlicher Gegner wurde. Nicht weniger als dieser stellt der Protestantismus um 1600 ein höchst dynamisches Phänomen der europäischen Religionsgeschichte dar.

Das historisch Interessante liegt nun in dem Tatbestand, daß es vor allem die Kräfte der Fortentwicklung des Protestantismus waren, die zugleich für seine retrospektiven Tendenzen, ja für Renaissancen stehen – bis hin zu der eines Albrecht Dürer. Mit ihrer Verknüpfung von reformatorischer Dynamik und retrospektiver Orientierung zielen diese Kräfte darauf, die reformatorischen Kirchen als wahre christliche Kirche innerlich zu stabilisieren und als die „orthodoxe" Konfession auf unbestimmte Dauer zu stellen. Das möchte ich an drei Strängen der Entwicklung des Protestantismus im konfessionellen Zeitalter namhaft machen: kirchengeschichtlich, frömmigkeitsgeschichtlich und theologiegeschichtlich.

1. Protestantische Konfessionalisierung

Der ersten Generation der Reformatoren war es alles andere als selbstverständlich, daß eine neue und eigentümliche Sozialgestalt des Christentums im Entstehen begriffen war; ihre reformatorischen Absichten galten der einen und ganzen Kirche. Erst seit dem Augsburger Religionsfrieden von 1555, der die politische Ordnung des Reiches von der Forderung religiöser Homogenität abgekoppelt (und sie insofern säkularisiert hatte),[2] war es möglich aber auch nötig, das eigene Christentum als „Konfession" zu bestimmen und als besondere Gestalt des Christentums fortzubilden. Diese Partikularisierung war freilich ein in sich spannungsvoller Vorgang, da sie keineswegs den Verzicht auf den religiösen Anspruch einschloß, die eine, wahre, rechtgläubige Kirche zu verkörpern. Daraus resultierte ein doppeltes Bewußtsein, dessen Pole in den einzelnen Konfessionen

---

[2] So zu Recht Martin Heckel: Deutschland im konfessionellen Zeitalter, in: Deutsche Geschichte, Bd. 2. Göttingen 1985, S. 178ff.

unterschiedlich aufeinander bezogen wurden. Der deutlichste Ausdruck der jeweiligen Synthese war das Verhältnis zur Tradition.

1.1 Die Ausgliederung des Protestantismus als Konfession bzw. als zwei Konfessionen[3] hatte mehrere Aspekte, deren Bedeutung und Verhältnis untereinander auch nicht immer gleich blieb. Wichtig war auf jeden Fall ihr **institutioneller** Aspekt. Die Einführung des landesherrlichen Kirchenregiments trennte die protestantischen Kirchen von der römischen Jurisdiktion (die ihrerseits landesherrlich garantiert wurde), trennte sie aber auch untereinander. Je nach religiöser Einstellung und politischer Option des Landesherrn entwickelten sich die protestantischen Landeskirchen verschieden; sie konnten bekanntlich sogar als „lutherische" und „calvinistische" oder (in der Selbstbezeichnung) „reformierte" Kirchen in ein feindseliges Verhältnis geraten, obwohl die staatskirchenrechtliche Konstruktion von 1555 nur eine evangelische Kirche vorsah, nämlich die durch die Augsburger „Konfessionsverwandtschaft" definierte. Die protestantische Binnendifferenzierung ist daher bis 1648, dem Datum der reichsrechtlichen Anerkennung auch der „Reformierten", nur im rituellen bzw. praktischen sowie im dogmatischen Aspekt der Konfessionalisierung erkennbar. Im institutionellen Aspekt gehört der Protestantismus insgesamt zu dem (durchaus krisenhaften) Modernisierungsschub, der mit der Entstehung des frühneuzeitlichen Territorialstaates verbunden ist.[4]

Auch der **dogmatische** Aspekt der Entwicklung läßt das Ineinander von Beharren und Neuerung gut erkennen. Der Rekurs auf die Heilige Schrift bzw. auf deren authentische Auslegung im Augsburger Bekenntnis von 1530 schloß weitere, neue und durchaus auch unterschiedliche Bekenntnisse nicht aus, sondern vielmehr ein. Fast jede Landeskirche stellte ihr eigenes *Corpus doctrinae* zusammen, den Bestand der in ihr geltenden Lehre, und da gab es, auch bei gemeinreformatorischer Tendenz, deutliche dogmatische Differenzen. Deren Dis-

---

[3] Nur für eine der beiden gibt es bislang eine umfassende, immer noch lesenswerte Analyse von Werner Elert: Morphologie des Luthertums, 2 Bde., München 1931/32, [3]1965; konfessionsübergreifend gibt es immerhin die allgemeinverständliche prosopographische Sammlung von Martin Greschat (Hrsg.): Orthodoxie und Pietismus (= Gestalten der Kirchengeschichte, 7). Stuttgart 1982.

[4] Gesamtdarstellungen bei Hartmut Lehmann: Das Zeitalter des Absolutismus (Christentum und Gesellschaft, 9). Stuttgart 1980, bes. S. 23ff.; Heinz Schilling: Aufbruch und Krise. Deutschland 1517–1648. Berlin 1988, S. 255ff., 313ff.; aus dem Blickwinkel der Literarhistorie auch Dieter Breuer: Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsformen. In: Ders. (Hrsg.): Frömmigkeit in der frühen Neuzeit (= Daphnis, 2). Amsterdam 1984, S. 5–25.

kussion verursachte nicht nur langwierigen theoretischen Streit, sondern führte öfters auch zu theologiepolitischen Konsequenzen, bis hin zur Ausweisung von Theologen, zum Verbot des auswärtigen Studiums oder zur Neugründung ganzer Universitäten wie Jena (1558), Helmstedt (1576) oder Gießen (1607). Auf Dauer antagonistisch gestaltete sich jedoch die Entwicklung des reformierten und des lutherischen Protestantismus, die mit dem Heidelberger Katechismus von 1563 bzw. der Konkordienformel von 1577 irreversibel wurde. Der Gegensatz nahm seinen Ausgang von der verschiedenen Interpretation der Gegenwart Jesu Christi im Abendmahl, erfaßte dann aber auch die Lehre von der Person Jesu Christi sowie die Lehre von der göttlichen Prädestination der Menschen zum Heil oder aber auch zum Unheil. Der Gegensatz wurde schließlich, obwohl eine (von der reichsrechtlichen Unsicherheit motivierte) reformierte Irenik ihn herunterzuspielen versuchte, als fundamental empfunden und zumal von den Lutheranern auch so artikuliert.[5]

Die lutherische Konkordienformel vermochte ihrerseits freilich keineswegs alle Lutheraner zu einigen; Nürnberg beispielsweise unterschrieb nicht. Von einigen lutherischen Gruppen wurde sie sogar als heterodoxe Neuerung bekämpft, was sich insbesondere auf das „neue Dogma" einer bestimmten Fortbildung der Lehre von der Person Jesu Christi bezog (einer Lehre, in der umgekehrt auch die Reformierten spezifische, die Formulierung des Heilswerkes Jesu Christi betreffende Neuerungen aufbrachten.[6] Freilich, sämtliche dogmatischen Modifikationen präsentierten sich als Rückgang auf die alte reformatorische und biblische Wahrheit: Die Retrospektion war jedesmal ein Medium gerade der konfessionellen Dynamik.

Obwohl auch die dogmatische Auseinanderentwicklung praktische Entsprechungen hatte, wie sogleich zu berühren ist, ist es doch insbesondere der **rituelle** Aspekt gewesen, an dem die Konfessionalisierung des Protestantismus sowohl gegenüber dem römischen Katholizismus wie auch, binnenprotestantisch, als Luthertum und Reformiertentum bzw. Calvinismus am deutlichsten und für die fromme Lebenspraxis am wirksamsten zum Ausdruck kam. Verschiedene und gegensätzliche Optionen bildeten sich heraus oder fort: in der Frage des Gebrauchs von Bildern, zum Beispiel des Kruzifix, der Kerzen, der Altäre und überhaupt des Kirchenbaus und -schmucks, in den Fragen des Gemeindegesan-

---

5 Hans Leube: Kalvinismus und Luthertum. 1. (einziger) Bd.: Der Kampf um die Herrschaft im protestantischen Deutschland. Leipzig 1928. Neudruck Aalen 1966; Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte. Hrsg. v. Carl Andresen, Bd. 2. Göttingen 1980: Die Lehrentwicklung im Rahmen der Konfessionalität, bes. S. 102ff., 272ff.

6 Martin Brecht, Reinhard Schwarz (Hrsg.): Bekenntnis und Einheit der Kirche. Studien zum Konkordienbuch. Stuttgart 1980.

ges (über den Psalter hinaus) und der Heiligenverehrung sowie in der Abendmahlspraxis, wo der Gebrauch von Hostien bzw. das Brotbrechen das eigentliche Merkmal des konfessionellen Übergangs vom Luthertum zum Calvinismus wurde.[7] Auch hier ist die Radikalität des Rückgangs auf die biblischen Ursprünge der Index gerade der konfessionellen Dynamik.

1.2 In den protestantischen Kirchenwesen hat die konfessionelle Stabilisierung gegen Ende des 16. Jahrhunderts, ungefähr zeitgleich mit der katholischen „Reform", die Programmatik einer **Zweiten Reformation** zur Folge gehabt. Auf reformierter Seite hatte diese Formel nicht zuletzt den polemischen Zweck, den Übergang von dem noch halb katholisch erachteten Luthertum zu den eigenen Formen der Kirchen- und Gemeindeverfassung und des Gottesdienstes, d.h. von Fehlentwicklungen zurück zu den reinen Ursprüngen zu propagieren. Aber sie hatte auch den positiven Zweck, die durch die Reformatoren begonnene Reinigung der Kirche als Gestalt des individuellen und kollektiven Lebens zu verwirklichen. Das bedeutete zwar keine erneute Klerikalisierung des Politischen, meinte jedoch den Anspruch der Religion, sowohl in der Kirche als auch in der Gesellschaft praktisch zu werden. Je traditionalistischer die formalen Kriterien dieser Praxis aber waren, desto tiefgreifender wandelten sich die ihr verpflichteten Gruppen und Gemeinden um. Nicht nur in Genf oder in dem in England sich bildenden freikirchlichen Puritanismus (an dem Max Weber seine berühmte These des Zusammenhangs von Calvinismus und ökonomischer Modernisierung entwickelt hat), sondern auch in den reformierten Territorien und Städten des Reiches wirkt sich der reformierte Biblizismus in einer besonders entschlossenen und weitreichenden Veränderung des kirchlichen und bürgerlichen Lebens aus.[8]

Eine vergleichbare Programmatik haben zur gleichen Zeit auch Lutheraner entwickelt, die sich die Vollendung der Reformation, die als „Reformation der Lehre" erfolgreich war, durch die „Reformation des Lebens" wünschten.[9] In dieser Formel sprach sich eine Enttäuschung aus, die ihr Maß nicht mehr nur am Trost des Rechtfertigungsglaubens nahm, sondern an der sittlichen Besserung, die einem ernsten Glauben eigentlich folgen müßte. Das Ausbleiben dieser

---

7 J. F. Gerhard Goeters: Genesis, Formen und Hauptthemen des reformierten Bekenntnisses in Deutschland, in: Heinz Schilling (Hrsg.): Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland. Göttingen 1986, S. 44–59.

8 Vgl. Heinz Schilling: Die „Zweite Reformation" als Kategorie der Geschichtswissenschaft. In: Heinz Schilling (wie Anm. 7), S. 387–437.

9 Vgl. den neuesten Sammelband des Vereins für Reformationsgeschichte: Hans- Christoph Rublack (Hrsg.): Lutherische Konfessionalisierung. Gütersloh 1990.

Selbstverständlichkeit hat gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei vielen Lutheranern zu einem Gefühl des Defizits geführt, das von der Geschichtsschreibung sogar als „Frömmigkeitskrise" bezeichnet worden ist, das auf jeden Fall zu großen Anstrengungen in Sachen christliche Lebensgestaltung geführt hat.[10] Die konfessionelle Differenz gegenüber den Reformierten besteht hier darin, daß die Lutheraner Religion und Politik deutlicher unterscheiden, d.h. eher auf die Intensivierung der persönlichen Frömmigkeit und Moral als auf ihre Extension in die Gesellschaft zielen, die sie im Sinne ihrer politischen Theorie (die sog. „Ständelehre") weniger als Gegenstand denn als Raum der christlichen Lebensführung betrachten. Allerdings gab es auch im Luthertum um 1600 eine starke reformerische Bewegung, die auf die Verchristlichung der Gesellschaft hinauswollte und dabei schon theologischen und kirchenpolitischen Grundsätzen folgte, die dann der Pietismus um 1700 vertreten sollte. Diese „progressive" Bewegung, die seit neuestem daher als „frühpietistisch" bezeichnet wird,[11] hat sich dabei freilich ihres kritischen Potentials gegenüber der absolutistisch sich entwickelnden Obrigkeit begeben, das gerade das „konservative" Luthertum noch bis ins 18. Jahrhundert gekennzeichnet hat.[12]

Die skizzierten konfessionellen Differenzierungen und Polarisierungen weisen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts manche Übergänge und Gemeinsamkeiten auf. Aber sowohl die inner- als auch die zwischenkonfessionellen Auseinandersetzungen haben die Frage zum Gegenstand, welche Verwirklichung der Reformation die Grundsätze der Reformation bewahrt.

---

[10] Klassisch Wilfried Zeller: Protestantische Frömmigkeit im 17. Jahrhundert (1962), jetzt in: Ders.: Theologie und Frömmigkeit, Bd. 1. Marburg 1971, S. 85–116; Ders.: Die „alternde Welt" und die „Morgenröte im Aufgang" – Zum Begriff der Frömmigkeitskrise in der Kirchengeschichte (1973/74), jetzt in: Ders.: Theologie und Frömmigkeit, Bd. 2. Marburg 1978, S. 1–13. Den Zusammenhang mit den andern Krisenphänomenen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts hat, ebenfalls bis heute nachwirkend, Hugh R. Trevor-Roper: Religion, Reformation und sozialer Umbruch (engl. 1956), Frankfurt a.M./Berlin 1970, dargestellt, vgl. Hartmut Lehmann (wie Anm. 4), S. 105ff.

[11] Vgl. „Pietismus und Neuzeit", hrsg. v. Martin Brecht u.a., Bd. 4: Die Anfänge des Pietismus. Göttingen 1979.

[12] Luise Schorn-Schütte: Prediger an protestantischen Höfen der Frühneuzeit. Zur politischen und sozialen Stellung einer neuen bürgerlichen Führungsgruppe. In: Heinz Schilling u.a. (Hrsg.): Bürgerliche Eliten in den Niederlanden und Norddeutschland. Köln/Wien 1985, S. 275–336; Wolfgang Sommer: Gottesfurcht und Fürstenherrschaft. Studien zum Obrigkeitsverständnis Johann Arndts und lutherischer Hofprediger zur Zeit der altprotestantischen Orthodoxie. Göttingen 1988.

2. „Wahres Christentum"

Die Verknüpfung von Neuerung und Rückgriff in der Programmatik einer Vollendung der Reformation läßt sich auch frömmigkeitsgeschichtlich nachzeichnen. Speziell in den lutherischen Kirchen wurde um 1600 die Klage über das gewöhnliche Heuchel-, Schein- und Spottchristentum ganz allgemein, und die Anstrengungen zur Realisierung des wahren, nämlich lebenspraktisch fühlbaren und sichtbaren Christentums wurden besonders vielfältig. Deshalb werde ich im folgenden hauptsächlich das Luthertum berücksichtigen. Dabei sei, gegen ein Vorurteil, das nicht nur in der theologischen Historiographie lange gepflegt worden ist, sogleich darauf hingewiesen, daß das Bewußtsein des Defizits allen Lutheranern gemeinsam ist, also nicht für bestimmte, ex post als „fortschrittlich" erscheinende Gestalten und Gruppen (als welche in der Regel die allerdings institutionskritischen Spiritualisten gelten) reserviert werden kann. Sogar die Vorschläge und Unternehmungen zur Verbesserung verbinden die „Orthodoxen" und die „Heterodoxen" noch ein gutes Stück weit.

2.1 Wie die beiden anderen Konfessionen läßt sich auch im Luthertum die Herausbildung eines eigentümlichen **Frömmigkeitsstiles** beobachten. Der Ort dafür war zunächst selbstverständlich der Gottesdienst, d.h. die Liturgie und der sakrale Raum sowie dessen Schmuck. Das äußert sich in der Ausgestaltung der Kirche als heilsgeschichtlicher Kosmos mittels der Ausmalung der Decke und der Emporen ausschließlich mit biblischen Szenen, in der Ikonographie des Altars oder in der Darstellung der Funktionen des Wortes Gottes als Gesetz und als Evangelium in der Ikonographie der Kanzel. Ein wichtiger Ausdruck der lutherischen Frömmigkeit wurde in dieser Zeit bekanntlich auch die Kirchenmusik, zumal die vokale, wofür hier nur die Namen Michael Praetorius und Heinrich Schütz erwähnt seien. Zur musikalischen Verwendung kamen dabei zunehmend auch neue, d.h. nichtbiblische Texte, die ihrerseits zu einer mächtig aufblühenden Erbauungsliteratur des Luthertums gehören. An deren schon quantitativ eindrucksvoller Produktion waren sowohl Pfarrer (nicht nur mit Liedern, sondern beispielsweise auch mit dem neuen Genus der Leichenpredigt) und akademische Theologen, aber auch Poeten aus dem Laienstand beteiligt. Wenn schon nicht ihre emblematischen Illustrationen, so war doch die sprachliche Qualität dieser Literatur beachtlich, teilweise erstrangig.[13] Wenigstens einige Namen und Titel

[13] Rudolf Mohr: Art. Erbauungsliteratur III. In: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 10 (1979), S. 51–80; Waltraut I. Sauer-Geppert: Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Kassel 1984; Dietmar Peil: Zur „angewandten Emblematik" in protestantischen Erbauungsbüchern. Heidelberg 1978.

sei mir erlaubt anzuführen: Johann Arndts *Vier Bücher vom wahren Christentum* (1604/10), das neben der Bibel meistgedruckte protestantische Buch des 17. Jahrhunderts; desselben *Paradiesgärtlein*, 1612; Martin Mollers *Praxis Evangeliorum* (1601); Philipp Nicolais *Freudenspiegel des ewigen Lebens* (1599), Valerius Herbergers *Herz-Postille* (1613); in Nürnberg darf ich außerdem die Namen Johann Michael Dilherrs und auch Johann Matthäus Meyfarts nicht unerwähnt lassen.[14] Wie weit die hier betriebene Intensivierung der frommen Individualität in die geistliche Poesie des Barock hineinwirkte, mag der Name Andreas Gryphius andeuten.[15] Auch die (dogmatisch gesehen) heterodoxen Formen des theosophischen Denkens müssen hier genannt werden, allen voran (aber keineswegs allein) Jakob Böhme.[16]

Die Herausbildung eines eigentümlichen Frömmigkeitsstiles beschränkte sich auch im Luthertum keineswegs auf Innerlichkeit des einzelnen Christen, sondern erstreckte sich auch auf seine Lebensführung und auf die gesellschaftliche Ordnung. Eine bestimmte **Sozialdisziplinierung** verbürgten die religiöse Erziehung anhand des Lutherschen Katechismus und die Institution der Kirchenzucht, die freilich im Luthertum immer einen schwierigen Stand hatte zwischen den Herrschaftsansprüchen der weltlichen Obrigkeit (Kompetenz- und Normenstreitigkeiten zwischen Pfarrern und Räten waren an der Tagesordnung) einerseits und den Freiheitsansprüchen der (an heutigen Maßstäben gemessen überaus widerspenstigen und erfolgreich sich entziehenden) einzelnen Gemeindeglieder und ihrer (von der offiziellen konfessionellen Kultur immer auch verschiedenen) religiösen Volkskultur.[17] Daher verbanden sich die Reformbemühungen mit denen der zeitgenössischen Pädagogik; beides repräsentiert besonders auffallend etwa ein Theologe wie Johann Valentin Andreä, der Initiator der Idee einer rosenkreuzerischen Bruderschaft und Verfasser nicht nur zeitkritischer Satiren, sondern auch

---

[14] Vgl. Gerhard Schröttel: Johann Michael Dilherr und die vorpietistische Kirchenreform in Nürnberg. Nürnberg 1962; zur religiösen, pädagogischen und literarischen Wirksamkeit Meyfarts im Kontext seiner Zeit gibt es jetzt eine vorzügliche Darstellung von Erich Trunz: Johann Matthäus Meyfart. München 1987.

[15] Zur frömmigkeitsgeschichtlichen Charakteristik der barocken Lyrik insgesamt vgl. Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 2: Konfessionalismus. Tübingen 1987, speziell der lutherischen Poesie S. 171ff., 227ff.

[16] Vgl. Siegfried Wollgast: Philosophie in Deutschland zwischen Reformation und Frühaufklärung 1550–1650. Berlin 1988, S. 677ff.

[17] Siehe die Beiträge in Wolfgang Brückner u.a. (Hrsg.): Literatur und Volk im 17. Jahrhundert (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 13). Wiesbaden 1985, S. 499ff.; Wolfgang Schieder (Hrsg.): Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte. Göttingen 1986.

der Utopie einer idealen christlichen Gesellschaftsordnung (*Christianopolis*, 1619).[18]

Gerade der zuletzt genannte Name steht freilich auch für die Grenze der Neuerungsfähigkeit und -willigkeit der lutherischen Frömmigkeit im frühen 17. Jahrhundert. Diese Grenze wird viel weniger durch dogmatische Sätze als durch die praktische Zukunftserwartung bestimmt, nämlich durch die Stellung zum sog. Chiliasmus, der Annahme einer „besseren Zeit" vor der Wiederkunft Jesu Christi. Obwohl dieser Chiliasmus um 1600 auch im Luthertum eine überaus vielfältige, meist freilich unterirdische Wirkung ausübte, induzierte er aufs Ganze gesehen noch nicht die Annahme eines geschichtlichen Fortschritts, in die er dann um 1700 überging.[19] In der Zeit des beginnenden Dreißigjährigen Krieges dominierte vielmehr eine überaus hochgespannte, von irdischen und himmlischen Erscheinungen und daran anknüpfenden Prophezeiungen immer neu genährte Naherwartung des Jüngsten Tages; für sie darf ich noch einmal J. M. Meyfart nennen, den Dichter des Liedes „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" (*Tuba novissima, Das ist: Von den vier letzten Dingen des Menschen*, 1626). Durchaus vormodern konnte Fortschritt einstweilen nur als die Wanderung des christlichen Pilgers durch die abendliche, vergehende irdische Welt vorgestellt werden, wie das noch der klassische Titel *The Pilgrim's Progress* des puritanischen Predigers John Bunyan (1678) formuliert hat.

2.2 Die Frömmigkeit des Luthertums um 1600 hat sich aber nicht gleichsam naturwüchsig entfaltet, sondern hat sich durch bewußte Rückgriffe auf die Vergangenheit profiliert. Vor allem drei retrospektive Bezüge lassen sich deutlich ausmachen.

Am wichtigsten ist der Bezug auf die Reformation, und zwar in personalisierter Gestalt, also die Berufung auf Luther. Er wird zur Legitimationsfigur schlechthin, speziell im Blick auf die erwähnten Schlüsselszenen von 1517 und 1521. Ihren Abschluß findet diese Stilisierung in der Einführung des Reformationsjubiläums im Jahr 1617 – ironischerweise vom Hofprediger der reformierten Kurfürsten von der Pfalz und überdies vor einem klar erkennbaren politischen

---

[18] Eine zweisprachige Edition hat Richard van Dülmen herausgegeben: Stuttgart 1972. Zum geistesgeschichtlichen Kontext vgl. Ders.: Die Utopie einer christlichen Gesellschaft. Johann Valentin Andreae. Stuttgart 1978.

[19] Vgl. Johannes Wallmann: Zwischen Reformation un Pietismus. Reich Gottes und Chiliasmus in der lutherischen Orthodoxie. In: Verifikationen. FS Gerhard Ebeling. Hrsg. v. Eberhard Jüngel u.a., Tübingen 1982, S. 187–205; Pietismus und Neuzeit. Hrsg. v. Martin Brecht u.a., Bd. 14: Chiliasmus in Deutschland und England im 17. Jahrhundert. Göttingen 1988.

Hintergrund angeregt.[20] Im Vor- und Umfeld dieser Aktion entwickelt sich die hagiographische Allegorese Luthers als des „Zweiten Elias" und „Gottesmannes". Sie setzt ein mit der ersten protestantischen Martyriologie des Ludwig Rabus (1554/58) und mit Lutherpredigten, für die neben dem bedeutenden Liederdichter Cyriakus Spangenberg (1563; *Theander Lutherus*, 1589) auch Johannes Mathesius in Nürnberg (1566) genannt werden darf; die „Gloria Lutheri" wird bis zu Valerius Herberger (1622) immer vielstimmiger gesungen.[21] Noch durchgehender allegorisiert wird der Reformator durch die Lutherdramen Nikodemus Frischlins (*Phasma*, 1580), Zacharias Rivanders (*Lutherus redivivus*, 1593) bis zum *Eißlebischen christlichen Ritter*, den Martin Rinckart verfaßt hat (1613). In diesem Zusammenhang steht auch die Entwicklung der Ikonographie Luthers, einschließlich der Aufnahme des Hus'schen *Schwans*;[22] in diesem Zusammenhang steht nicht zuletzt das Votum vieler Lutheraner, beispielsweise des oben genannten J. V. Andreae, für die Kunst Albrecht Dürers.[23]

Im Selbstverständnis der Zeit nicht weniger wichtig war freilich der Rückgriff auf die reine, von der papistischen Verderbnis noch unbeschädigte Alte Kirche. In der theologischen Literatur ohnedies selbstverständlich, gewinnt der Nachweis der Übereinstimmung mit den Vätern hohen Rang. Auf diese Weise kommt die lutherische Kirchengeschichtsschreibung in Gang (mit M. Flacius Illyricus), und das die Konkordienformel enthaltende Konkordienbuch von 1580 führt einen langen *Catalogus testimoniorum*, d.h. legitimierende Väterzitate auf.[24] In der akademischen Theologie wird das überaus breit traktiert, aber auch in der deutschsprachigen Erbauungsliteratur werden die Kirchenväter immer reichlicher übersetzt (vielgelesen beispielsweise Andreas Musculus, *Betbüchlein*, 1559; oder Martin Moller, *Meditationes sanctorum patrum*, 1584/91).[25]

Lange Zeit umstritten, jedoch besonders charakteristisch für die Adaptionsfähigkeit der lutherischen Frömmigkeit ist der Rückgriff auf fremdreligiöse und religiös relevante Literatur. Aus dem Umkreis der letzteren sei hier wenigstens

---

20 Hans-Jürgen Schönstädt: Das Reformationsjubiläum 1617. Geschichtliche Herkunft und geistige Prägung. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 93 (1982), S. 5–57.

21 Robert Kolb: For all Saints. Changing Perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation. Macon 1987, bes. S. 41ff., 103ff.

22 Oskar Thulin: Luther in den Darstellungen der Künste. In: Lutherjahrbuch 32. Göttingen 1965, S. 9–27; vgl. auch Joachim Kruse: Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Coburg 1980, S. 8ff.

23 Paul Joachimsen: Gesammelte Aufsätze. Aalen 1970, S. 627.

24 Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche. Göttingen [10]1986, S. 1103–1136.

25 Vgl. Elke Axmacher: Praxis Evangeliorum. Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller. Göttingen 1989, bes. S. 91ff.

die paracelsische Tradition erwähnt, aus der, trotz der im engeren Sinne dogmatischen Ablehnung, wichtige anthropologische und kosmologische Modelle und Metaphern, wie „Mikro- und Makrokosmos" oder „Weltseele", sowie wesentliche Elemente der Alchemie aufgenommen wurden; das belegen exponiert die bekannten Rosenkreuzerschriften J. V. Andreaes (dessen *Chymische Hochzeit* von 1616 auf 1459 rückdatiert ist.[26] Aus dem Umkreis der religiösen Literatur überrascht die Aufnahme spiritualistischer Anschauungen des 16. Jahrhunderts,[27] insbesondere aber die sehr weitgehende Rezeption der Mystik in die lutherische Erbauungsliteratur. Neben den romanischen Mystikern wurden vor allem die vorreformatorischen Autoren geschätzt, an die zum Teil zwar auch der junge Luther angeknüpft hatte, die aber bald den „Schwärmern" überlassen worden waren, wie Pseudo-Augustin, Bernhard von Clairvaux, Thomas von Kempen, Meister Eckhart, Tauler usw. Selbstverständlich werden sie nunmehr „orthodox" gebraucht, d.h. konfessionell adaptiert; das hindert aber keineswegs, etwa bei M. Moller oder J. Arndt, lange wörtliche Zitation. Letzterer hat auch mehrere mystische Werke im ganzen neu ediert.[28] Die Fortentwicklung der Erbauungsliteratur vollzieht sich also auch hier ganz offensichtlich als Renaissance.

3. Professionalisierung der Theologie

Auch hinsichtlich des theologiegeschichtlichen Strangs der Entwicklung des Protestantismus um 1600 läßt sich die Frage nach retrospektiven Tendenzen recht eindeutig in dem Sinn beantworten, der sich kirchengeschichtlich und frömmigkeitsgeschichtlich ergibt. In allen drei Konfessionen wurde die theologische Arbeit sehr stark ausgeweitet. Das gilt schon quantitativ, d.h. im Blick auf die Zahl der theologischen Professuren, noch mehr im Blick auf die Zahlen der Studenten und die der literarischen Produktion. Es gilt aber auch qualitativ: Um

---

[26] Die klassische Darstellung gibt Frances A. Yates: Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes (engl. 1972), Stuttgart 1976; zur Verbindung von Poesie, Alchemie und Theologie vgl. jetzt auch Regine Frey-Jaun: Die Berufung des Türhüters. Zur „Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz". Bern/Frankfurt a.M. 1989. Zur Präsenz der alchemischen bzw. paracelsischen Tradition insgesamt vgl. Siegfried Wollgast (wie Anm. 16), S. 65ff., 601ff.

[27] Vgl. Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte, Bd. 2 (wie Anm. 4), S. 560ff.

[28] Elke Axmacher (wie Anm. 25), S. 131ff.; Johannes Wallmann: Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur Rezeption der mittelalterlichen Mystik im Luthertum. In: Dieter Breuer (wie Anm. 4), S. 50–74; zur mystischen Poesie insgesamt vgl. Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 3: Barock-Mystik. Tübingen 1988.

1620 haben sich die konfessionellen Theologien positionell ungleich distinkter und spezifischer artikuliert als zwei Generationen zuvor, und sie haben entscheidende methodische Innovationen in sich aufgenommen. In dieses Bild gehören aber ebensogut nicht nur ein prinzipieller theologischer Traditionalismus, sondern gerade um 1600 herum auch bewußte Rückgriffe und Reprisen abgebrochener Traditionen.[29]

3.1 Die Fortentwicklung der wissenschaftlichen Theologie, ein Element der konfessionellen Dynamik, besteht in ihrer Konfessionalisierung. Dabei handelte es sich selbstverständlich um die konfessionsspezifische Reformulierung bestimmter theologischer Topoi oder Loci, d.h. bestimmter dogmatischer Aussagen. Um noch einmal die lutherische Entwicklung herauszugreifen: Die Lehre von Jesus Christus (Christologie) wurde auf die Person und hier auf die Erklärung der besonderen Präsenz des Erhöhten in der Welt konzentriert – im Interesse der spezifisch lutherischen Frömmigkeit und im Unterschied sowohl zur reformierten Christologie, welche die Heilsfunktionen Christi thematisierte, als auch zur tridentinischen Christologie, die auf den meritorischen Effekt Christi abhob. Ähnlich deutlich wurde die Erlösungslehre (Soteriologie) spezifiziert, in der nicht nur eine der calvinistischen Auffassung entgegengesetzte, aber von Luther ein gutes Stück abweichende Prädestinationslehre, sondern auch ein völlig neues Lehrstück, das von der „mystischen Einung" zwischen dem Christen und Christus, ausgebildet und mit einer Explikation der individuellen Heilsgeschichte verknüpft wurde. Eigentümlich entwickelte sich auch die Lehre von den Letzten Dingen (Eschatologie) fort, in der die besondere lutherische Auffassung von Sterben, Auferstehung, Jüngstem Gericht und Ewigem Leben vor dem Hintergrund der intensiven Naherwartung des Endes der alten und der Schaffung einer neuen Welt zur Geltung gebracht wurde.[30]

Darüber hinaus handelte es sich bei der Konfessionalisierung der Theologie aber auch um ihre jeweils spezifische Strukturierung, und zwar sowohl als Theorie, d.h. als System von Wissen, wie auch als Praxis, d.h. als pastoraler und

---

29 Ein Überblick im Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte. Hrsg. v. Carl Andresen. Bd. 3. Göttingen 1984, S. 71–96.

30 Neben den o.a. Überblicksdarstellungen seien als Spezialuntersuchungen genannt: Jörg Baur: Salus Christiana. Die Rechtfertigungslehre in der Geschichte des christlichen Heilsverständnisses. Gütersloh 1968, bes. S. 68ff.; Konrad Stock: Annihilatio mundi. Johann Gerhards Eschatologie der Welt. München 1971; Walter Sparn, Art. Jesus Christus V. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 17, S. 1–16; Rune Söderlund: Ex praevisa fide. Zum Verständnis der Prädestinationslehre in der lutherischen Orthodoxie. Hannover 1983.

als akademischer Beruf. Im Blick auf den theoretischen Aspekt sei die Ausbildung einer Lehre von den fundamentalen Glaubensartikeln erwähnt, die ganz auf die konfessionelle Unterscheidbarkeit bezogen war und bei den Lutheranern deshalb nicht etwa die (binnenkonfessionell viel wichtigere) Christologie, sondern die Prädestinationslehre zum organisierenden Zentrum der Theologie erklärte. Im Blick auf den praktischen Aspekt wurde die Theologie zum ersten Mal überhaupt ausschließlich und konsistent als praktische Disziplin aufgefaßt, nämlich als der mentale Habitus, der dazu befähigt, Menschen zum Heil zu führen. Das war, mit einem schon damals gebräuchlichen Ausdruck, eine funktionale Auffassung der Theologie, die sich tief von ihrer früheren und außerhalb des Protestantismus immer noch vertretenen sapientialen Auffassung unterschied. Innerhalb der protestantischen, sogar innerhalb der lutherischen Theologie konnte freilich strittig werden, ob die wissenschaftliche Theologie notwendigerweise einen gläubigen, „wiedergeborenen" Theologen erfordere oder nicht. Die Mehrheit der Lutheraner verneinte die prinzipielle, frühpietistische Verknüpfung zugunsten der Wünschbarkeit einer faktischen Personalunion von wissenschaftlicher Theologie und frommem Theologen. Das schloß die bald auftretende, frühaufklärerische Trennung von Frömmigkeit und Bildung aus, ließ sich aber nur teilweise auf den angerufenen Reformator zurückführen, da dieser die methodologische Integration der Theologie in ein homogenes Wissenschaftskonzept abgelehnt hatte.[31]

3.2 So offensichtlich die protestantischen Theologien um 1600 eine tiefgreifende Neuerung erfahren haben, so klar lassen sie bewußte Traditionalismen erkennen – und deren Problematik. Von der möglichst umfassenden theologischen Integration der Kirchenväter war schon die Rede (vor allem aus diesem Grund wurden die Dogmatiken dieser Zeit immer dickleibiger, wie etwa die *Loci theologici* des berühmten, lange in Coburg wirkenden Johann Gerhard (1610/25) vor Augen führen); die Absorbtion konnte so weit gehen, daß selbst Thomas von Aquin als Bekenner der evangelischen Wahrheit in Anspruch genommen wurde (Johann Georg Dorsche, 1656).[32] Wichtiger ist für unser Thema freilich die methodische Revision der Theologie, die um 1600 äußerst konsequent durchgeführt wurde. Dazu gehörte zunächst die Organisation ihrer Themen als „System" (wie

---

[31] Eine genauere Darstellung bei Walter Sparn: Konfessionalisierung und Professionalisierung. Zur Entwicklung der Theologie im nachreformatorischen Christentum. In: Hans-Christoph Rublack (wie Anm. 9).

[32] Vgl. Winfried Zeller: Lutherische Orthodoxie und mittelalterliche Scholastik (1975). In: Ders., Theologie und Frömmigkeit. Bd. 2 (wie Anm. 10), S. 102–121.

die oben zitierten Fachausdrücke ist auch dies ein neuer Begriff), nämlich nach Maßgabe des praktischen Zweckes des theologischen Wissens. Es gehörte auch dazu die Festlegung der theologischen Argumentation auf die analytische Demonstration, d.h. auf den formalen Beweis aller Sätze aus der als Demonstrationsprinzip vorausgesetzten Bibel. Damit setzte man sich ausdrücklich von einer Neuerung ab, nämlich von dem rhetorisch-dialektischen Typus von Theologie, den unter humanistischem Einfluß vor allem Philipp Melanchthon ausgebildet hatte. Das bedeutete zwar einerseits die völlige Durchsetzung des reformatorischen Schriftprinzips in der Theologie, dies aber in einer Weise, die deren praktischem Zweck, eben dem kommunikativen und instrumentellen Gebrauch des theologischen Wissens nicht durchweg angemessen war. Der Rückgriff hinter Melanchthon zurück bezog sich m.a.W. nicht einfach auf Luther, sondern ebensosehr auf das aristotelische Wissenschaftsideal – verständlich angesichts des tridentinischen Traditionsprinzips, aber zweideutig im Blick auf die angeblich reformatorische Traditionalität der so disziplinierten Theologie.[33]

Die methodische Revision der Theologie betraf schließlich, noch erstaunlicher und ebenso zweideutig, auch die theologische Propädeutik, d.h. zugleich die Organisation der philosophischen Fakultät. Um 1600 führten die protestantischen Universitäten neben der erneuten Unterscheidung der analytischen von der topischen Logik die Realdisziplin der Metaphysik wieder ein. Dabei handelte es sich in gewisser Weise um einen Rückgriff auf die aristotelische Philosophie, aber zugleich um die Ausbildung einer eigenständigen Ontologie, vor allem zu dem Zweck, die konfessionellen Unterscheidungslehren begrifflich erklären zu können. Den theologischen Förderern dieser Entwicklung war klar, daß Luther ein abgesagter Feind der aristotelischen Metaphysik und ihrer theologischen Implikate gewesen war. Gleichwohl behaupteten sie, im Sinne Luthers zu handeln, nämlich seine theologischen Erkenntnisse angemessen zu artikulieren – und das läßt sich auch belegen.[34] Auch hier flossen Neuerung und Rückgriff in schwer zu trennender und zweifellos problematischer Weise ineinander.

Die theologische Zweideutigkeit dieser Traditionalismen hat allerdings als solche ihre historische Plausibilität. Denn sie gehören einer Theologie an, die im Begriff war, sich zum Berufswissen und Berufsverhalten einer neuen sozialen Schicht, des kirchlichen „Standes", umzubilden, und das in einer Gesellschaft, die in religiös konkurrierende „Orthodoxien" segmentiert war. Diese „Professio-

---

[33] Walter Sparn: Wiederkehr der Metaphysik. Das ontologische Problem in der lutherischen Theologie des frühen 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1976, S. 23ff.

[34] Ebd. S. 5ff., 93ff.

nalisierung" der protestantischen Theologie[35] erforderte legitimierende Renaissancen; aber sie erlaubte diese Renaissancen nur nach Maßgabe der aktuellen Perspektive. Diese Verbindung von Traditionalität überhaupt und Perspektivik in der Beanspruchung und Aneignung von Traditionsbeständen ist der Grund dafür, weshalb die retrospektiven Tendenzen im Protestantismus um 1600 sich der Klassifikation nach dem modernen Schema von konservativ und progressiv entziehen. Der vormoderne Protestantismus hat kein naives, aber auch kein historisches Verhältnis zur Vergangenheit, sondern, wenn man ein dem beginnenden Barock wichtiges hermeneutisches Modell heranziehen darf, ein allegorisches.

---

[35] Luise Schorn-Schütte, Walter Sparn (Hrsg.): Die soziale Rolle des bürgerlichen Pfarrerstandes des 16. und 17. Jahrhunderts im konfessionellen Vergleich. Göttingen 1991 (in Vorbereitung).

Rezensionen

Rainer Michaelis. Deutsche Gemälde des 14. – 18. Jahrhunderts. Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie. Katalog III. Berlin 1989. 142 S., 175 Abb.

Die Fürstenberg Sammlungen in Donaueschingen, altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, von Claus Grimm und Bernd Konrad, mit einem Beitrag von E.W. Graf Lynar. München, Prestel Verlag 1990. 271 S., 368 Abb., davon 41 farbig

Der Donaueschinger Katalog lag Anfang des Jahres 1990 vor, der Berliner Katalog wurde erst im Juli 1990 ausgeliefert. Jener behandelt sämtliche deutschen Gemälde bis 1600, die sich in der Sammlung befinden, dieser sämtliche deutschen Gemälde bis 1800, die der staatlichen Gemäldegalerie in Berlin-Ost nach dem Krieg verblieben und deren beste im Bode-Museum ausgestellt sind. Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner, so findet man ihn in dem Zeitraum, dem die Mehrzahl der Gemälde zugehört – dem späten Mittelalter und der Dürerzeit. Der Katalog der deutschen Gemälde im Ost-Berliner Bode-Museum erscheint genau in dem Moment, da sich die Behörden in beiden Teilen der Stadt Gedanken machen über die Zusammenführung ehemals zusammengehörender Bestände. Die meisten und beinahe alle bedeutenden Gemälde, die bis zum Krieg auf der Museumsinsel vereint waren – und nicht verbrannten –, werden von der in West-Berlin ansässigen Stiftung preußischer Kulturbesitz verwaltet und sind in einer Auswahl in Berlin-Dahlem zu sehen. Was im Osten blieb und einen würdigen Platz im Bode-Museum fand, erweckt nicht den Eindruck einer geschlossenen Sammlung, da es um einen Restbestand geht. Nichtsdestoweniger finden sich darin eine ganze Reihe ikonographisch und künstlerisch interessierender Stücke, von denen wir nur die Legende des hl. Bruno von einem Augsburger Meister (Nr. 2187), die Adam Elsheimer zugeschriebene Landschaft mit badender Nymphe (Nr. 664 A), Pencz' Bildnisse und Anton Woensams Jüngstes Gericht (Nr. 1242) nennen wollen. Exquisit sind einige Bilder des 18. Jahrhunderts, darunter das Bildnispaar von Matthieu und ein Selbstbildnis der Anna Dorothea Lisiews-

ka-Therbusch. Rainer Michaelis hat den Katalog in eineinhalb Jahren bearbeitet, oftmals auf Vorarbeiten von Irene Geismeier sich berufend, die als Direktorin der Gemäldegalerie das Vorwort beigesteuert hat. Man darf von der Aufmachung des Kataloges nicht den bei uns üblichen Standard erwarten. Farbabbildungen gibt es nicht, den Schwarz-Weiß-Reproduktionen fehlt es an Brillanz. Aber alle Werke sind abgebildet. Bei den Themen ist dankenswerterweise auf die Quellen – Bibel, Legenda aurea, griechische und römische Autoren – verwiesen und eben so viel an Literatur zitiert, daß der Interessierte damit weiterarbeiten kann. Wenn man manche neuere Publikation und den entsprechenden Forschungsstand vermißt, sollte man sich immer die eingeschränkten Forschungsmöglichkeiten der Kollegen in der DDR vor Augen halten. Technologische Untersuchungen, von denen der Donaueschinger Katalog lebt, entfielen offenbar ganz. Von den Ergebnissen der Katalogarbeit muß man auf lückenhafte Bibliotheken schließen und auf Schwierigkeiten des Bearbeiters, mit Kollegen in der Bundesrepublik oder Österreich zu korrespondieren. Ob er das Mögliche versucht hat, läßt sich schwer sagen. Die Bevorzugung DDR-interner Literatur vor in der Bundesrepublik erschienenen Œuvreverzeichnissen – zu Baegert, Bruyn, Schaffner, Strigel – fällt auf. Wie immer, man ist dankbar für einen Bestandskatalog, mit dem sich arbeiten läßt.

Nachfolgend Bemerkungen zu einigen Katalognummern:

S. 9, Nr. 577. Ambergers Originalbildnis des Georg von Frundsberg mit deutscher Inschrift befindet sich im Besitz Fürst Fugger-Glött, Kirchheim a.d. Mindel; vgl. Zoepfl, Friedrich: Georg von Frundsberg. In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben. Hrsg. v. Götz Freiherr von Pölnitz, Reihe 3, Bd. 1. München 1952, Abb. nach S. 176. – Löcher, Kurt: Christoph Amberger. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, 1986, S. 585.

S. 14, Nr. B 86, „1530". Westhoff-Krummacher, Hildegard: Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler. München-Berlin 1965, Kat.Nr. 42, mit dem Datum 1539.

S. 16 – 17, Nr. 613, 613 A. Tümmers, Horst-Johs: Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Köln 1964, Kat. Nr. A 18, A 19. Tümmers datiert um 1512–15. Dem Gnadenstuhl legte Bruyn Dürers Holzschnitt B. 122 von 1511 zugrunde.

S. 18, Nr. 544 a. Friedländer, Max J. und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. Auflage. Basel 1979, Nr. 79. Es sieht so aus, als hätte sich Cranach bei der Figur des Kindes von dem Dürers auf dem Kupferstich der Maria mit der Meerkatze B. 42 anregen lassen.

S. 20, Nr. 563. Friedländer-Rosenberg 1979, Kat. Nr. 99.

S. 22, Nr. 637. Bildnisse der Katharina von Bora wurden von Lucas Cranach d.Ä. und seiner Werkstatt selbstverständlich nur zusammen mit denen des Ehemannes, Martin Luthers, publiziert. Friedländer-Rosenberg 1979, Kat. Nr. 190 A.

S. 28, Nr. 2160 – 2163. Friedländer-Rosenberg 1979. Kat. Nr. 357 G. 357 F. 409.

S. 34, Nr. B 94. Nächstverwandt ist das Bildnis des Danziger Bürgers Georg Ferber von 1537 aus Schloß Wilanov (Warschau, Nationalmuseum). Vielleicht bezeichnen die Initialen M F auf dem Berliner Bild ein Mitglied derselben Familie.

S. 67, Nr. 1214. Alle drei Passionsszenen folgen Holzschnitten Cranachs aus dessen Passionsfolge von 1509, vgl. Löcher, Kurt: Cranachs Holzschnitt-Passion von 1509 – ihre Wirkung auf die Künste. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 9–52.

S. 77, Nr. 2233. Der sog. Meister von Kappenberg ist als Jan Baegert, der Sohn des Derick Baegert, erkannt worden. Tschira van Oyen, Gundula: Jan Baegert, der Meister von Cappenberg. Baden-Baden 1972, Kat. Nr. 5.

S. 80, Nr. 1938. Zum Tegernseer Hochaltar und seinem Meister Gregor Angler vgl. Liedke, Volker: Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, II. Vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neuhausers 1472. In: Ars Bavarica, Bd. 29/30, 1982, S. 1 – 27.

S. 82, Nr. 2124. Das Frauenbildnis trägt das Wappen der Fröschl von Wasserburg als Familienwappen der Frau, nicht als das ihres Ehemannes. Es ist 1556 datiert, kann also nicht das Gegenstück zu dem Bildnis eines Herrn Fröschl in Washington, National Gallery, sein, das um 1539/40 zu datieren ist und zum Gegenstück womöglich das Bildnis einer Dame aus der Familie Reitmor hat; vgl. Löcher, Kurt: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. IV, 1967, S. 74 – 75.

S. 84, Nr. 1200. Das niederdeutsch genannte Frauenbildnis stammt vielleicht von demselben Breslauer Maler, der 1541 Doktor Andreas Hertwigk (Warschau, Nationalmuseum) porträtierte. Ein diesem nahestehendes Männerbildnis von 1543 war 1936 bei Wildenstein in New York, vgl. Kuhn, Charles L.: A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections. Cambridge, Massachusetts 1936, Kat. 306, Pl. LXI. Andreas Hertwigk soll auch ein 1541 datiertes Männerbildnis darstellen, das am 6. Juli 1990 bei Christie's in London (Old Master Pictures), Nr. 44, versteigert wurde. Wir zählen weiterhin das Bildnis eines Herrn Gerlach (?) von 1537 hinzu, das aus der Sammlung Graf Nostiz in Prag in die dortige Nationalgalerie gelangte, und das Bildnis des J. Logus im Nationalmuseum Warschau, abgeb. bei Broniewski, Tadeusz, u.a.: Sztuka Wroclawia. Wroclaw 1967, Abb. 182. Den Bildern gemeinsam sind die gerüsthaft eingesetzten beleuchteten Brüstungen und Fensterleibungen, die kulissenhaft staffelnden Landschaftsausblicke und bei einigen der Porträts die auf den Tag genaue Datierung, Berlin: D XIII IVNI, London: D VIII MAI, New York: DE XX NOVEMBE.

S. 87, Nr. 2129. Die entwickelte Raumwiedergabe spricht für eine Entstehung der Gemälde nicht vor 1475/80.

S. 90 f., Nr. 582, 587. Die Ehefrau des Nürnberger Malers Erhart Schwetzer, „Elspeth Erhardt Schweitzerin, molerin bei sanct Niclaus" starb zwischen dem 19.9. und 19.12.1548; vgl. Nürnberger Totengeläutbücher, III, St. Sebald 1517 – 1572, bearb. von Helene Burger. Freie Schriftenfolge der Gesellschaft für Familienforschung in Franken, Band 19. Neustadt a.d. Aisch 1972, S. 149, Zeile 3868. Da Schwetzer dem Georg Pencz offen-

sichtlich kollegial nahestand, ist er vielleicht der E S monogrammierende Maler einiger Pencz verwandter Gemälde, die Erhart Schoen zugeschrieben werden. Ich denke an die Caritas Romana von 1538 und das Familienbild von 1541 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Gm 200 und Gm 1604.

S. 92, Nr. II/16. Die erwähnten Profilbildnisse der Maria von Burgund, Inv. Nr. 4400 und 4402 der Wiener Galerie, werden mit besseren Gründen Hans Maler zugeschrieben als dem nur archivalisch belegten Niklas Reiser.

S. 103, Nr. 1234 A. Ausstellung Martin Schaffner. Maler zu Ulm, Ulm 1959, Katalog bearb. von Suzanne Lustenberger, Liste der abgeschriebenen Werke Nr. 6; dieselbe: Martin Schaffner, Maler zu Ulm, phil. Diss. Bonn 1959. Gedruckt Zug 1961, S. 127. Lustenberger sieht eine Verbindung zum Altar von Oberstenfeld.

S. 110, Nr. 606 D. Otto, Gertrud: Bernhard Strigel. München-Berlin 1964, Kat. Nr. 38 c.

Der Katalog der Fürstlich Fürstenbergischen Gemäldegalerie in Donaueschingen war ein Desideratum über Jahrzehnte. Der vorzügliche, von Heinrich Feurstein bearbeitete Katalog von 1934 ist verständlicherweise überholt. Er war nicht vollständig und nur spärlich mit Abbildungen versehen. Der jetzt vorgelegte Band umfaßt den Gesamtbestand an Gemälden und bildet alle ab, zum Teil farbig. Hauptwerke der Sammlung wie die sog. Graue Passion des älteren Hans Holbein und die Altarbilder des sog. Meisters von Meßkirch sichern dem schön ausgestatteten und nützlichen Katalog ein breites Interesse. Den Autoren lag daran, die neuen technologischen Untersuchungsmethoden – Infrarot und Dendrochronologie – einzusetzen, um zu weiterführenden Ergebnissen zu kommen. Einführende Kapitel geben über die Ziele und die übergreifenden Gesichtspunkte Auskunft. Grimm macht einen Vorschlag zur Identifizierung des Meisters von Meßkirch: Joseph Maler aus Balingen. Da die Mehrzahl der Gemälde aus dem Bodenseeraum stammt, liegen hier die offenen Fragen. Was ist seeschwäbisch, was schweizerisch? Wie lassen sich die Zeugnisse der Konstanzer Kunst von denen der Zürcher unterscheiden? Die Autoren bieten einen Katalog von Kriterien an, wobei freilich in der Mehrzahl der Fälle noch immer die Stilkritik den Ausschlag gibt. Die hohe Bewertung der Technologie bringt die Gefahr mit sich, andere Betrachtungsweisen zu unterschätzen, so die ikonographische. Konrad bleibt in der Frage der Themenbestimmung hinter Feurstein zurück, der hier sein Bestes tat. Handbücher und Lexika wie das für christliche Ikonographie oder Künstles Ikonographie der Heiligen hat er offenbar nicht befragt, ganz abgesehen einmal von speziellerer Literatur. In den meisten dieser Publikationen sind die Gemälde der Donaueschinger Sammlung erwähnt und eingeordnet. Der Wunsch, Verborgenes mit Hilfe der Technik ans Licht zu fördern, schränkt offenbar den Blick für das sichtbare Bild ein. Viele der Gemälde fußen auf Vorlagen, die mehr oder

weniger frei in die neue Bildform eingingen. Wie immer man das Faktum bewerten will, man darf es nicht ausklammern. Konrad hat in diesem Punkt keine Ambitionen. Wir greifen einige wenige Beispiele heraus: Der Maler eines Annenaltars von 1509 (Kat. 26) hat für das Mittelbild gleich drei Kupferstiche Dürers benutzt: die sitzende Maria mit dem Kind B. 101 von 1503, die Braut des Todes B. 34 von 1503 für die hl. Helena mit dem Kreuz und die Dame aus dem Spaziergang B. 94 von 1498 für die knieende Stifterin, die ihre Haube also nicht der neuesten Mode, sondern einem entschieden älteren Stich verdankt. Hans Strüb ergänzte bei der Kreuztragung (Kat. 31) die Stichkomposition Schongauers B. 16 um die Zweiergruppe der Schächer aus dessen großer Kreuztragung B. 21. Der figurenreiche Kalvarienberg Kat. 72 geht auf eine vielbenutzte Komposition des Münchner Malers Christoph Schwarz zurück. Der neue Donaueschinger Katalog ist in der Beleuchtung der verschiedenen Sachverhalte unausgeglichen, aber für den Kunstfreund im allgemeinen wie für den Fachmann im besonderen sehr willkommen.

Nürnberg *Kurt Löcher*

Angeli Janhsen: Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca. München, Wilhelm Fink Verlag 1990. 190 Seiten, 21 Abbildungen.

Der Traktat *De prospectiva pingendi* läßt sich aufgrund der Widmung an Federico da Montefeltro in die Zeit vor dessen Tod 1482 datieren. Der in erster Linie als Maler zu Berühmtheit gelangte Piero della Francesca verfaßte mit diesem Traktat die erste systematische Darstellung der Perspektivregeln. Die 1987 entstandene Bochumer Dissertation untersucht nun erstmals das Zusammenwirken von Theorie und künstlerischer Praxis bei Piero della Francesca und kommt zu einer grundlegenden Neuinterpretation seines Werkes.

Der erste Teil der Arbeit stellt den Traktat in seiner Gliederung und Charakteristik vor. Die Abhängigkeit, mehr noch aber die grundsätzliche Abgrenzung von den 1436 von Leon Battista Alberti in seiner Schrift *Della pittura* formulierten Perspektivregeln werden herausgearbeitet. Albertis berühmt gewordener Vergleich des Bildes mit einem geöffneten Fenster, durch das der im realen Raum stehende Betrachter gleichsam auf einen Ausschnitt der im Bild weitergeführten Wirklichkeit blickt, wird von Piero della Francesca nicht übernommen. Seine Perspektivregeln sind nicht „Abbildungsregeln", d.h. mathematische Hilfsmittel zur Projektion der dreidimensionalen Wirklichkeit auf die Bildfläche, sondern „Bildherstellungsregeln", mit Hilfe derer eine eigene Bildrealität konstruiert werden kann. Pieros „Regeln dienen der Herstellung von Bildern, die nicht einen dem Betrachter bekannten und beherrschbaren Raum zeigen ... (Der Maler) kann das gegebene Regelsystem nicht bestimmen, doch hat er innerhalb des Systems unbegrenzte Möglichkeiten zur Erfindung von Projektionen" (S. 28). Im selben Maße sind diese Regeln Voraussetzung für ein adäquates Verständnis der Bilder durch den Betrachter.

Die Analyse des Traktates wird mit Textzitaten belegt, die in einer eigenen Übersetzung der Autorin dem deutschsprachigen Leser nahegebracht werden. Mag der Hinweis auf die aus zu oberflächlichem Umgang mit dem Text resultierenden Fehlinterpretationen Pieros auch gerechtfertigt sein, so dient doch Janhsens Wort-für-Wort-Übertragung ebensowenig dem angemessenen Verständnis. So ist die Übersetzung: „Ich sage, daß die Fläche Breite und Länge von Linien eingeschlossen ist" erst durch das Originalzitat: „Superficie dico essere larghezza et longhezza compresa da le linee" verständlich – das Umgekehrte sollte eigentlich Sinn einer Übersetzung sein (S. 11).

Die theoretischen Äußerungen Pieros wurden bereits von der älteren kunsthistorischen Forschung in Beziehung zu seinem malerischen Werk gesetzt. Dabei führte die falsche Interpretation des Traktates, der seit Panofsky nur in Abhän-

gigkeit von Albertis Perspektivlehre gesehen wurde, zu Fehlinterpretationen von Pieros Bildern. Janhsen kommt mit ihrem Ansatz zu neuen Erkenntnissen in der Bildanalyse. Pieros Bildraum ist eben „keine Projektion eines einheitlichen Raumes, in den handelnde Figuren gestellt sind. Vielmehr sind für die im Bild gezeigten Ereignisse Orte gebildet, die durch Perspektive und Flächenbezüge verbunden werden" (S. 44). „Die Perspektivregeln bieten nicht nur die Möglichkeit zur Abbildung bekannter Räume, sie bieten vor allem die Möglichkeit zur Erfindung und zum Verständnis unvorhersehbarer Räume" (S. 48). In der Literatur immer wieder monierte „Unstimmigkeiten" in der Raumkonstruktion werden damit logisch erklärt – und ikonologisch deutbar.

In einem weiteren Abschnitt schließen sich eigene Bildanalysen Janhsens an, die nun auf dem Fundament des neugewonnenen Verständnisses des theoretischen Ansatzes Pieros, der eben nicht auf ein möglichst exaktes, nachvollziehbares Abbild der sichtbaren Wirklichkeit abzielt, sondern die vielfältigen Möglichkeiten zur Herstellung eines eigenständigen Raumgefüges auf der Bildfläche aufzeigt, zu neuen, Pieros Absichten und Bildern gemäßen Interpretationen kommt – Interpretationen, die den durch geometrischen Analyse oder ikonologische Spekulation verstellten Blick auf das Wesen der Bildgestaltung bei Piero della Francesca enthüllt.

Regensburg *Heidrun Stein-Kecks*

Reinhard Hahn: ‚Von frantzosischer zungen in teütsch'. Das literarische Leben am Innsbrucker Hof des späteren 15. Jahrhunderts und der Prosaroman ‚Pontus und Sidonia (A)'. Frankfurt a.M., Verlag Peter Lang GmbH. 1990 (= Mikrokosmos 2) 248 S.

Etwa Mitte des 15. Jahrhunderts wird der französische Prosaroman ‚Ponthus et la belle Sidoyne' in die deutsche Sprache übertragen (Fassung A). Im Unterschied zu einer gleichzeitigen, von dieser jedoch unabhängigen und nur in zahlreichen Manuskripten erhaltenen Übersetzung (Fassung B) ist die Fassung A lediglich in einer Handschrift (Gotha, Forschungsbibliothek, Chart. A 590) und außerdem in einer beachtlichen Anzahl an Drucken überliefert. An die Verfasserin, die der Erstdruck aus dem Jahr 1483 (Offizin Schönsperger d.Ä., Augsburg) posthum nennt, mochte vor allem die jüngere Forschung nicht mehr so recht glauben, denn Eleonore von Schottland, die am Innsbrucker Hof lebende Gattin Herzog Sigmunds von Tirol, ist gebürtige Engländerin und wuchs am Hof Karls VII. in Frankreich auf. Die im WS 1988/89 von der Universität Jena als Dissertation B angenommene Untersuchung der Gothaer Handschrift macht es sich zum Anliegen, die Unhaltbarkeit der Zuschreibung zu beweisen.

Dem Erweis der Unglaubwürdigkeit dient der erste Teil, in dem Hahn sich mit der communis opinio auseinandersetzt, die den Innsbrucker Hof lange Zeit „als einen literarischen Verdichtungsraum des ausgehenden Mittelalters" (S. VII) beschrieb. Im zweiten Teil sucht der Autor dann die Fragwürdigkeit der Autorschaft Eleonores zu erweisen. Da Hahn zu dem Ergebnis kommt, daß der Innsbrucker Hof kaum das geeignete Ambiente für eine solche Übersetzungsarbeit abgegeben haben kann und die Entstehung des Romans seinen sprachlichen Analysen zufolge in den deutschen Südwesten weist, beschäftigt er sich schließlich im letzten Teil der Arbeit – konsequent unabhängig von dem Innsbrucker Hof, leider aber auch von einem doch zu bedenkenden Rezipientenkreis – mit dem Roman selbst. Im Zentrum steht die Frage nach der andauernden Attraktivität des bis ins 19. Jahrhundert gedruckten Romans. Hahn versucht jedoch nicht, diese im Vergleich mit den Bearbeitungen der Drucke zu begründen, sondern seine besondere Aufmerksamkeit gilt dem Erweis „gemeingängiger Motive, Stoffelemente und Erzählschemata" (S. 196) in der Handschrift A, die, verglichen mit den hochmittelalterlichen Epen, für den Autor „als wichtigstes Ergebnis" (S. 208) den Verlust „an künstlerischer Formung sowohl wie an Realitätsbezogenheit" (ebda) erkennen lassen. Die Attraktivität des Romans begründet sich für ihn in dem „Umstand, daß hier ein Erzählwerk vorlag, das Schicksale und Begebenheiten in rührender, spannender, dabei durchweg unterhaltender Weise darbot" (S. 213).

Die von Hahn umfassend recherchierte, auch das vorhandene Urkundenmaterial auswertende Rekonstruktion der Schriftproduktion im Umkreis des Hofes, die sinnvoll auch mit dem Hof persönlich oder institutionell verbundene Träger der Schriftproduktion berücksichtigt sowie die Interessen, denen sie entgegenkam, läßt gegen die Absicht des Autors eher ein beeindruckendes Bild entstehen: Sigmund erweist sich als Auftraggeber von Kunst und Kirchenbau; namhafte Humanisten (Enea Silvio, Heinrich Steinhöwel) widmeten ihm und der Herzogin gleich mehrere Werke, Autoren wie Heinrich von Gundelfingen oder Albrecht von Bonstetten übereigneten Sigmund historiographische Schriften, andere rühmten ihn in ihren Gedichten als siegreichen Feldherrn und Förderer der *studia humanitatis*; in Italien akademisch ausgebildete Mediziner schrieben für ihn lateinische und deutsche Rezepte, Consilia, Arzneibücher und Gutachten; Belege aus den Jahren 1454 und 1478 informieren über den Austausch von Literatur mit dem Münchener Hof; Redner, Sänger, Musiker, Künstler und Prediger wurden nachweislich an beiden Höfen beschäftigt, Antonius von Pforr, Ulrich Fuetrer (der Bearbeiter des ‚Lancelot', der Sigmund auch porträtierte), Johannes Hartlieb und Püterich von Reichertshausen sind z.B. sowohl in Diensten des Innsbrucker wie des Münchener Hofes nachweisbar; seit 1454/57 geführte Rechnungsbücher belegen, daß Sigmund wiederholt – aber aufgrund der fehlenden Inhaltsangaben nicht nachweisbare – Bücher geschenkt bekam und persönlich allein 15 Bücher bei Augsburger Druckern erwarb – usw.

Für Hahn hätte das literarische Interesse des Innsbrucker Hofes nur dann als erwiesen gegolten, wenn Herzog Sigmund und Eleonore als urkundlich belegte Mäzene nachzuweisen wären, wenn Bücherverzeichnisse und Nachlaßinventare (S. 28) ein „schöngeistiges" Interesse bezeugt hätten, wenn „literarisch[e] oder sonstwie schöngeistig[e] Zirkel" (S. 67) auf „eine kontinuierliche Teilnahme an literarischen Veranstaltungen" (S. 71) hätten schließen lassen und man berechtigt wäre, von einer „homogene[n] Eliteschicht (‚höfische Gesellschaft') mit gemeinsamer kultureller Tradition" (S. 73) zu sprechen, vor allem aber hätte sich ein „erhebliches literarisches Werk" (S. 68) nachweisen lassen müssen. Diese Befrachtung mit Vorentscheidungen macht es ihm unmöglich, die zeitgenössischen Gedichte und Widmungsreden, die Sigmund als Förderer der Literatur rühmen, ernster zu nehmen, in Rechnung zu stellen, daß über den literarischen Interessenhorizont einer mittelalterlichen Hofgesellschaft heute oftmals nur indirekte Belege Auskunft geben und, daß ein moderner Literaturbegriff ungeeignet ist, Bildung und kulturelles Interesse einer spätmittelalterlichen Hofgesellschaft zu beurteilen. Da der Personenverband „Hof" im 15. Jahrhundert ein höchst instabiler, für andere soziale Gruppierungen (Universitätsgelehrte, Humanisten usw.) nach außen hin offener ist und ihm, wie Hahn weiß (vgl. S. 70), eine ge-

nuin höfische Kultur nicht mehr oder noch nicht eignet, mußte sein Frageansatz in die Sackgasse führen. Eine Ausweitung des Blickwinkels hätte hier Einsichten in die Intensivierung von Schriftlichkeit und in die offensichtlich vielfältig motivierten und zunehmend differenzierten Aufgaben ermöglicht, die Schriften im 15. Jahrhundert bei Hof übernehmen – in Innsbruck wie anderswo.

Auf schmaler und unsicherer Materialbasis – wie der Autor selbst einschränkt (S. 158) – argumentiert Hahn dann im zweiten Teil. Den hier vorgenommenen Textanalysen integriert sind Inhaltsangaben zum Roman (S. 86–90), Beschreibungen der erhaltenen Überlieferungszeugen und sprachliche Analysen der Fassungen A und B (S. 103–139) sowie – obwohl als mögliche Quelle S. 184 für den ‚extrem banalen plot' des Romans (S. 102) wieder verworfen – eine ausführliche Wirkungsgeschichte der Hornsage in englischen und französischen Dichtungen (S. 91–103). Als Vergleichsmaterialien der Textanalysen, die die Autorschaft Eleonores weiter erschüttern sollen, dienen ein Brief Eleonores aus dem Jahr 1465 und zwei Manuskriptseiten aus dem 18. Jahrhundert, die eine Abschrift der nicht mehr erhaltenen Straßburger ‚Pontus und Sidonia'-Handschrift darstellen (eine von der erhaltenen Gothaer unabhängigen alemannischen Version des Romans). Hahn weist in der bairisch-österreichischen Gothaer Handschrift, bei der es sich nicht um das Original, sondern ebenfalls um eine Abschrift handelt, erstmals Alemannismen nach und erklärt die Handschrift zur bairischen Umsetzung einer (durch die Straßburger Handschrift bezeugten) alemannischen Fassung. Das bedeutet, daß die Gothaer Handschrift nicht, wie man bisher annahm, in Innsbruck, sondern im Elsaß entstanden sein könnte, mithin die Übersetzung durch Eleonore noch unwahrscheinlicher wird. Daß allerdings die französische Vorlage zunächst auch nach Innsbruck gelangt sein und dann eine Abschrift dieser Übersetzung den Weg an den Oberrhein genommen haben könnte, wird zwar eingeräumt (S. 153), aber nicht weiter verfolgt. Einen möglichen Schreiber, der Eleonores Übersetzungsarbeit ins Reine hätte geschrieben haben können, wodurch sich die Abweichungen vom regional gefärbten Stil ihres Briefes von 1465 im Vergleich mit der Gothaer Handschrift erklären könnten, oder einen in der deutschen Sprache geübten Mitarbeiter zieht Hahn nicht in Betracht. Unberücksichtigt bleibt u.a. auch die naheliegende Frage nach der Spracherziehung der englischsprachigen, in Frankreich aufwachsenden Eleonore.

Ohne Rücksicht auf die Erfahrungen, die die Forschung mit allzu generalisierenden Struktur- und Motivuntersuchungen gemacht hat, widmet sich Hahn im dritten Teil den Strukturmustern und Motivformeln im Gothaer Manuskript. Hahn sieht eine nie „abreißende [...] Grundschicht einfacher bis trivialer Formen und Inhalte" (S. 181, nach Norbert Thomas, Handlungsstruktur und dominante Motivik [...], 1971). Da jedoch die Strukturmuster und Motivformeln aus

ihrem erzählerischen wie historischen Kontext herausgelöst werden, ist die von Hahn konstatierte Verwandtschaft mit griechischen und frühneuzeitlichen Romanen allenfalls als oberflächlich zu bezeichnen. Ungeachtet der eigenen Einschränkung, daß „Struktur- und Motivparallelen zwischen zwei mittelalterlichen Erzählwerken [...] noch nichts über Gemeinsamkeiten auf der Sinngebungsebene" (S. 194) aussagen, werden dann weitere Motiv- und Strukturähnlichkeiten in ‚Pontus und Sidonia' mit denen im ‚König Rother', im ‚Willehalm von Orlens' des Rudolf von Ems, in Chrétiens ‚Yvain' und Gottfrieds ‚Tristan' parallelisiert. Der Zeitraum von bis zu 200 Jahren strapaziert hier die Toleranz einer synchronen Analyse erheblich und die Erkenntnis Hahns, die Historie von ‚Pontus und Sidonia' sei wegen der Motivähnlichkeiten nicht den Heldenepen, sondern den höfischen Romanen zuzurechnen (S. 178), ist angesichts der gattungsgeschichtlichen Entwicklung zu unspezifisch. Die Wiederkehr einzelner Motive und Erzählverfahren bildet für eine gattungstypologische Differenzierung nur eine unzureichende Argumentationsbasis, zumal sich gerade im spätmittelalterlichen Prosaroman die Gattungsoppositionen zwischen heroischem und höfischem Epos verschleifen. Und nicht den „Ausverkauf der erzählerischen Erbmasse des Mittelalters" (so das Fazit S. 197 u.ö., Max Wehrli, Gesch. d. dt. Lit., 1984 zitierend) erweisen m.E. die Analysen Hahns, sondern das Erproben neuer literarischer Verfahren, das Experimentieren mit traditionellen Erzählschemata und mit vertrauten Motiven. Aber Hahn ist weit davon entfernt, dem spätmittelalterlichen Prosaroman eine Ästhetik eigenen Rechts zuzubilligen oder nach Erklärungen für die andersartige gesellschaftliche Funktionsbildung im historisch-sozialen Umfeld zu suchen. Die Andersartigkeit wird im Gegenteil eingeebnet und der Roman am Sinnpotential und der Leistung des klassischen Artusromans gemessen, so daß Widersprüche und Inkonsistenzen nur als Mängel erfaßt werden können.

Für problematisch halte ich auch die Funktionsbestimmung des „Romans" als rührende, spannende „Unterhaltung" (S. 213 u.ö.). Der im Roman explizit formulierte Anspruch, Orientierungshilfe, vor allem für die aristokratische Jugend bieten zu wollen, ist wohl nicht apodiktisch als „Schutzbehauptung" (S. 213) zu interpretieren, wenn Schilderungen höfischer Repräsentation (Turniere, Kampfschilderungen, Frauendienst), höfischen Zeremoniells (Feste), wenn höfische Verhaltens- und Handlungsmodelle überhaupt im Zentrum des Erzählens stehen und am Schluß des Romans ein fürstenspiegelähnlicher Tugendenkatalog ausgeführt wird. Daß *kurzweil* in diesem Epos eine andere Bedeutung hat als in den höfischen Romanen ist unzweifelhaft richtig; Hahns neuzeitlich gedachter Unterhaltungsbegriff wird dem gesellschaftlichen Funktionswandel von Literatur jedoch kaum gerecht, unterstellt er doch zum einen die für mittelalterliche Texte

kaum adäquate Trennung und Entgegensetzung von *nutz* und *kurzweil* und zum anderen einen Gegensatz zwischen Unterhaltung und literarischer Sinnbildung. Eine Auseinandersetzung mit der zugrundeliegenden Ästhetik dieses Romans hat bisher nicht stattgefunden und da die gelockerte gesellschaftliche Funktionsbildung von spätmittelalterlicher Literatur erst noch nachgewiesen werden müßte, wären bei der Interpretation des Romans Zurückhaltung und Pluralität angemessener gewesen. Dies bleibt nachfolgenden Untersuchungen vorbehalten.

Münster *Ute von Bloh*

Verzeichnis der Mitarbeiter

Ute von Bloh, Wiss. Mitarbeiterin, Institut für Germanistik, Universität Münster

Dr. Bernhard Decker, Oberkustos der Kunsthalle Bremen

Dr. Kurt Löcher, Ltd. Museumsdirektor des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg

Prof. Dr. Klaus-Jürgen Sachs, Historische Musikwissenschaft, Universität Erlangen-Nürnberg

Prof. Dr. Barbara Schock-Werner, Honorarprofessor an der Akademie der bildenden Künste, Nürnberg

Dr. Heidrun Stein-Kecks, Institut für Kunstgeschichte, Universität Regensburg

Prof. Dr. Walter Sparn, Lehrstuhl Evangelische Theologie (Systematische Theologie und religiöse Gegenwartsfragen) der Universität Bayreuth

Die Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft fördert die interdisziplinäre Renaissanceforschung im deutschsprachigen Gebiet, im gelehrten Austausch mit den Wissenschaftlern der Romania und der Neuen Welt. Sie erschließt durch Symposien, Vorträge und Veröffentlichungen das geistige und kulturelle Erbe des Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer (1470 – 1530) und seiner Umwelt. Die im Luther-Jahr 1983 gegründete Gesellschaft lädt zur Mitarbeit an den jährlichen Tagungen und Publikationen ein. Im Jahresbeitrag von 40,-- DM (Studenten 20,-- DM) sind regelmäßige Informationen über alle Veranstaltungen und der Bezug des PIRCKHEIMER-JAHRBUCHES enthalten.

Für weitere Auskünfte und Anregungen stehen die Mitglieder des Vorstandes gern zur Verfügung:

DR. STEPHAN FÜSSEL
Institut für Germanistik der Universität Regensburg, Universitätsstr. 31,
D-8400 Regensburg
(Vorsitzender)

DR. KURT LÖCHER
Germanisches Nationalmuseum, Kartäusergasse 1,
D-8500 Nürnberg
(2. Vorsitzender)

PROF. DR. RAINER GÖMMEL
Lehrstuhl für Wirtschaftsgeschichte
der Universität Regensburg, Universitätsstr. 31
D-8400 Regensburg
(Schriftführer)