

Peter Luh: Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte. Frankfurt/M.: Peter Lang 2001 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte 377). 459 S. 58 Abb. DM 128. ISBN 3-631-36686-8.

Die hier anzuzeigende Münchner Dissertation sowie die von Gernot Michael Müller (besprochen unten S. 9–18), stellen, um es vorweg zu sagen, die seit langem wichtigsten monographischen Beiträge zur Celtis-Forschung dar. Die Anregungen und Impulse, die von den beiden Arbeiten für die weitere Beschäftigung mit dem deutschen „Erzhumanisten“ ausgehen, sind kaum zu überschätzen.¹

Die Untersuchung von Peter Luh² beschäftigt sich mit der 1502 in Nürnberg im Auftrag der *Sodalitas Celtica* gedruckten Ausgabe der Werke, die schon wiederholt Gegenstand der Forschung war; v.a. Dieter Wuttke hat sich intensiv um sie bemüht.³ Die Ausgabe, deren Drucker bis jetzt nicht identifiziert ist, enthält neben den vier Büchern der *Amores* auch die *Germania generalis*, die *Norimberga*, den *Ludus Dianae* und kleinere Texte wie das *Privilegium erectionis collegii poetarum et mathematicorum in Vienna*. Schwerpunkt der Arbeit von Luh stellen die dieser Ausgabe beigegebenen bzw. für sie vorgesehenen Holzschnitte dar.⁴ Gleich einleitend versteht sie Luh nicht als „Illustrationen im engeren Sinne“, sondern sie sollen „wichtige Positionen des Humanisten vor Augen stellen“ (13). Energisch geht Luh zunächst das Problem der Autorschaft der Holzschnitte an, die in ihrer Mehrzahl bislang – zu Unrecht, wie Luh aufzeigt – Hans von Kulmbach zugeschrieben wurden. Luh läßt angesichts der Vielzahl von damals in Nürnberg arbeitenden Künstlern

1 An neueren Beiträgen seien ferner genannt der von Ulrike Auhagen u.a. herausgegebene Sammelband „Horaz und Celtis“. Tübingen 2000 (NeoLatina 1), der Ausstellungskatalog „Amor als Topograph“. besprochen unten S. 24–27, die Edition der *Panegyris ad duces Bavariae* [wie unten S. 5 Anm. 17], besprochen von Gernot Michael Müller, IASOnline 20.07.2005, die Dissertation von Jörg Robert, Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit 76), besprochen von Herbert Jaumann, IASOnline 26.05.2005, die Oden-Edition von Eckart Schäfer [wie unten S. 5 Anm. 16] sowie Thomas Schauerte, Dürer & Celtis, besprochen unten S. 35–40.

2 Eine Kurzfassung der Besprechung erschien in *Gymn.* 109, 2002, 558–559. Die vorliegende Fassung, zuerst publiziert in IASOnline 16.06.2002, wurde für die Webarchivierung im Langzeitarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek durch Literaturangaben aktualisiert.

3 Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. „Jahrhundertfeier als symbolische Form“. *JMRS* 10, 1980, 71–129; Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen „Erzhumanisten“ Conradus Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs. Nürnberg 1985, wieder abgedruckt in Ders.: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*. Baden-Baden 1996 (*Saecula spiritalia* 29), 313–383 (mit Nachtrag S. 380 und Literaturverzeichnis S. 381–388) und 389–453 (mit Nachtrag S. 454), besprochen in *Gymn.* 106, 1999, 163–166.

4 Neuere Arbeiten siehe *Bibliographia Celtica* (im folgenden „BC“) 3.3.1. *Amores*.

und Handwerkern und in Hinblick auf den dreiteiligen Produktionsprozeß des Entwurfzeichners, Holzstockzeichners und Formschneiders bei der Anfertigung von Holzschnitten (20) die Frage offen.⁵

Der Abschnitt über die Vita (23–32) ist v.a. um Nachweise über die verschiedenen Aufenthaltsorte und Kontakte des Celtis bemüht.⁶ Nach einer Beschreibung des Celtis-Drucks von 1502 folgt die Besprechung des Bildschmucks, beginnend mit dem Titelblatt.⁷ Bereits hier wird in der Bildgestaltung durch Kreisschemata die spätantike und mittelalterliche Tradition sichtbar (41), daneben aber der Einfluß der Titelgestaltung zeitgenössischer italienischer Bücher (43), sodaß die auch sonst bei Celtis zu beobachtende reizvolle Spannung zwischen Überkommenem und Neuem zu konstatieren ist. „Klassisch-antik“ ist wiederum die Gestaltung der Kapitalis, genauer der Renaissance-Kapitalis, für deren Verwendung im deutschen Buchdruck, angeregt durch Celtis, die *Amores*-Ausgabe das früheste Beispiel darstellt (47) und deren Verbreitung im deutschen Raum in diesem Zusammenhang ausführlich dargestellt wird. So sieht Luh bereits im Titelblatt die Absicht, die Celtis mit dieser Publikation verbunden hat: „den Willen zur Antikennachahmung, zur Modernität und zum kulturellen Wettbewerb mit Italien“ (52).

Der Widmungsvorrede an Maximilian⁸ ist ein seitengroßes Dedikationsbild vorangestellt. Im Vergleich mit anderen Widmungsszenen zeigt Luh die Besonderheit des von Dürer gestalteten Holzschnitts, der in Verbindung mit der Philosophie-Darstellung die Vorrede einrahmt (55); „kein anderes Bild gibt eine vergleichbare Nähe zwischen König und Autor zu erkennen“ (58).⁹

Der Philosophie-Holzschnitt mit dem Monogramm Albrecht Dürers wurde schon vielfach besprochen.¹⁰ Neu ist bei Luh der Nachweis eines mathematisch-proportionalen Bildaufbaus (66). Die Erklärung des Pflanzenkranzes ist durch den Rückgriff auf die Botanik des Albertus Magnus überzeugend gelungen (93ff.); die Darstellungen der Elemente, Winde, Jahreszeiten und Lebensalter lassen sich auf Ovids Metamorphosen zurückführen (101ff.). Für die auf der Mathematik beruhende Erkenntnis des Kosmos zieht Luh das um 1500 verbreitete (neu-)platonische Schrifttum heran (103ff.).

Viel diskutiert ist die Bedeutung von Φ und Θ auf dem „Obelisk“ (so die Erklärung von Luh) vor der Gestalt der Philosophie. Einer Anregung von Campbell Dodgson folgend, der die Abkürzungen mit $\Phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ und $\Theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ auflöste,

5 Allgemein werden die Entwürfe, soweit sie nicht von Albrecht Dürer selbst stammen, schon 1929 einem Nürnberger Künstler mit dem Notnamen „Meister der Celtis-Illustrationen“ zugeschrieben; vgl. Luh S. 15 und zuletzt Matthias Mende, in: Amor als Topograph [wie Anm. 1], 45.

6 Eine ausführliche Darstellung der Vita findet sich unter

7 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.1. Titelblatt.

8 Jetzt ausführlich besprochen von Jörg Robert [wie Anm. 1], 154–248.

9 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.1. Dedikationsbild.

10 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.1. Philosophia.

will Luh in den Buchstaben Bezeichnungen für Wissenschaften (*physica, theologia*) erkennen, da auch die mittleren Buchstaben Wissenschaften, nämlich die *Septem artes liberales* bezeichnen.

Merkwürdigerweise hat aber Luh, dessen Arbeit sich sonst durch außerordentlich genaue Beobachtung auszeichnet, die Tatsache unerwähnt gelassen, daß sechs der sieben *Artes* nicht allein mit einem einzigen Buchstaben abgekürzt sind, lediglich für die oben unterhalb des Θ stehende Musik wurde, vermutlich aus Raumgründen, nur *M* gewählt. Dagegen wäre am unteren Ende des „Obeliskens“ durchaus Platz, das mit Φ Gemeinte weiter auszusprechen. Da sich also Θ und Φ in der Weise der Abkürzung deutlich von den anderen *Artes* absetzen, sind diese Buchstaben wohl nicht Bezeichnungen für Wissenschaften. Nimmt man den erläuternden Text der unteren Randzone und den Thronessel der Philosophie zur Erklärung des Systems mit hinzu, dann lassen sich folgende Beobachtungen machen: Die erste Zeile des Vierzeilers nennt als Gegenstand die *Physis* (*Quicquid habet Caelum quid Terra quid Aer & aequor*), auf dem „Obeliskens“ unten mit Φ bezeichnet. Die *Philosophia moralis*, umschrieben mit *Quicquid in humanis rebus & esse potest*, wird durch die beiden Pseudo-Phokylides-Verse auf den Wangen des Thronessels auf zwei Kernaussagen reduziert: Ehre Gott und sei zu allen gerecht. Gott (nicht Theologie) wird in der dritten Verszeile genannt: *Et deus in toto quicquid facit igneus orbe*. Sein Kürzel (Θ) sitzt im Mittelpunkt des durch den Pflanzenkranz gebildeten Kreises (*orbis*), wie er auch gleichsam den Nabel der Philosophie markiert. Dann wird auch die Funktion der *Artes*, insbesondere der mathematischen Wissenschaften des Quadriviums, auf dem „Obeliskens“ klar: Die hier vorgeführte pythagoreisch-platonische Philosophie sucht nicht die Offenbarung Gottes, sondern die Erkenntnis seiner Schöpfung (*deus quicquid facit*) mit den Mitteln der Mathematik (betont von Luh 105). Aufschlußreich ist die Zuordnung des *Philosophia*-Bildes zu mittelalterlichen Darstellungen der *Sapientia Dei* (108ff.), in der die Boethius-Tradition neben der alttestamentlichen deutlich wird.

Im Druck von 1502 steht der Darstellung der Philosophie das Autorenbild „in Art eines Diptychons“ (123) gegenüber, dessen vielteilige Darstellung qualitativ wesentlich geringer ist.¹¹ Gleichwohl ergeben sich auch von da aus eine Fülle sowohl kunstgeschichtlicher wie biographischer Bezüge, denen Luh akribisch nachspürt. Das gilt besonders für mögliche Vorlagen der Götterdarstellungen aus dem Umfeld des *Ovide moralisé* (134ff.) und für die Darstellung des schreibenden Celtis in seiner Studierstube. Ansprechend ist die in diesem Zusammenhang geäußerte Vermutung, auch bei der Gelehrten-Gestalt in Dürers Holzschnitt „Der Traum des Doktors“ könne es sich um eine Darstellung des Celtis handeln (139 Anm. 100).¹²

¹¹ Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.1. Autorenbild.

¹² Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.7.1. Celtis-Porträts, Ungesichertes. Eine weitere Darstellung des Celtis durch Dürer vermutet jetzt Schauerte [siehe unten S. 36 –

Von besonderem „erzählerischem“ Reiz sind die Holzschnitte zu den vier Regionen Deutschlands. Die Beziehungen der Darstellung einzelner Szenen zu einzelnen Motiven des jeweiligen *Amores*-Buchs zeigt Luh detailliert auf; darüber hinaus sind sie auch als „Kartenbeigabe“ zu der mit veröffentlichten *Germania generalis* verstanden (173). Der anschließende Abschnitt über die Entwicklung der Kartographie und die Kartenbeigaben zum Ptolemaios sind jetzt durch die entsprechenden Passagen bei Müller (s.u.) zu ergänzen. Mit einem Überblick über die zeitgenössischen Darstellungen von Planetenkindern und Monatsarbeiten schließt dieses Kapitel. Nicht weiter verfolgt wird die Frage, wie das in den Titelholzschnitten formulierte systematische *Novenarium* (tabellarische Zusammenstellung S. 189) im Text des jeweiligen Buches realisiert ist.

Kürzere Abschnitte sind dem „Nürnberger Wappendreiverein“ und der Stadtansicht von Nürnberg (einer Kopie aus der Schedelschen Weltchronik, aber mit charakteristischen Änderungen) gewidmet, da dazu bereits eindringende Studien vorliegen. Luh vermutet aufgrund gewisser Mängel und Fehler der Wappendarstellungen, daß diese erst kurz vor Drucklegung angefertigt wurden, nachdem die *Norimberga* in den Druck mit aufgenommen werden sollte, womit eine Änderung des ursprünglichen Konzepts verbunden gewesen sei.

Die Druckausgabe von 1502 enthält weiterhin einen ganzseitigen Holzschnitt mit der Darstellung des heiligen Sebald, die der Sebaldus-Ode (Od. 3,10) vorangestellt ist,¹³ sowie zwei Apollo-Darstellungen, die die dichterische Inspiration veranschaulichen soll. Der erste Apollo-Holzschnitt mit der Darstellung des Daphne-Mythos wird als Allegorie des Dichterlebens verstanden.¹⁴ Eine solche Deutung ist in Antike und Mittelalter nicht nachweisbar, wohl aber im *Canzoniere* Petrarcas (214). Als Bildvorlagen hat Luh zwei Miniaturen des Pietro Birago ermittelt, die eine italienische Pergamenthandschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts schmücken, die sich heute in Wolfenbüttel befindet. Wie die Handschrift bzw. die Miniaturen zur Kenntnis des Celtis oder eines Mitglieds des Nürnberger Humanistenkreises gelangen konnten, bleibt allerdings offen. Stärker als das Daphne-Bild ist der zweite Apollo-Holzschnitt, die Darstellung des Parnaß,¹⁵ nach Celtis' Vorstellungen umgestaltet und mit Details angereichert, deren Motive und Bezüge im Celtis-Werk Luh aufzeigt, wobei er zu der ansprechenden Vermutung gelangt, dieser Holzschnitt, der aus Einblattgedrucken und zwei Augsburger Drucken von 1507 bekannt ist, sei ursprünglich für die geplante Oden-Edition bestimmt gewesen (237).

Beschlossen wird die Ausgabe von 1502 durch ein Drucksignet, das die Forschung schon lange beschäftigt. Luh greift einen von Bernhard Hartmann 1889 erstmalig vorgetragenen Vorschlag auf und erklärt die Initialen A P als Abkürzung für *Augusta Pretoria*, also für jene Epitheta, mit denen Celtis

42] S. 161–163 in dem Holzschnitt „Das Männerbad“ von 1496.

13 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.1.

14 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.1.

15 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.6.

(Epist. 275 Z. 248) Nürnberg als „kaiserliches Hauptquartier“ kennzeichnete.

Der nächste Hauptteil ist den Augsburger Publikationen des Celtis und ihren Holzschnitten gewidmet. Es handelt sich um die *Melopoiae* des Petrus Tritonius, die *Rhapsodia* und um das Sterbebild. Die *Melopoiae* werden als vorbereitende Publikation für die geplante Oden-Edition¹⁶ verstanden (248). Beigegeben ist die Darstellung des Parnaß und eines Götterkonzerts. Dieser Holzschnitt wird von Luh erstmalig ausführlich besprochen. Er stellt ihn in den bei Celtis auch sonst zu beobachtenden Kontext einer von den Florentiner Platonikern vertretenen *Theologia perennis* (257). Und so soll der Holzschnitt „den „gebildeten“ Betrachter an die Lehre vom himmlischen Ursprung jener Harmonien erinnern, die den geborenen Dichter zur poetisch-formvollendeten Einkleidung tiefer und tiefster Wahrheiten inspirieren“ (259).

Bemerkenswert erscheint, daß dieser ganze theologisch-poetische Kosmos durch dreizehn Personen repräsentiert ist. Im Fächerkosmos der *Panegyris* erscheinen insgesamt 12 Fächer der „irdischen“ Wissenschaften, während die Theologie als dreizehnte diese überragt,¹⁷ ebenso wie hier der inspirierende Jupiter durch das Wolkenband deutlich von der offenbar der sichtbaren Welt zugeordneten, auf festem Boden stehenden Göttertrias Mercurius, Phebus (sic!) und Pallas abgehoben ist.

Der Ausgabe der *Rhapsodia* von 1505 sind eine Darstellung der Schlacht am Wenzenberg bei Regensburg und eine Abbildung der Insignien des Wiener Dichterkollegs¹⁸ beigegeben, in einigen Exemplaren auch ein Wappenadler.

Die in der *Rhapsodia* verheißene Rückkehr eines Goldenen Zeitalters ist bei Celtis nicht nur an die von Luh erwähnten beiden Daten der Tagung des Reichsregiments in Nürnberg 1501 und der Kaiserkrönung Maximilians gebunden, sondern kehrt im Werk auch sonst wieder. Bereits die Berufung des Celtis nach Ingolstadt durch Herzog Georg den Reichen wird als eine solche Rückkehr der *aurea aetas* verstanden, denn der Herzog verhält sich so wie die früheren, d.h. antiken Herrscher, die ein Goldenes Zeitalter in den Himmel gehoben hat (Paneg. 54 *in caelum quos aurea sustulit aetas*). In der 16. Epode, in der Celtis Apollo auffordert *ut a tropico hiberno redeat* (so der Titel), vermischt sich das Bild der Frühlingssonne mit dem des Musengottes. Der Wunsch zur Rückkehr schließt mit den Worten (25f.) *His invitatus, Phoebe, laetus emica / Vultu relucens aureo*. Auch im Widmungsschreiben der *Epitoma* an Maximilian (Epist. 25) zeigt der Verweis auf Augustus (*veluti altero Octaviano Augusto*), daß Cel-

16 Neue kritische Ausgabe: Conrad Celtis: Oden, Epoden, Jahrhundertlied. Libri Odarum quattuor, cum Epodo et Saeculari Carmine (1513), übersetzt und herausgegeben von Eckart Schäfer. Tübingen 2008 [2. Aufl. Tübingen 2012] (NeoLatina 16). Vgl. dazu Katharina Kagerer: Einige textkritische Beobachtungen zum lyrischen Werk des Conrad Celtis. Zu Eckart Schäfers neuer Ausgabe der Oden, Epoden und des ‚Carmen saeculare‘. PBB 134, 2012, 239–245.

17 Ausgeführt von Joachim Gruber: Panegyris ad duces Bavariae. Mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar. Wiesbaden 2003, 61–62.

18 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.5. Rhapsodia.

tis an die Wiederkehr dieser von den Zeitgenossen als *aurea aetas* verstandenen Epoche dachte (*omnes honestae artes . . . resurgent*).

Als letztes wird das in drei Fassungen vorliegende, von Hans Burgkmair entworfene Sterbebild besprochen, das in der Forschung bereits vielfach diskutiert wurde.¹⁹ Entgegen früheren Deutungen paraphrasiert Luh (287) die Bildüberschrift *exitus acta probat qui bene fecit habet* mit „Der Tod ist der Prüfstein des zu Lebzeiten Vollbrachten; wer dies gut ausführte, besteht diese letzte Bewährungsprobe“. Während der erste Teil des Verses Ov. epist. 2,85 entspricht, gibt der zweite Teil Anlaß, „sibyllinisch“ anzumuten (ibid.). Für die genaue philologische Analyse sei hilfsweise an eine brachylogische Ausdrucksweise gedacht: *qui bene fecit, [bene] bzw. [bonum exitum] habet*, d.h. wer gut gehandelt hat, hat ein gutes Ende.²⁰ Auch das Sterbebild wird von Luh als Illustration der Werksammlung verstanden, begründet durch die Stellen im Werk, in denen Celtis von seinem Tod oder als schon Verstorbener spricht. So kann Luh das Sterbebild „als Schlußstein jener fiktionalen Celtis-Biographie“ deuten, die Celtis in seinem Werk gestaltet (299), wobei allerdings nicht übersehen werden sollte, daß die Fiktionalität nur ein Element des Werkes ist, und es wäre sicher verkehrt, dabei die realen Bezüge und Aussagen zu vernachlässigen (317 spricht Luh mit Recht von dem „realen Kern“ der ersten drei *Amores*-Bücher). Eine Datierung in die Jahre 1503/4 wird damit allerdings wahrscheinlich (300).

Der vierte Abschnitt, „Abschließende Überlegungen“, diskutiert zunächst die Entstehungs- und Druckgeschichte der poetischen Hauptwerke des Celtis. Luh macht es wahrscheinlich, daß die Sammlung der *Amores* und die *Vita* im Kreis der Heidelberger Humanisten zwischen 1493 und 1496 vorbereitet wurde und die Anfänge der Odensammlung wohl schon auf die Warschauer Zeit zurückgehen. Weiterhin werden „Überlegungen zur chronologischen Gruppierung der Celtis-Holzschnitte“ vorgetragen, wobei es v.a. um das zeitliche Verhältnis der Schedelschen Skizzen vom Jahre 1500 zu den sieben ersten Holzschnitten geht. Als Vorbild vermutet Luh eine Celtis-Handschrift mit Miniaturen, die nach 1495 entstand. Am Beispiel des Einblattholzschnittes *Hercules Germanicus*,²¹ datiert in das Jahr 1496, zeichnet Luh den Weg vom ikonographischen Entwurf des Celtis bis zum Holzschnitt nach und sieht darin Parallelen zur Entstehung der anderen frühen Celtis-Holzschnitte. Betont wird die Rolle des Johannes Tolhopf als Anreger eines textbegleitenden Bildschmucks für Celtis.²² Schließlich wird noch das Gesamtprogramm der Celtis- Holzschnitt-

19 Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.6. Einblattdrucke.

20 Zur kunsthistorischen Einordnung des Sterbebildes in den Typus des Gelehrtenbildes ist jetzt auch Wolfgang Schmid: Zum Bild des Juristenstandes auf Grabmälern, Altarbildern und Porträts an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2001, 7–28, bes. 14f. zu vergleichen.

21 Vgl. dazu Thomas Schauerte [wie Anm. 41], 37–40.

22 Über ihn vgl. Klaus Arnold: Vates Herculeus. Beiträge zur Biographie des Humanisten Janus Tolophus, in: Füßel, Stephan/Knape, Joachim (Hrsgg.): *Pictura et Poesis*. Festschrift für Dieter Wuttke. Baden-Baden 1989, 131–155.

te gewürdigt. Im Vergleich mit anderen illustrierten Klassiker-Ausgaben wie den Drucken Grüningers in Straßburg zeigt Luh, daß es sich bei dem *Amores*-Druck um eine völlig singuläre Text-Bild-Kombination handelt (354), der den „Anspruch der Dichtung auf den Rang einer der Philosophie, ja Theologie ebenbürtigen Wissenschaft“ (366) zum Ausdruck bringt.

In einem Anhang werden „Inhaltsübersichten und Interpretationsansätze“ zu den Texten des Druckes von 1502 gegeben. Für die Widmungsvorrede wird eine „wohldurchdachte, mittelsymmetrische Struktur“ nachgewiesen (378). Die *Amores* werden als „Liebes-, Reise- und Lehrdichtung“ verstanden, eine Kombination, die ohne antikes Vorbild ist (384), ebenso wie ihre Struktur (394), die auf der pythagoreischen Vierzahl beruht (379). Ausgehend von der Eingangslegie werden die beiden Leitmotive „Poetische Begabung und wissenschaftliches Streben“ sowie „Rastlosigkeit und Liebesleid“ verfolgt. Zu Beginn eines jeden Buches wird an sie erinnert. Erklärungsprinzip für alle Vorgänge in der Natur und alle Bestrebungen der Menschen ist der determinierende Einfluß der Gestirne (384). Antike Vorbilder der Liebeslegie, der Lehrdichtung und der Reiseliteratur werden eher andeutend erwähnt, sie sind aber nützlich für eine künftige Kommentierung. Sie wird auszugehen haben von dem Verständnis, das Luh gewiesen hat (400): „Diesen pythagoreischen Gedanken (sc. der Vierzahl als Quell der Weltordnung) mit der Vorstellung vom *poeta* als einem zweiten *Deus creator* verknüpfend, unterstellt Celtis sein Werk ebenfalls dem Gesetz der Vierzahl, um so im Medium der Sprache einen Mikrokosmos zu gestalten, der den Anspruch erhebt, nicht partieller Ausschnitt, sondern verkleinertes Abbild der göttlichen Schöpfung zu sein.“ In der Struktur der *Germania generalis* vermisst Luh 406 Anm. 13 „die Ausbildung eines Mittelpunktes“. Daß dieser aber tatsächlich vorhanden ist und im Fichtelgebirge besteht, hat Müller (s.u. S. 17) 370ff. überzeugend dargelegt. Da die *Germania generalis* zuerst 1500 zusammen mit der *Germania* des Tacitus publiziert wurde, drängt sich der Vergleich beider Werke auf; ihn hat Müller ausführlich durchgeführt. Luh (410) hebt dabei hervor, daß Celtis den „italienischen Führungsanspruch entkräften“ wolle, und zwar durch die sog. Druiden-Fabel und die Lehre von der *Translatio* der Kaiserherrschaft.

In der älteren Forschung wird die *translatio imperii* gerne in Parallele gesetzt zu einer *translatio artium/studii*. Die Parallele würde besagen, daß ebenso wie die politische Macht auf den römischen Kaiser deutscher Nation überging und damit für Italien verloren war, auch die literarische Bildung auf Deutschland übergehen wird und damit für Italien verloren gehe. Das ist natürlich nicht der Fall. Und daher muß das *Translatio*-Schema für die *Artes* korrigiert werden: Italien hat seine *Artes* von Griechenland erhalten, auch Deutschland soll künftig seine Bildung direkt aus griechischen Ursprüngen gewinnen. Daher bemüht sich Celtis im Druiden-Mythos um den Nachweis griechischer Bildung schon bei den alten Germanen, daher sieht er sich auch selbst in der Rolle ei-

nes Wegbereiters des Griechischen in Deutschland (Epigr. 4,48 *Germano Celtis de sanguine forte poeta / Graecorum linguam protulit in patriam*), und wenn dieser Bildungszustand erreicht ist, werden die Italiener zum Studium nach Deutschland kommen (Paneg. 146ff.).

Für die *Norimberga* konstatiert Luh, „daß die Stadtbeschreibung des Celtis in der Fülle ihrer Details, der Weite des Blicks und der Lebendigkeit ihrer Darstellung über antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Beispiele der Gattung hinausgeht“ (419). Auch er sieht in ihr, wie schon frühere Forschung, „die vollkommenste Stadtbeschreibung des deutschen Humanismus“ (423). Dieser Teil schließt mit kurzen Bemerkungen zum *Ludus Dianae* (offensichtlich verstanden als ein Experiment, durch das die antike Mythologie in Deutschland bekannt gemacht werden sollte), zur Sebaldus-Ode (nach Arno Borst von den Zeitgenossen als „glänzende Visitenkarte Nürnbergs“ verstanden) und zum Panegyrikus des Vinzenz Lang auf König Maximilian, der zur Eröffnung des Wiener Dichter- und Mathematikerkollegs am 1. Februar 1502 vorgetragen wurde. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis (427–459) und 58 Abbildungen beschließen den Band.

In der hier auf das Werk des Celtis beschränkten Besprechung konnte nicht auf die zahlreichen Anregungen und Hinweise eingegangen werden, die das Buch von Luh im geistes- und kunstgeschichtlichen Bereich des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bietet. Es stellt eine Fülle von Material bereit (z.B. 111 zur *Sapientia*-Ikonographie; 266f. zum Dreifuß; 304ff. zu den Gelehrten-Epitaphien; 311 zu *bullae*; 394ff. zur Vierzahl – ansprechend dabei 398 Anm. 155 die Vermutung über die Anregungen aus dem Umkreis Reuchlins), die für die Celtis-Forschung, und nicht nur für diese, noch lange unentbehrlich bleiben wird. Trotz der Apologie im Vorwort („an der bloßen Nutzung der Arbeit als Fundgrube für Fußnoten ist mir nicht gelegen“) vermißt man schmerzlich ein ausführliches Register, das diesen Reichtum auch nach der ersten Lektüre immer wieder aufschlüsse.

Gernot Michael Müller: Die „*Germania generalis*“ des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2001 (Frühe Neuzeit 67). XVII, 536 S. 10 Abb. Euro 108.00. ISBN 3-484-36567-6.

Thematisch konzentrierter, aber nicht weniger ertragreich ist die Arbeit von Gernot Michael Müller (im folgenden „M.“).²³ Einleitend beschreibt er die Editions-geschichte der *Germania generalis* und begründet die Neuedition. Er berichtet über die früheren Editionen und ihre Defizite seit der *Amores*-Ausgabe von Felicitas Pindter, Leipzig 1934, bis Kurt Adel, Leipzig 1966, der sich immerhin bemühte, die gesamte Überlieferung der *Germania generalis* zu erfassen. M. bietet darüber hinaus im ersten Teil seiner Arbeit (S. 9–184) eine „systematische Aufstellung der Überlieferungsträger mit einer vollständigen Dokumentation ihres Inhalts und des jeweiligen Textbestands“ (S. 8), dazu eine vollständige Übersetzung sowie in einem Stellenkommentar einen Nachweis der Quellen und Erläuterungen zu den Realien.

Die mit den heutigen bibliographischen Mitteln zu erzielende Nachprüfung der von Adel aufgezeigten Textzeugnisse konnte zwar einige Drucke des 16. Jahrhunderts ausschließen, brachte aber darüber hinaus keine grundlegenden neuen Erkenntnisse. Eine ausführliche Beschreibung der Drucküberlieferung wird mit einer eigenen Bibliographie abgeschlossen. Ihr folgt die Besprechung der von Celtis selbst herausgegebenen Drucke der beiden Ausgaben der *Germania generalis* im Kontext seiner *Germania*-Ausgabe des Tacitus. Erste Belege für die Rezeption der *Germania* des Tacitus finden sich nach M. in der 1495 dem Nürnberger Rat dedizierten *Norimberga*²⁴ Vereinzelte wörtliche Anklänge in der *Oratio* der *Panegyris* machen es aber wahrscheinlich, daß Celtis bereits 1492 den um 1473 in Nürnberg bei Friedrich Kreußner gedruckten Tacitus-Text, von dem Hartmann Schedel ein Exemplar besaß und das Celtis nachweislich benützte (S. 36), rezipiert hatte, auch wenn er davon im Bildungskonzept seiner *Oratio* noch keinen Gebrauch macht (S. 226).

Unter den beiden Ausgaben der *Germania generalis* kommt der im Kontext der *Amores*-Edition von 1502 besondere Bedeutung zu. M. versteht sie mit Joachimsen „als eine erste Einlösung seines landeskundlichen *opus magnum*“ (S. 42), d.h. der geplanten *Germania illustrata*. Das kommt auch in der Widmung an Maximilian zum Ausdruck. M. kann nachweisen, daß Celtis seine Erstausgabe für den Neudruck nicht besonders sorgfältig überarbeitet hat. Ausführlich bespricht er auch die weitere Textgeschichte der *Germania generalis* nach Celtis' Tod. Über einen Zeitraum von gut 170 Jahren wird der

23 Eine Kurzfassung der Besprechung erschien in *Gymn.* 109, 2002, 557–559. Die vorliegende Fassung wurde für die Webarchivierung im Langzeitarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek durch Literaturangaben aktualisiert.

24 Übersetzung von Gerhard Fink, Nürnberg 2000.

Text der Erstpublikation („A“ bei M.) immer wieder zusammen mit anderen historiographischen Werken, zunächst mit der *Germania* des Tacitus, neu gedruckt. Aufgrund einer sorgfältigen Kollation aller späteren Textzeugen kann M. ein Stemma erstellen (S. 50).

Die „Anmerkungen zu Sprache und Metrik“ (S. 73–82) stellen einen ersten Schritt hin zu einer systematischen Beschreibung von Celtis’ Sprache dar, die weiterhin solange ein Desiderat der Forschung bleiben muß, bis alle Celtis-Texte kritisch ediert sind. Der Abschnitt enthält wichtige Beobachtungen zum Periodenbau und zur Metrik; solche zu Semantik und Syntax sind dem Kommentar vorbehalten. Eine systematische Zusammenfassung wäre erwünscht.²⁵

Bei den Editionsprinzipien schließt sich M. an die seines Lehrers Franz Josef Worstbrock an. Dieser postuliert „den Text eines idealen Lesers“, wobei allerdings ein Zwitter zwischen einer diplomatisch korrekten Faksimile-Ausgabe und einer an den Editionsprinzipien der Klassischen Philologie orientierten Textgestaltung herauskommt, da auch dieses Verfahren nicht ohne „normalisierende“ (S. 84), und das heißt aber auch normierende Eingriffe auskommt, so bei der durchgehenden Auflösung von Abkürzungen im Erstdruck, bei der Vereinheitlichung von Rund-s und Schaft-s zu Rund-s sowie bei den beiden Typen von r und vor allem bei der Großschreibung. Vernünftigerweise wurde die sporadische Interpunktion des Erstdrucks nicht beibehalten. Den von M. (S. 85) formulierten Grundsätzen für eine vorsichtig gliedernde Interpunktion ist uneingeschränkt zuzustimmen. Beibehalten wurden dagegen Schreibvarianten.

Der kritische Apparat ist dreigeteilt nach Leittext, Druck von 1502 und späteren Drucken; dazu kommt ein Similien-Apparat, der den Kommentar entlastet. Die Prosaübersetzung bleibt nahe am Text. Der Kommentar konzentriert sich stark auf die antiken Bezüge, während dagegen solche innerhalb des Gesamtwerks des Celtis zurücktreten und erst im zweiten Teil stärker berücksichtigt sind. So hätte bei der Erörterung über die Chaos-Vorstellungen des Celtis auf die modifizierten Vorstellungen in Od. 1,11,29ff. verwiesen werden können, für Entstehen und Vergehen der Welt auf Panegyris 81ff., wie überhaupt manche Erläuterungen zur Erklärung des stellenweise sehr schwierigen Textes nicht ausreichen (z.B. S. 52ff.).

Ausführlich sind die geographischen Realia ab V. 110 besprochen. Die im folgenden erwähnten Addenda und Corrigenda sollen die wichtigen und hilfreichen Bemerkungen von M. nicht schmälern, sondern zeigen, wie man an nicht wenigen Stellen des Celtis-Textes noch etwas weiterkommen kann.

V. 174ff. Adula: Die Lage der *Adula*, die sich in den Alpen fortsetzt, wird mit *spectat in Arcton* angegeben, die der Karpaten V. 182 mit *spectat in Eurum*. Da die Karpaten ungefähr in Nord-Süd-Richtung verlaufen, allerdings

²⁵ Vgl. vorläufig Joachim Gruber, Panegyris [wie oben Anm. 17], LVIII–LXI.

mit einem Arm nach Osten (notiert S. 376), wird mit *spectare* nicht die Orientierung des nord-südlichen Verlaufs, sondern die der Längsseite nach Osten angegeben. Auf die *Adula* übertragen heißt dies, daß mit *spectat in Arcton* nicht „ein Höhenzug in Nord-Süd-Richtung“ (S. 152) bezeichnet wird (der nur einen Teil-Arm darstellt; vgl. S. 376), sondern in West-Ost-Richtung, die Orientierung der Längsseite ist dagegen (von Deutschland aus gesehen) nach Norden gerichtet. Wenn Celtis in diesem Gebirge Rhein, Rhône und Inn entspringen läßt, wie es auch die Deutschland-Karte der Schedelschen Weltchronik tut, dann denkt er an ein fest umrissenes Gebiet zwischen Maloja- und Furka-/Oberalp-Paß und präzisiert offenbar die überkommenen vagen geographischen Vorstellungen des Ptolemaios (in diesem Sinne wäre auch der Stellenkommentar zu V. 209 zu modifizieren). Der Name *Adula* lebt fort in der Adulagruppe westlich des San Bernardino in Graubünden.

V. 184 Sueuum: In Am. 1,5,39ff. beschreibt Celtis die Lage der Beskiden (die sich in den Karpaten fortsetzen) südlich von Krakau zwischen Polen und Ungarn: *Sarmata de prisco Carpathum nomine dicit*. In der Überschrift dieser Elegie wird das Gebirge *Carpathus seu Svevus mons* genannt, Am. 1,12,5 *Carpathus Sueuus*. Aus der *Historia Augusta*, die Celtis auch sonst benützte, kannte er die Zusammenstellung der *Suevi* mit den *Sarmatae* (4,22,1; 26,18,2). Vielleicht wollte er mit V. 184 an die auch sonst bezeugten ursprünglichen Siedlungsgebiete der Sueben erinnern; M. verweist darauf im Stellenkommentar zu V. 208, ohne die Verbindung zu V. 184 herzustellen.

V. 203: Die Erklärung zu *Que* (sc. *cenobia*) *Diti nigris operantur sacra cucullis* mit dem Hinweis auf Caes. Gall. 6,18,1 (Gott *Dis* als Stammvater der Kelten) kann ergänzt werden aus der Haltung der Nürnberger Humanisten gegenüber den Dominikanern, die Luh S. 149 schildert: Die von Ulsenius in Epist. 117 V. 43 und Celtis, *Amores* 3,8,19–26 angesprochene Beziehung der Dominikaner zu Pluto, dem Gott der Unterwelt und des Reichtums, erklärt sich aus den Gewinnen aus dem Handel mit Ablässen, „welche wohlmeinende Gläubige erwarben, um die Leidenszeit im Fegefeuer gepeinigter Seelen zu verkürzen“ (Luh S. 150). Die Dominikaner haben demnach allen Grund, in ihren Klöstern dem *Dis = Pluto* zu opfern.

V. 208 madidos . . . Sicambros: Wie der Stellenkommentar richtig ausführt, deutet Celtis die *Sicambri* als die Bewohner des Gelderlandes. Vermutlich handelt es sich aber bei *madidus* um eine Enallage: *Sugambri habitant madida loca*. Sie sind also nicht besonders „trunksüchtig“ (so M.s Übersetzung), sonder leben in einem durch die Rheinmündungen sehr wasserreichen Gebiet. M. selbst zitiert Am. 3,13,97ff. *Haec Batavi madidique habitant loca nota Sugambri, quos modo Geldrenses Flamineosque vocant Hollandosque*.

V. 209 Algiones: Es liegt nahe, diesen in der antiken Literatur nicht belegten Namen (so M. im Stellenkommentar) mit der latinisierten Bezeichnung des Allgäus zusammenzubringen. Ladislaus Buzás und Fritz Junginger, Bavaria

Latina – Lexikon der lateinischen geographischen Namen in Bayern, Wiesbaden 1971, nennen S. 59f. die Formen *Alganus*, *Algaeus*, *Algavia*, *Algavus*, *Algea*, *Algoea*, *Algogus*, *Algoia*, *Algovia*.

V. 215 Francos: M. notiert im Stellenkommentar, daß die Franken „in der Antike noch nicht existierten“ (ähnlich S. 381 „in der Antike noch nicht belegt“). Wenn auch die von Celtis konsequent durchgeführte Gleichsetzung antiker und frühneuzeitlicher Stammes- und Völkerbezeichnungen (anders als bei Enea Silvio; betont S. 382f.) zur Verdeutlichung einer ethnischen Kontinuität (S. 386) wegen der bekannten Wanderungs- und Vermischungsvorgänge aus heutiger Sicht teilweise problematisch ist, so war doch der Name für eine Gruppe rechtsrheinischer Stämme „den Römern seit der Mitte des 3. Jhdts. bekannt“ (RE VII,82). Celtis konnte sich dabei, wie so oft, auch auf die *Historia Augusta* (z.B. Aurelianus 7,1) stützen. Daß die historischen Wohnsitze der spätantiken Franken²⁶ außerhalb der heutigen Region „Franken“ lagen, ist demgegenüber belanglos.

V. 215 Turogos: Aus M.s Ausführungen z.St. wird nicht deutlich, daß die Spätantike, entgegen der zitierten Ansicht des Enea Silvio, den Namen der Thüringer in der Form *Thuringi* oder *Toringi* sehr wohl kannte (RE VI A, 640ff.). Zu der von Celtis verwendeten Namensform *Turogos* bemerkt M. mit Hinweis auf Ptol. 2,11,22: „Im griechischen Original steht *Τουρωνοί*. Ob damit wirklich die Thüringer gemeint waren, ist aus der Stelle nicht zu ersehen. – Celtis verwendet zur Bezeichnung der Thüringer ausschließlich den Namen *Turogi*, den er offensichtlich für antik hält.“ In RE VII A,1426 s.v. „2) *Τουρωνοί*“ findet sich der Hinweis, daß damit ein Volk zwischen Main und Schwarzwald gemeint sei. Als Textvarianten werden die Formen *Τούρωνοι* und *Τούρωγοι* genannt. Offensichtlich hatte Celtis in seinem Exemplar des Ptolemaios, der die Thüringer nicht nennt, statt dessen einen ähnlich klingenden Namen in der Variante *Τούρωγοι* und damit einen antiken Beleg gefunden. Allerdings bedarf diese Überlegung der Nachprüfung an der griechischen Abschrift, die Celtis besaß (nach M. S. 270 heute Oxford, Bodleian Library MS Arch. Seld. B 45).

V. 216 Obnobios montes: Verfäht Celtis bei der Änderung des Namens des Schwarzwaldes von *Abnoba* in *Obnoba* ähnlich wie beim Namen für Danzig (*Codonus* neben *Codanus*; *Gedonum* statt korrekt *Gedanum*, so M. S. 169), vielleicht beeinflußt durch „Odenwald“ (*Silva Oddonis* bzw. *Ottonis*)? Die *Obnobii montes* auf dem Holzschnitt zu Buch 3 der *Amores* identifiziert Luh 164 mit dem Taunus, auf den Vokalwechsel geht er nicht ein.

V. 217: Über die Erwähnung der Sachsen in der Spätantike bemerkt M., ebenso bei der Besprechung der *Saxonia* des Albert Krantz (S. 355), sie seien „nur Ptol. 2,11,11 bekannt“. An der Ptolemaios-Stelle handelt es sich jedoch um die erste Erwähnung (so richtig Krantz *Ptolemaeus quidem primus*

²⁶ Über sie informieren die Beiträge im Kataloghandbuch „Die Franken. Wegbereiter Europas“, 2. Aufl. Mainz 1997, I, 55ff.

suo nomine Saxones dignatur; zitiert S. 355 Anm. 85); zahlreiche spätantike Autoren nennen diesen Stamm; vgl. die Belege RE II A, 312ff.

V. 223 Stirius: Bemerkenswert ist, daß auf der *Tabula Peutingeriana* in der Nähe von Liezen im steirischen Ennstal ein Ortsname *Stiriate* erscheint; vgl. RE III A, 2548.

V. 224 Danubius positurus nomina ponto: M. bemerkt mit Recht zur Stelle „Einen Namen für ein Meer, der auf den Fluß *Hister* zurückgeht, wie Celtis hier behauptet, gibt es allerdings nicht“. Die Frage ist jedoch, ob Celtis das wirklich behauptet. *nomen ponere* ist nicht gleich *nomen (nomina) dare*, wie der Similienapparat glauben macht, sondern heißt „den Namen bzw. Titel ablegen“ (vgl. Tac. ann. 1,2,1 *posito triumviri nomine*). Die Donau legt also an den Grenzen Dalmatiens ihren Namen im Meer ab und heißt fortan *Hister* (V. 227). Damit spielt Celtis auf die in der antiken Geographie seit Aristoteles vermutete und heftig diskutierte Bifurkation der Donau an (vgl. RE IV, 2120ff.). Demnach soll sich der Fluß in Istrien teilen und als kleinerer *Hister* in die Adria, als größerer in das Schwarze Meer münden. Diese noch von Nepos verbreitete Ansicht wird von Plinius (nat. 3,127f.) zurückgewiesen, obwohl er selbst nat. 9,53 im Zusammenhang mit der Wanderung der *trichiae* (Sardinien? Sprotten?) bemerkt *hi soli in Histrum amnem subeunt et ex eo subterraneis eius venis in Hadriaticum mare defluunt*. Die teils unterirdisch verlaufenden Karstflüsse Istriens haben diese Vorstellung veranlaßt. Der Text heißt demnach: „Hier wo die Donau ihren Namen im Meer (nämlich dem Adriatischen) ablegen wird“.

Im zweiten Teil der Arbeit werden Studien zur *Germania generalis* und zur Deutschlandkonzeption des Celtis vorgelegt (S. 185–483). Sie beginnen mit einem Forschungsbericht, in dem einerseits das Verhältnis zur *Italia illustrata* des Flavio Biondo, andererseits das zur *Germania* des Tacitus besprochen wird. Dabei wird deutlich, daß die in der bisherigen Forschung vorliegenden Untersuchungen zur *Germania generalis*, zur *Norimberga* und zu den *Amores* letztlich immer nur auf die Konzepte der nie geschriebenen *Germania illustrata* zielten. M. will dagegen durch eine eingehende Interpretation der *Germania generalis* die Deutschlandkonzeption des Celtis herausarbeiten.

Zunächst spürt M. den Ursprüngen von Celtis' Interesse an Historiographie und Geographie im Ingolstädter Bildungsprogramm nach (S. 207–232). Innerhalb des Textensembles, das den Gesamttitel *Conradi Celtis Panegyris ad duces Bavariae* trägt, ist die *Panegyris* selbst betitelt *Conradi Celtis Protucii, Germani imperatoris manibus poetae laureati, panegyris ad duces Bavariae et Philippum Palatinum Rheni, dum in Ingelstadio donatus fuisset publico stipendio*. Dieser Sachverhalt hat zu verschiedenen Deutungen in der Forschungsliteratur geführt. Zunächst ist festzuhalten, daß das Anstellungsdekret, auf das die *Panegyris* antwortet, allein von Georg dem Reichen unterzeichnet

ist. Daher notierte Rupprich zu Bw. 31 Anm. 1 „Ihm ist hauptsächlich die *Panegyris ad duces Bavariae* gewidmet“. Wer sind dann aber, wenn man den Plural ernst nimmt, die anderen *duces Bavariae*? Als regierender Wittelsbacher kommt in dieser Zeit nur noch Albrecht IV. der Weise von Bayern-München (reg. 1467–1508) in Frage, der ebenfalls ein Förderer der Künste und Wissenschaften war, der aber im gedruckten Text der *Panegyris* nicht weiter erwähnt wird. In der Genealogie (*scemata prisca*) wird V. 45 Ludwig der Reiche, der Vater Georgs genannt, wie die Marginalnotiz ausdrücklich vermerkt. Auf diese Weise kommt auch der Gründer der Ingolstädter Universität mit ins Spiel. Schwiegersohn Georgs war seit 1474 der Kurfürst Philipp der Aufrichtige von der Pfalz, der die schon bestehenden humanistischen Einflüsse am Heidelberger Hof weiter förderte. Aus all dem ergibt sich, daß die *Panegyris* primär an Georg als Antwort auf das Anstellungsdekret gerichtet war. Die Erwähnung Philipps in der unmittelbaren Antwort auf das Dekret überrascht, wäre aber sinnvoll in der Druckfassung im Herbst 1492, nachdem die Anstellung des Celtis befristet war und er sich nach einem neuen Wirkungsort umsehen mußte. Es könnte sogar vermutet werden, daß die Passage über Philipp (14–47) erst für den Druck eingefügt wurde. Ab Vers 48 wird wieder Georg angeredet, wie auch am Rande das Lemma *Laus georgij* unmißverständlich zeigt. Er ist für Celtis gleichsam Apoll, der die Bildung nach Deutschland bringt; durch ihn (und durch die von ihm veranlaßte Anstellung des Humanisten) sieht Celtis das in der *Panegyris* folgende Programm auf den Weg gebracht. M. stellt dagegen (S. 208f.) den Sachverhalt so dar, daß er in Philipp den vorrangigen Adressaten des Gedichts sieht. Dem widersprechen schon die genannten Umstände der Entstehung; der Philipp-„Exkurs“ wird mit V. 46f. *Nunc sat erit* deutlich markiert beendet. Die Marginalnotiz unterstreicht den Befund (übersehen von M., bes. S. 213, 215f., 222f.).

Nach M. (S. 208) „unterteilt“ Celtis „die *Panegyris* in acht Abschnitte“. Damit ist aber nur (in der Nachfolge von Worstbrock) der Abschnitt V. 66–145 angesprochen, während die übrigen Teile (V. 1–65, 146–156) für die Struktur zunächst unberücksichtigt bleiben. Aber auch innerhalb des Abschnitts V. 66–145 ist die Einteilung „in zwei Abteilungen von je vier Bereichen“ (S. 208) problematisch. Behält man nämlich entsprechend den Randbemerkungen des Drucks die Einzelfächer bei, dann kommt man auf insgesamt 13, d.h. die Theologie ist in dem hierarchischen Aufbau der jetzt insgesamt 12 Fächer als 13. Fach von dem neuen vollkommenen Kosmos der Zwölfzahl getragen wie im Mittelalter die *Septem Artes*, verstanden als die sieben Säulen der Weisheit (Sprüche Salomonis 9,1), die Theologie getragen haben.²⁷

Bemerkenswert ist, daß M. die Ode an Sigismund Fusilius, die Bestandteil des Textensembles der *Panegyris* ist und der gleichsam den Prototyp des nach

²⁷ Vgl. zu dieser positiven Bedeutung der Zahl Dreizehn Franz Carl Endres und Annemarie Schimmel: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich, Köln 1984, 225f.

dem neuen Bildungsprogramm des Celtis gebildeten Humanisten darstellt (Tit.: *de his, quae futurus philosophus scire debeat*), nur einmal anmerkungswise für eine Parallel-Stelle (S. 213 Anm. 30) erwähnt.

Überzeugend ist die Bewertung des Schlusses der *Panegyris*, in dem die Ablösung Italiens als „führender kultureller Macht“ (S. 216) wie eine Vision erscheint. Hinzu treten (von M. nicht genannt) die *mores*, sodaß Deutschland künftig auch ein Hort der Gesittung sein wird.

Im Textensemble der *Panegyris* folgt die Ingolstädter Rede, ein „emphatischer Aufruf an die Studenten, sich ganz dem *studium optimarum artium* zu widmen als der einzigen Tätigkeit, die zu wahren Ruhm führe“ (S. 217), verbunden mit der Klage über den gegenwärtigen Zustand der Bildung. Die *studia humanitatis* sind zugleich Voraussetzung für eine *correctio morum*. Von daher ist die Aussage von M. (S. 219), „daß das Barbarenverdikt, das von seiner Intention her die Unzivilisiertheit des gesamten Volkes meint, von Celtis wie von seinen Vorgängern nur für den Bereich der *studia humanitatis* zugelassen und damit auf die Bildung eingegrenzt wird“, zumindest mißverständlich. Die Wertung der Ingolstädter Rede als eines Bildungsentwurfs, „der in seinem Versuch, die Pflege der *studia* mit der Prosperität des *imperium* in eins zu setzen, gänzlich ohne Vorgänger ist“, bedarf ebenfalls der Modifikation. Celtis selbst verweist im 7. Kapitel der Rede auf die historischen Exempla, die bezeugen, daß das Studium der Philosophie die Voraussetzung für ein Imperium ist. Insofern ist die Historie für Celtis *Magistra vitae* auch in dem Sinne, daß er aus ihrer Kenntnis ein Bildungsprogramm ableiten kann, das er schon in der Antike vielfach realisiert sah. Das Konzept selbst dürfte in Celtis' Beschäftigung mit den rhetorischen Schriften Ciceros zu suchen sein. Ein Kompendium daraus hatte er zur gleichen Zeit fertiggestellt und König Maximilian gewidmet. In Ciceros *De inventione* ist der Redner und das heißt der auch philosophisch und historisch gebildete *orator perfectus* der Staatsgründer (inv. 1,2f.).

Die Verbindung von Historiographie und Landesbeschreibung ist in der *Oratio* noch nicht thematisiert. Wie es dazu kam, stellt M. von S. 224 an unsichtig und kenntnisreich dar. Besondere Bedeutung kommt dabei Flavio Biondos *Italia illustrata* und der Deutschlandbeschreibung des Enea Silvio Piccolomini zu (S. 233–267). Biondos Form der Darstellung als einer „Reise durch Italien“ (S. 244) unter dem Aspekt der negativen Veränderungen, die das Land seit der Antike erfahren hat, wird ebenso eindringlich beschrieben wie die Deutschlandbeschreibungen des Piccolomini, die „bei den deutschen Humanisten hohes Ansehen genossen“ (S. 250) und in denen der Italiener die von Biondo verwendete Kategorie der *mutatio* konsequent als positiv auf Deutschland anwendet (S. 252). So wird er zum „Pionier der Landesbeschreibung nördlich der Alpen“ (S. 263). Mit einem Überblick über die Rezeption der antiken Geographen durch die italienischen Humanisten schließt das Kapitel.

Von besonderem Interesse ist natürlich die Frage, auf welche historisch-geographischen Quellen (und nur um diese geht es in diesem Zusammenhang) sich Celtis berufen konnte und welche Texte er kannte oder gar besaß. So lassen sich Ausonius' *Mosella*, Apuleius, Ptolemaios, Strabon, Manilius und Flavio Biondos *Historiarum decades* zusammen mit einer Kurzfassung von der Hand Piccolominis mit Sicherheit in seinem Besitz nachweisen, andere sind in der Celtis-Korrespondenz erwähnt (Herodot, Sueton, Boccaccios *De genealogia deorum*, Caesar) während über die *Germania* des Tacitus und die *Naturalis historia* des Plinius nur Vermutungen möglich sind. Aus der Kommentierung der *Oratio* läßt sich mit Sicherheit noch die Benützung des Iustinus und der *Historia Augusta* nachweisen.²⁸

Bedeutungsvoll war für Celtis die Begegnung und Zusammenarbeit mit den Nürnberger Humanisten, besonders mit Hartmann Schedel.²⁹ In dessen *Liber chronicarum*, dessen deutsche Fassung jetzt in einer durch Stephan Füssel kommentierten Faksimile-Ausgabe vorliegt (Köln 2001), fand Celtis die enge Beziehung von Kosmographie und Historiographie (S. 285), in der M. wohl mit Recht Schedels Neuerung gegenüber einem „nur auf die Darstellung geschichtlicher Ereignisse“ abzielenden Chronikschema sieht (S. 286). Für eine zweite Auflage verpflichtete Celtis sich gegenüber dem Geldgeber Sebald Schreyer zu einer Überarbeitung der Chronik, die nach M. (S. 289) v.a. in einer genaueren Beschreibung Deutschlands nach dem Konzept des Flavio Biondo bestehen sollte. Mit der Würdigung der 1495 erschienenen *Norimberga* als Realisierung von Desideraten, die in der Ingolstädter Rede formuliert waren, schließt der Abschnitt über die Grundlagen von Celtis' Projekt.

Der Deutschlandkonzeption der *Germania generalis* ist der umfangreiche folgende Abschnitt gewidmet (S. 305–439). Dabei wird der Schöpfungsmythos als eine selbständige Exegese und Interpretation nachgewiesener Quellen beurteilt (S. 308), das Interesse für Astronomie und Kosmologie in den Kontext humanistischer Naturwissenschaft eingeordnet und die Abhängigkeit von Schriften wie Pseudo-Apuleius, *Asclepius* aufgezeigt (S. 310–318). Da in Celtis' Werk bekanntlich die nationale Komponente eine besondere Rolle spielt, ist der folgende Abschnitt der „Nationalisierung universaler Ursprungsmythen“ gewidmet (S. 322–334). Wichtig sind dabei auch die Überlegungen zum Konzept der Schedelschen Weltchronik. M. konstatiert eine „Blickverengung auf Deutschland“ sowohl auf der geographischen wie auf der historiographischen Ebene (S. 326). Daran konnte Celtis, wenn auch verkürzend, anknüpfen, und seine nationale Sicht der Geschichte kommt schon im Augenblick der Weltentstehung zum Ausdruck (S. 331).

²⁸ Die einzelnen Belege bei Joachim Gruber, Panegyris [wie Anm. 17].

²⁹ Vgl. dazu jetzt die Beiträge in PJ 30, 2016 [Franz Fuchs (Hrsg.): Hartmann Schedel (1440–1514). Leben und Werk].

„Von genealogischem Geschichtsverständnis zu ethnisch definiertem Raumbewußtsein“ ist der nächste Abschnitt überschrieben, der mit einem Blick auf die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Herkunftssagen über die Abstammung von den Trojanern beginnt. Mit der Vorstellung von einer gemeinsamen mythischen Herkunft der Germanen macht Celtis die ethnische Zusammengehörigkeit zum Thema und verknüpft sie mit der Betonung des indigenen Ursprungs bei Tacitus. Für den Raum Germaniens ergibt sich damit eine Siedlungskontinuität von Anfang an. Die Frage nach der Bedeutung der Indigenität für die deutschen Humanisten ist in einem eigenen größeren Abschnitt behandelt (S. 350–358). Im Fortgang der Interpretation der *Germania generalis* ist den drei geographischen Kapiteln wiederum ein umfangreicher Abschnitt gewidmet (S. 359–402). Nach einem Überblick über die Informationen, die den antiken Quellen zu entnehmen sind, zeigt M., wie Celtis zuerst im dritten Kapitel der *Norimberga* mit der Beschreibung des Hercynischen Waldes und dann in der *Germania generalis* mit seiner geographisch-topographischen Beschreibung deutlich darüber hinausgeht, so etwa in der Bewertung des Fichtelgebirges als Zentrum des Territoriums. Es ist der natürliche Mittelpunkt, eine Vorstellung, die M. überzeugend (auch gegen Luh, s.o. S. 7) aus dem antiken Omphalos-Gedanken ableitet.³⁰

Ebenso selbständig ist Celtis in der Beschreibung des Hercynischen Waldes, wobei die Verwendung antiker oder moderner Namen ein besonderes Problem darstellt, das M. umsichtig erörtert (S. 381–386). Da das Land *Germania* durch die Vierzahl strukturiert ist, ergibt sich zwangsläufig die Frage nach der Beziehung zu den vergleichbar strukturierten *Amores*. Beide sind Ausdruck einer „kosmischen Ordnung“ (S. 401); damit deckt sich das Ergebnis mit dem interpretatorischen Grundgedanken von Luh. Das letzte Kapitel der *Germania generalis* ist der kulturellen Entwicklung gewidmet. Bemerkenswert ist dabei Abhängigkeit und Distanzierung von der *Germania* des Enea Silvio. Ein eigener Abschnitt erörtert Celtis' Vorstellung von den Druiden und ihrer Rolle in der Kulturentwicklung Germaniens, wobei allerdings in der *Germania generalis* selbst mit dieser Bezeichnung eindeutig Mönche gemeint sind (V. 203 *nigris . . . cucullis*). So wie Celtis in Od. 2,8 Maria als *magni genitrix Tonantis* apostrophiert oder in Or. 8,3 die Priester als *flamines*, verwendet er auch hier den Namen einer antiken keltischen Priesterschaft für eine zeitgenössische Gemeinschaft. Die Funktion der Druiden für die Kulturentwicklung wird dagegen erst in der Ode auf Trithemius (3,28) dargelegt.

Mit der Besprechung des für Celtis zentralen Gedankens der *Translatio studii* schließt die eigentliche Interpretation. M. widerspricht dabei, sicher zu Recht, der in der Forschung wiederholt vorgetragenen Meinung, „Celtis wolle

³⁰ Daß die Deutschlandkarte der Schedelschen Weltchronik die am Fichtelgebirge entspringenden Flüsse nicht verzeichne (S. 372), bedarf der Korrektur; genannt sind Eger, Saale und Main. Richtig ist aber, daß die dort verzeichneten Flüsse und Gebirge, ebenso wie die Elbe, keine Raumstruktur erkennen lassen, wie sie Celtis darstellt.

bei den Germanen nichts als eine ideale Vergangenheit entdecken“ (S. 424). Allerdings rechnet Celtis offensichtlich auch mit einer Vergangenheitsstufe, die durch höhere Bildung als die Gegenwart ausgezeichnet war; vgl. Oratio 1 (*si prisca illa Germaniae nostrae ingenia florerent aetasque illa redisset, qua legati nostri Graeco sermone quam Latino dicere maluisse memorantur*). Die editorische Verbindung der *Germania generalis* mit der *Germania* des Tacitus in dem um 1498/1500 entstandenen Druck erweist jene als expliziten Nachtrag zu der antiken Schrift und somit beginnt mit ihr die Exegese antiker Schriften über Germanien (S. 438f.). Das Schlußkapitel ist der Beziehung von Celtis' Schriften zu der geplanten, aber nie vollendeten *Germania illustrata* gewidmet, für die aufgrund des Briefwechsels auch die Beiträge der Humanisten um Celtis aufgezeigt werden. Ein Ausblick auf historisch-geographische Landesbeschreibungen³¹ und ein umfangreiches Literaturverzeichnis beschließen die ertragreiche Arbeit, die die Singularität der Konzeption des Celtis, nämlich „alle Aspekte von der Geographie zur Ethnographie, von der Historiographie zur Erforschung von Brauchtum und Traditionen in einer Deutschlandbeschreibung zu vereinen“ (S. 483), aufs deutlichste und überzeugendste aufzeigt. Mag man auch die eine oder andere interpretierte Stelle anders bewerten oder bestimmte Aussagen modifiziert sehen, so können und sollen diese Einlassungen nicht die große und schöne Leistung des Autors schmälern, dessen Arbeit schon jetzt zu den Grundtexten der Celtis-Forschung zu rechnen ist.

31 Die „im Wettbewerb mit Celtis“ (S. 476) geschriebene *Noriberga* des Eobanus Hessus liegt nicht nur in der S. 476 Anm. 58 genannten Teilausgabe vor, sondern zweisprachig durch Harry Vredefeld (Bern u.a. 1990); einen ausführlichen Sprach- und Sachkommentar verfaßte Ingrid Keck (Bern u.a. 1999). Zu Johannes Cochlaeus (S. 477) wäre zu verweisen auf Kai Brodersen: *Principia Geographiae: Antike Texte im frühen Erdkundeunterricht*. *Anregung* 42, 1996, 29–43.

Peter Luh: Der *Allegorische Reichsadler* von Conrad Celtis und Hans Burgkmair. Ein Werbeblatt für das Collegium poetarum et mathematicorum in Wien. Frankfurt/M.: Peter Lang 2002 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte 390). 105 S. 12 Abb. EUR 23.00. ISBN 3-631-38530-7.

Die vorliegende Studie versteht der Verf. als Ergänzung seiner umfangreichen Monographie über die Holzschnitte der *Amores*-Ausgabe von 1502 (vgl. oben S. 1–8).³² Es handelt sich bei dem in zahlreichen Exemplaren erhaltenen Einblattholzschnitt mit der Darstellung des allegorischen Reichsadlers für den heutigen Betrachter um ein „Rätselbild“ (5), das der Entschlüsselung bedarf, wenn auch Bildprogramm und Bildbeischriften zunächst den Zweck des Blattes klar erkennen lassen: „Es soll das Dichter- und Mathematikerkolleg des Celtis bekanntmachen, das Kaiser Maximilian im Jahre 1501 als innovative Einrichtung der Universität Wien gegründet hatte“ (ibid.). Das ikonographische Programm mit einer Fülle von Details hatte Celtis selbst entworfen, und so verspricht diese Studie auch Aufschluß über die bildungstheoretischen Vorstellungen, die Celtis mit der Gründung des Wiener Kollegs verband, wenn es denn gelingt, die Einzelmotive und ihren Zusammenhang zu erklären. Diesen Versuch hat Luh unternommen und er geht damit weit über das hinaus, was in der bisherigen Forschung zu diesem Dokument vorliegt.³³

1. Der Reichsadler

Den Entwurf des Bildprogramms sieht Luh im Zusammenhang mit Celtis' pädagogischen Bemühungen um Anschaulichkeit (8), wie denn zu Recht eine Würdigung des „Erzhumanisten“ als Lehrer und Pädagoge als Forschungsdesiderat notiert wird (ibid.). Somit stellt sich das Blatt in den Kontext des von Luh in seiner früheren Publikation ausführlich besprochenen *Philosophia*-Holzschnittes (vgl. oben S. 2–3). Während in diesem in der Gestalt der Philosophie und der sie umgebenden Texte und Bilder die Welterkenntnis des Humanisten Ausdruck gefunden hat, stellte der Reichsadler „die Gedanken des Humanisten zu den Voraussetzungen und Quellen dichterischen Schaffens, über Aufgabe, Größe und Würde der Poesie bildhaft vor Augen und wies auf Förderer und Gegner der Dichtkunst hin“ (9, zusammenfassend 82). Das gesamte Bildprogramm entwickelt sich vor dem Hintergrund des Reichsadlers, eines Doppeladlers, der Lorbeerkränze in jedem Schnabel trägt. Es handelt sich dabei um ein Motiv, zu dem Luh Beispiele aus der Spätantike anführen kann, was insofern nicht überrascht, als gerade bei Celtis der Rückgriff auf spätkaiserzeitliche Texte durchwegs zu beobachten ist und auch seine

³² Die vorliegende Fassung der Rezension, zuerst publiziert in IASLonline 26.02.2003, wurde für die Webarchivierung im Langzeitarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek bearbeitet.

³³ Abbildungen und/oder Beschreibungen BC 3.4.6. Allegorischer Reichsadler.

Sprache, fern von allem Purismus, sich nicht scheut, spätlateinische Elemente aufzunehmen. Celtis selbst konnte in Rom diesem Bildmotiv begegnet sein. Ikonographisch steht der Adler, dessen Schwingen mit Medaillons besetzt sind, in der seit den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts nachweisbaren Tradition des sog. Quaternionenadlers, der durch seine Wappenbilder „die ständische Gliederung und korporative Ordnung des Deutschen Reiches und den göttlichen und kaiserlichen Schutz, der allen Teilen des Reiches zugute komme“ sinnfällig macht (29).

2. Der Dichter als Schöpfer

Im Vorgriff auf das durch die Einzelinterpretation erst noch zu gewinnende Ergebnis stellt Luh bereits im ersten Kapitel anhand der zentralen Bildaussagen die Kernthematik des Programms heraus (15f.): „Die zentralen Bildgruppen des Brunnenstocks veranschaulichen Grundlagen und Inhalte dichterischen Schaffens“. – Alle Tätigkeiten und Unternehmungen des Wiener Kollegs „wachsen und gedeihen unter den Fittichen des Reiches“ und durch Förderung Maximilians. – Die Poesie ist die vornehmste aller menschlichen Tätigkeiten. Luh führt diese Auffassung der Dichtkunst auf die Kommentare des Cristoforo Landino zurück, der insbesondere in seinem Dante-Kommentar *poeta* (etymologisch korrekt) von griech. ποιῆν ableitete und den göttlichen Schöpfungsakt als vorbildlich für den Dichter ansah und damit wiederum an spätantike Vergleiche des Schöpfungswerkes mit einem Gedicht anknüpfen konnte (16f.). Wichtig ist dabei Luhs zusätzlicher Hinweis auf Macrobius, der das Schaffen Vergils mit dem der göttlichen Mutter Natur verglich (Sat. 5,1,18f.). Diese Vorstellung vom gleichsam göttlichen Schöpfungsakt des Dichters „beinahe aus dem Nichts“ findet sich dann auch bei den Celtis-Schülern Vadianus und Aventinus (19). Voraussetzung für dieses Schöpfungswerk des Dichters ist seine umfassende Kenntnis als *philosophus*, wozu auch die der Zahlenverhältnisse gehört. Daraus leitet Luh überzeugend die mathematisch-astronomischen Interessen des Celtis ab und sieht in der Wertschätzung der Mathematik als Handwerkszeug des *poeta* etwas durchaus Neues im Celtiskreis (20ff.).

3. Schöpfungswerk und *septem artes mechanicae*

Auf den Flügeln des Reichsadlers sind zwei Medaillenreihen angebracht: links (der Bedeutung entsprechend heraldisch rechts) eine Bildfolge der Schöpfungstage, rechts sieben Bilder der Handwerke. Auffallend ist in der Abfolge der Schöpfungstage die offenbar singuläre Abweichung von der *Genesis*: Celtis übergeht die Werke des zweiten Tages (Scheidung der Wasser) und widmet dafür den Gestirnen zwei Bilder, die Gliederung der Erde in Land, Meer und Luftregion erfolgt bei Celtis am vierten Tag, am fünften die Einteilung in drei Erdteile mit ihrer Tierwelt. Dem Bibeltext entspricht wieder die Erschaffung des Menschen am sechsten Tag und die Ruhe des Schöpfers

am siebten. Eine Parallele in der Abfolge sieht Luh in der Darstellung der Welterschöpfung in der *Germania generalis*. Aus ihr ergibt sich die räumliche Ordnung des Kosmos in einer vertikalen Gliederung nach der Schwere der Elemente. Celtis scheint, so darf man hinzufügen, dieses Bild des kosmischen Aufbaus erst allmählich nach seinem Krakauer Aufenthalt entwickelt zu haben, denn seine ersten Überlegungen zur Entstehung der Welt, wie sie in der *Panegyris* V. 76ff. und in der gleichzeitig publizierten Fusilius-Ode (1,11,29ff.) vorliegen, zeigen die von Luh aufgewiesene Systematik erst in Ansätzen und eher als Probleme denn als Lösungen. So liegt auch die Lehre von der Unvergänglichkeit der Welt, die Luh (35) an mehreren Celtis-Stellen nachweist, in der *Panegyris* noch nicht vor, sondern vielmehr die stoische Auffassung von einer ewig wiederkehrenden Entstehung und Zerstörung (83f.). Zu besonders zwei Texte sieht Luh Beziehungen: zur Schrift des (Pseudo-)Apuleius *De mundo*³⁴ und zum *Corpus Hermeticum*, die beide im Celtis-Kreis geschätzt wurden und eine vergleichbare Kosmologie und Anthropologie wie der Holzschnitt bieten. Zwischen diesen Lehren und dem biblischen Schöpfungsbericht habe Celtis als Beweis für seine Rechtgläubigkeit einen Ausgleich geschaffen (41).

Das Gegenstück zur Darstellung der sieben Schöpfungstage bildet der Zyklus der *septem artes mechanicae* (*vestiaria, agricultura, architectura, militia und venatoria, mercatura, coquinaria, metallaria*), die in den Kontext der zeitgenössischen Arbeitsbilder gehören, während die Siebenzahl sich auf Johannes Scotus Eriugena zurückführen läßt (44). Die Frage nach den Vorbildern der von Celtis ausgewählten *artes* klärt Luh 47ff. mit den Hinweisen auf die pseudo-platonische *Epinomis* und auf Ciceros *De natura deorum* (Lob der Hand 2,150–152).

Höher als die *artes mechanicae* stehen Mathematik und Philosophie; darin folgt Celtis antiken Vorbildern. Den höchsten Rang nehmen allerdings die Musen, d.h. die Poesie ein (52). Das wird in der Mitte des Blattes in der Brunnengruppe veranschaulicht, die wiederum aus vier hierarchisch aufsteigenden Einzelszenen besteht: dem Parisurteil, den *septem artes liberales* unter Führung der Philosophie, den neun Musen und dem von zwei Herolden flankierten Kaiser.

4. Das Urteil des Paris

Die materialreiche Untersuchung über die möglichen Vorbilder des Celtis gibt gleichzeitig einen kompakten Überblick über die weitverzweigte Geschichte dieses Motivs. Wichtig ist die Beobachtung, daß Celtis ein Umdeutung des traditionellen Entscheidungsmotivs vornahm: „Paris muß sich entscheiden zwischen Aufstieg und Abstieg, *ascensus* und *descensus*, zwischen dem Königsweg zu himmlischer Harmonie und dem Abweg in bestialischen Haß und infernalischen Streit“ (60f.); er steht damit der Entscheidungssituation

34 Vgl. dazu jetzt Robert [wie oben Anm. 1] 211–218.

des Herkules am Scheideweg nahe. Ohne Vorbild ist die Gegenüberstellung von Merkur und *Discordia* (63). Dabei kann man auch an die Rolle der *Discordia* in der *Psychomachia* des Prudentius erinnern, wo sie als erklärte Gegnerin der *Virtus* auftritt (V. 689f.). Und mit der Entscheidung des Studenten für das Dichter- und Mathematikerkolleg gegen die alte Artistenfakultät entscheidet er sich auch gegen die alte Logik, die jetzt – eine wichtige Beobachtung – aus dem Lehrplan verbannt ist (72). Damit kommt, so kann man ergänzen, eine Entwicklung zum Abschluß, die mit Rudolf Agricolas Rede zum Lobe der Philosophie begann, wo bereits die Logik fast völlig fehlt. Celtis kannte wohl diese Rede und widmet in der *Panegyris* der Logik gerade mal noch eine halbe Verszeile (V. 75 *arguta doctus in arte*, von Cicero gesagt).

5. Die neun Musen

Den menschlichen Wissenschaften hierarchisch übergeordnet sind die Musen in einer Brunnenschale dargestellt. So konkretisiert sich das alte Inspirationsymbol der Quelle im Musenbrunnen. Luh verweist (77) auf Brunnenanlagen im Palast des Matthias Corvinus in Buda, die Celtis gekannt haben könnte. Im Gegensatz zu der Besprechung der anderen Motive kommt allerdings hier die Diskussionsdiskussion etwas zu kurz. So wünschte man sich Informationen über die Herkunft und Zuordnung der Attribute der Musen (sind sie kanonisch oder eine neue Erfindung?). Entsprechen die vier Ausflüsse der Brunnenschale ikonographisch den vier Paradiesesflüssen, wie Dieter Wuttke³⁵ vermutet hat? Mit der Deutung von *errare* in der Beischrift der Philosophie *errando discitur philosophia* – „durch forschendes Umkreisen erlernt man die Philosophie“ – (80) hätte Luh ebenfalls an Dieter Wuttke anknüpfen können, der bereits in seiner Untersuchung zum *Philosophia*-Holzschnitt (ibid.) auf die „Doppeldeutigkeit“ von *errare* hingewiesen hat. Die Bedeutungskomponente des „Irrens“ will Luh jedoch fernhalten, obwohl doch selbst Celtis diese Möglichkeit sonst wohl nicht ausschließt, wenn er etwa die Frage nach der Ordnungsmacht im Kosmos stellt (*Panegyris* V. 85 *sive deo vertente vices sive ordine caeco*), die er nicht zu beantworten vermag.

6. Jupiter – Maximilian

Der hierarchische Aufbau des Bildes gipfelt in der Gestalt Maximilians, des irdischen Jupiter. Flankiert von zwei Herolden setzt er den Fuß auf einen Dreifuß, so wie im *Amores*-Holzschnitt der Philosophie diese von zwei Putten flankiert ist und ihren Fuß auf die Weltkugel setzt (82). Die Herolde und der *tripous* als Zeichen des Delphischen Orakels werden als Ausdruck der *memoria* und der *providentia* gedeutet, in den Herolden sieht Luh die beiden Reichsherolde „Deutschland“ und „Jerusalem“, verstanden als Ausdruck für den Plan Maximilians, „West- und Ostrom unter seiner Kaiserherrschaft zu vereinigen“

35 Humanismus als integrative Kraft [wie oben Anm. 3] 42 = Dazwischen 447.

(86). Daraus ergibt sich für Luh eine Datierung zwischen Sommer 1503 und Frühjahr 1504, als diese Pläne durch entsprechende Rüstungsvorbereitungen in eine konkrete Phase eintraten.

Beeindruckend ist, wie Luh über die engere Interpretation hinausgreifend immer wieder grundsätzliche Fragen des Verhältnisses zwischen dem humanistischen Anliegen und der Scholastik einerseits (so z.B. in der Diskussion um die Stellung des Celtis zur scholastischen Logik S. 49 Anm. 134) sowie antiken Positionen andererseits (etwa in der Korrektur an der abwertenden Beurteilung der *artes mechanicae* in der *Epinomis* S. 50 oder im Parismotiv S. 57ff.) aufgreift und weiterführt. Er hat auch mit dieser Studie einen wichtigen Beitrag zur Celtis-Forschung geleistet.

Claudia Wiener, Jörg Robert, Günter und Ursula Hess (Hrsgg.): *Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus. Kabinettausstellung 7. April – 30. Juni 2002. Schweinfurt 2002 (Bibliothek Otto Schäfer. Ausstellungskatalog 18). Euro 14.–.*

Das fünfhundertjährige Jubiläum des Erscheinens der Nürnberger *Amores*-Ausgabe am 5. April 1502 hat die Forschergruppe um Günter Hess genutzt, um in einer erlesenen Präsentation in den Räumen der Otto Schäfer Bibliothek in Schweinfurt dieses bedeutende Druckwerk des Humanismus vorzustellen.³⁶ Im visuellen Kontext anderer Bücher und Drucke, die geradezu ein Netzwerk von Bezügen um die Edition der *Sodalitas Celtica* legen, wird die herausragende Bedeutung dieses Werkes gewürdigt. So bietet die Ausstellung dank der reichen Schätze der Otto Schäfer Bibliothek, ergänzt durch Leihgaben, die Möglichkeit, in einmaliger Zusammenschau der zeitgenössischen Druckwerke das wohl bedeutendste Werk des „Erzhumanisten“ zu rezipieren. Ein hervorragend gestalteter Katalog begleitet die Ausstellung, der die jüngst so erfreulich fruchtbare Celtisforschung aufnimmt, fortführt und vertieft.

Die *Amores* als Elegien

Einleitend würdigt Jörg Robert unter dem Titel „Celtis’ *Amores* und die Tradition der Liebeselegie“ die Singularität der *Amores* innerhalb der Geschichte der lateinischen und neuzeitlichen Elegie. Diese besteht darin, daß Celtis über das traditionelle Themenspektrum der Liebeselegie hinaus Elemente der Textsorten Schwank, Fazetie, Liebesnovellistik, Satire, Heroide oder Roman aufnimmt (9) und darüber hinaus Astrologie, besonders aber Geographie und Topographie, deutsche Geschichte und Kultur mit einbezieht und so in zehnjähriger Reise als ein neuer Odysseus „ein Bild der zeitgenössischen *Germania* aus der Perspektive und Autopsie des fahrenden und erfahrenden Ich“ (10) entwirft. Das Liebsthema selbst wird durch philosophische Selbstkommentierung aus den Niederungen einer gemeinen Aphrodite zur platonisch verstandenen göttlichen Liebe emporgehoben. Der Lebensweg des Dichters wird zur exemplarischen Biographie stilisiert (12). Der biographische Kern der Aussagen wird, auch in Reaktion auf die ältere Forschung, gerade in Hinblick auf die Beziehungen zu den vier „Lebensabschnittsgefährtingen“, radikal reduziert, tritt aber in anderen Gedichten, so wird man ergänzend sagen dürfen, umso deutlicher hervor, so beispielsweise in der Schilderung des Raubüberfalls (Am. 2,12) oder im Besuch des Bergwerks von Wieliczka (Am. 1,6) mit seinen präzisen technischen Beschreibungen. Nicht zuletzt diese Mischung von Fiktionalität (etwa in der Darstellung des gut vierzigjährigen

³⁶ Die vorliegende Fassung der Rezension, zuerst publiziert in IASLonline 07.05.2002, wurde für die Webarchivierung im Langzeitarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek aktualisiert.

Dichters als *amator senex*, die Robert überzeugend in Beziehung zu den Dichtungen des spätantiken Elegikers Maximian setzt) und Realität macht den Reiz dieser Dichtung aus. Neu gesehen ist auch die „vorerst utopische Neubewertung der Geschlechterbeziehung, die in unerhörter Weise zeitgenössische Hierarchien des Herrschens und Dienens verkehrte“ (14). Die im Katalog zusammengefaßt vorgetragenen Deutungen hat Jörg Robert in seiner Dissertation (vgl. S. 2 Anm. 4) ausführlich begründet.

Die *Amores* als Dokument der Kunstgeschichte

Den kunsthistorischen Aspekt der illustrierten Ausgabe bespricht Matthias Mende (Dürer und der Meister der Celtis-Illustrationen. Paragone um 1500 in Nürnberg). Er widerlegt nochmals die These, Hans von Kulmbach sei neben der von Dürer selbst monographierten Holzschnitte der Reißer der anderen *Amores*-Holzschnitte gewesen, und sieht in der Gegenüberstellung des *Philosophia*-Holzschnittes mit dem Dichterbild die Inszenierung eines künstlerischen Wettbewerbs (Paragone) zwischen Dürer und einem Anonymus, der in der Kunstgeschichte als „Meister der Celtis-Illustrationen“ oder kurz als „Celtis-Meister“ seinen Platz finden kann (31). Im Vergleich mit anderen Arbeiten Dürers zeigt Mende die Modernität dieses Anonymus auf und charakterisiert dessen Individualstil sowie seine Beziehung zu anderen Humanisten (Tolhopf, Stabius, Pirckheimer). Anschließend an diese beiden Beiträge werden als erster Katalogteil (Nr. 1–4) u.a. der *Philosophia*-Holzschnitt und das Autoren-Bild vorgestellt und die Geschichte des Druckes besprochen (Jörg Robert); Matthias Mende eräutert den Holzschnitt „Apoll auf dem Parnaß“.

Astrologie und Poesie

Der Beitrag über die Astrologie in den *Amores* (Jörg Robert) wird eingeleitet durch Text und Übersetzung (Günter Hess) der ersten Elegie. Die Bedeutung der Astrologie und Astronomie als Mittel einer universalen Welterkenntnis wird knapp aber überzeugend gewürdigt; für das gesamte Werk des Celtis ist sie von zentraler Bedeutung. Insbesondere die *Amores* werden zum „Sammelbecken und Kompendium astrologischer bzw. astronomischer Weltsicht“ und die „Situationen der Liebeselegie“ werden so auf eine „wissenschaftliche Grundlage“ gestellt (55). Die Katalognummern 5–8 beschreiben die zugehörigen Texte.

Die bekannte Apollon-Ode (Od. 4,5) ist dem Abschnitt über die Krönung zum *poeta laureatus* vorangestellt (Übersetzung Jörg Robert), der u.a. die Drucke des *Proseuticum* und der *Rhapsodia* zugeordnet sind sowie als besonderes Zeugnis des Interesses der Nürnberger Humanistenkreise an der italienischen „Universitäts- und Kulturszene“ (71) der Druck der *Oratio pro Bertucio Lamberto* der Cassandra Fedele (1487), erläutert von Ursula Hess³⁷

³⁷ Text der Rede unter <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/fedele.html> [S. 121–125], zuletzt abgerufen am 28. 2. 2017.

Der Dichter und der Herrscher

Den letzten Lebensabschnitt des Celtis in Wien bespricht Claudia Wiener v.a. unter dem Aspekt der Beziehungen zu Maximilian, die bis zum Begleitschreiben der *Epitoma* 1492 zurückreichen. Die schwierige Rolle des Dichters als Historiograph der Zeitgeschichte und als Panegyriker Maximilians wird im *Ludus Dianae* (vertieft durch den Katalogbeitrag Nr. 17) und in der *Rhapsodia* sichtbar, deren Doppelfunktion als Unterhaltung und „programmatische politische Aussage“ deutlich herausgestellt wird (81f.). Daß Celtis das lange geplante Maximilian-Epos dann doch nicht schrieb und auch das Projekt einer *Theodericeis* nicht in Angriff genommen wurde, sieht Wiener in der konsequenten Horaznachfolge begründet. Wenn man jedoch ins Kalkül zieht, daß Celtis in seinen späteren Jahren offensichtlich nicht nur Horaz-Nachfolger war, sondern sich in gleicher Weise als Elegiker, Epigrammatiker, Geograph und Historiograph verstand, dann könnte einfach der Tod des Autors die Ausführung dieser Pläne verhindert haben, die ihn auch zu einem neulateinischen Vergil hätten werden lassen. Im Kontext der Beziehungen zu Maximilian werden u.a. Dürers großer Triumphwagen und das Bildnis des Kaisers in einem Holzschnitt von 1519 besprochen (Georg Drescher), überzeugend werden Titel und Funktion der *Septenaria Sodalitas Litteraria Germaniae* interpretiert (Claudia Wiener).

Amor als Topograph

Der letzte Teil gilt den *Quatuor latera Germaniae*, wobei zunächst Claudia Wiener „Die Amores als Beschreibung Deutschlands nach den vier Himmelsrichtungen“ würdigt und zu den Darstellungen der einzelnen regionalen Liebesszenen in Verbindung setzt. Umsichtig werden die Ortsangaben in den Regionalblättern besprochen und ein Überblick über den Inhalt der vier Bücher gegeben. In Parenthese: Die Deutung von Dürers Stich „Der Traum des Doktors“ (102 Anm. 5) wäre aufgrund der Überlegungen in der oben S. 1–8 besprochenen Arbeit von Peter Luh (139 Anm. 100) neu zu diskutieren. Die wieder aufgegriffene Deutung von *Iuliacum* auf dem Elsula-Blatt als Cividale, dem antiken *Forum Iulii*, ist bedenkenswert (97); die Formulierung, daß die Donau „vorbei an Nürnberg ... und dem Böhmerwald ... fließt“ (100), verkürzt die auch im Holzschnitt deutlich sichtbare Distanz des Flußlaufs zu den genannten Orten. Der Ort des Druckes der *Amores*-Ausgabe legt es nahe, ein Kapitel über „Conrad Celtis und Nürnberg“ einzuschalten (Gesa Büchert), hatte doch dort am 18. April 1487 die Dichterkrönung durch Friedrich III. stattgefunden. Wie Celtis zeitlebens nicht nur durch seine *Norimberga* und die Vorbereitung einer Neuausgabe des *Liber chronicarum* mit dem Nürnberger Humanistenkreis verbunden blieb, zeigt eindringlich dieser gut dokumentierte Überblick, den Ursula Hess durch den Abschnitt über die Beziehung des Celtis zu Caritas Pirckheimer und ihre kritische Rezension von Celtis'

Werken vertieft. Um diesen Humanistenkreis legt sich ein ganzer Kosmos von Publikationen, die in den Katalognummern 24–34 vorgestellt werden, nämlich von Celtis selbst die Sebaldusode (Od. 3,10), die *Norimberga*, das Carmen für Caritas Pirckheimer, die *Panegyris*, die Ausgaben der Hrotsvit und des *Ligurinus*, eine Plutarchübersetzung des Willibald Pirckheimer, eine von Christoph Scheuerl besorgte Briefsammlung, die *Sermones convivales* des Konrad Peutinger und die *Tabula Peutingeriana* in der Ausgabe von Konrad Miller (1888) sowie die *Historiae* des Flavio Biondo. Damit ist der Abschnitt über den Süden abgeschlossen.

Die Darstellung des Ostens wird eingeleitet durch den Beitrag von Gernot Michael Müller über die *Germania illustrata*, der Grundgedanken seiner kommentierten Ausgabe der *Germania generalis* (vgl. die Besprechung oben S. 8–17). Das von Celtis nie realisierte Projekt würdigt Müller wie folgt: „Mit ihr hat Celtis dem deutschen Humanismus ein Betätigungsgebiet erschlossen, aus welchem ein Schrifttum erwuchs, das bald unüberschaubar werden sollte“ (147). Mit den Katalognummern 35–39 schließen sich Hauptzeugen des historisch-geographischen Schrifttums an: Tacitus, *Germania* und Celtis, *Germania generalis*; Ptolemaeus, *Geographia*; Laurentius Corvinus, *Cosmographia*; Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*; Sebastian Münster, *Cosmographia*.

Der Westen ist vertreten durch die Elegie *Amores* 3,9 (Von einem Geschenk und einem Brief, die ihm Ursula sandte), übersetzt und erläutert von Günter Hess. Er sieht in der Elegie ein Zeugnis zeitkritischer Thematik, der Frauenbildung und der Bücherflut. Die massenhafte Buchproduktion wird bei Sebastian Brant verstanden als „ein Symptom der Heillosigkeit dieser verkehrten Welt“, bei Celtis „eher ein Problem der literarischen Qualität“ (164); seine lateinische Frauenbildung bleibt „ein Dichtertraum“ (166). Das Thema „Schreiben und Dichten“ wird vertieft durch die Katalognummern 40–42 (Trithemius und die Straßburger Odenausgabe von 1513).

Die biographischen Anhaltspunkte für die Reise in den Norden sind gering, umso nachhaltiger ist die im vierten Buch auftretende Todesthematik im Werk des Celtis und in seinem Umfeld greifbar. Sie wird hier veranschaulicht durch Dürers Epitaph für Conrad Celtis (Günter Hess) und durch das oft interpretierte Sterbebild (Jörg Robert). Im Ausblick auf zwei Rezeptionsformen der *Amores* schließt der Katalogteil dieser gelungenen Publikation, der als Anhang ein „Überblick über Celtis' Leben und Werk“ und sechs Briefzeugnisse in Übersetzung angeschlossen sind.

Thomas Schauerte: Albrecht Dürer – Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs. Herausgegeben von Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück / Museums- und Kunstverein Osnabrück. Bramsche: Universitätsverlag rasch 2003. 230 S. 155 s/w Abb. Kartoniert. EUR 32,00. ISBN: 3-935326-91-2.

Dürer im Norden

Das Kulturgeschichtliche Museum der Stadt Osnabrück beherbergt als Dauerleihgabe eine bedeutende Sammlung von Dürergrafik des Osnabrücker Sammlers und Antiquars Dr. Konrad Liebmann. Aus Anlaß des 475. Todestages von Albrecht Dürer ist diese Sammlung in einer wichtigen Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Der renommierte Dürer-Forscher Thomas Schauerte konnte für die Realisierung gewonnen werden; er nutzte die Gelegenheit, das graphische Werk Dürers in einen weiten humanistischen Kontext zu stellen. Verstanden als Dokumente eines „geistigen Aufbruchs“ wurden die Blätter der Sammlung durch zahlreiche Leihgaben besonders norddeutscher Museen ergänzt, sodaß ein beeindruckendes Kompendium von Zeugnissen des deutschen Humanismus am Anfang des 16. Jahrhunderts entstand. Daher darf sich die im Katalog dokumentierte Ausstellung nicht nur des Interesses der Kunsthistoriker, sondern aller mit der Erforschung des Humanismus Verbundenen sicher sein. Von daher mag es auch legitim sein, die vorliegende Arbeit aus der Sicht des Philologen zu würdigen. Selbstverständlich muß dabei eine Auswahl aus den 146 Objekten getroffen werden.³⁸

Dürer als Humanist

Die um die Grafik Dürers gruppierten Exponate sollen „Dürers vielfältige Beziehungen zur humanistischen Bewegung“ (S. 11) dezidiert in den Mittelpunkt der Ausstellung rücken. Dieser humanistischen Bewegung nähert sich das Ausstellungskonzept in drei Schritten: „Tod, Ruhm und Nachruhm zur Zeit Dürers“, „Antikenrezeption, Archäologie und Numismatik: Humanistische Bildthemen“ und „Kultur der Gelehrsamkeit“. Alle drei Themen erhellen das Wesen des Humanismus und der Kunst der Renaissance im Sinne Jacob Burckhardts: Selbsterkenntnis des Menschen als eines Individuums und Wiederentdeckung der Antike. Den zu Lebzeiten Dürers sich entfaltenden deutschen Humanismus sieht Schauerte als „den tragenden Boden für Dürers Sendungsbewußtsein, seine künstlerische Autonomie, sein Streben nach Ruhm und Nachruhm“, vor allem aber für seinen Erkenntnisdrang (S. 11). Die von Celtis und anderen immer wieder erhobene Forderung nach Pflege der *Studia humaniora* in Deutschland, aus der sich dann auch eine Überlegenheit gegen-

³⁸ Die vorliegende Fassung, zuerst publiziert in IASLonline 09.12.2004, wurde für die Webarchivierung im Langzeitarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek durch Literaturangaben aktualisiert.

über den Italienern ergehen wird, erfüllt Dürer durch seine Buchholzschnitte; selbstbewußt signiert er als *Germanus* oder *Alemannus* (S. 13). Unterschiedlich erforscht sind Dürers Beziehungen zu seinen humanistischen Zeitgenossen, besonders aber zu den Anfängen der Archäologie in Deutschland. Hier zeigen die Beiträge des Katalogs neue und spannende Aspekte auf.

Longum vivus in aevum

Die Sorge um den irdischen Nachruhm, aber auch das Bewußtsein vom Fortleben im eigenen Werk ist für antikes wie humanistisches Denken eine feste Größe. Während aber die zu Lebzeiten Dürers verstorbenen italienischen Künstler wie Mantegna oder Raffael durch entsprechende Grabdenkmäler verewigt wurden, erscheint das Grabmal Dürers auf dem Nürnberger Friedhof von St. Johannis als ein Familiengrab, das sich nicht von den benachbarten Bürgergräbern unterscheidet. Nichtpatrizische Herkunft und fehlende finanzielle Mittel dürften dafür der Grund gewesen sein. Aber wie seine humanistischen Zeitgenossen, allen voran Konrad Celtis, war auch Dürer, nicht zuletzt durch die Drucklegung seiner theoretischen Schriften (Beispiele Nr. 22–28), um sein und seines Werkes Fortleben besorgt. Der Katalog erschließt diesen bisher offensichtlich so noch nicht hinreichend gewürdigten Tatbestand in einem umfassenden Rundblick, ausgehend von den nach seinem Tod entstandenen Bildnissen Dürers – ein „letztgültiges“ Selbstporträt Dürers gibt es nicht, aus welchen Gründen auch immer. Naheliegender verfolgt Schauerte sodann das Todesmotiv im Werk Dürers, so in dem Scheibenriß von 1502 (Nr. 7) für den hochgebildeten Humanisten Sixtus Tucher, in dem Kupferstich mit dem *Wappen des Todes* von 1503 und schließlich in dem Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513, von Dürer selbst *Reuther* genannt.³⁹

In den Kontext des Nachruhms und der Beziehung Dürers zu zeitgenössischen Humanisten gehört die Vorzeichnung zum Fugger-Epitaph (1510) mit dem Thema *Simson erschlägt die Philister* (Nr. 10), bei dem sich auch die Frage (als Forschungsaufgabe) nach dem Verhältnis Dürers zum Augsburger Patriziat und Humanistenkreis um Peutinger stellt.

Wie humanistischer Nachruhm ins Bild gesetzt wird, erfährt der Ausstellungsbesucher an einer Reihe von Darstellungen, die zunächst keinen direkten Bezug zu Dürer haben: an dem vielbesprochenen Sterbebild des Konrad Celtis, das der Augsburger Hans Burgkmair geschaffen hat (Nr. 11),⁴⁰

39 Schauerte greift nicht die verbreitete Deutung des Reuthers als *eques Christianus* auf, sondern erinnert an den Kriegertyp des berittenen Söldners. „Mit dessen gefürchteter Brutalität und Beutegier erföhre der Protagonist des Kupferstiches dann allerdings eine deutliche Wendung ins Negative“ (S. 33). Von daher wäre dann nicht der öfters genannte thematische Bezug zu Erasmus' *Enchiridion militis Christiani* gegeben, sondern zur humanistischen Kritik am Raubrittertum der Zeit, wie sie etwa Celtis schon 1492 in seiner Ingolstädter Rede artikuliert hat (IV,5,9): *Exuite, generosi viri, exuite et purgate latrocinia* (vgl. die Erläuterungen zu *Panaegyris* [wie Anm. 17], S. 99 f.).

40 Das Autorenbild des Bernardino Corio von 1503 (Nr. 128) nimmt manche der Bildtra-

an dem Programmbild des allegorischen Reichsadlers (Nr. 12), das in der Tradition von Dürers Philosophie-Holzschnitt von 1502 (Nr. 102) steht, an der Darstellung einer Dichterkrönung und an den Insignien des *Collegium poetarum et mathematicorum* in Wien, dem Celtis vorstand (Hans Burgkmair, 1505). Dürers Titelholzschnitt zur zweiten Ausgabe der Werke der Hrotsvit von Gandersheim, 1501 bei Arthur Peypus in Nürnberg gedruckt, führt wiederum zu Celtis. Hatte dieser doch die Handschrift, auf der der Druck beruht, in St. Emmeram in Regensburg entdeckt. Im Titel ist der Humanist zu sehen, wie er Friedrich dem Weisen die Ausgabe überreicht. Und wenn auf einem zweiten Blatt, ebenfalls nach einem Entwurf Dürers, dargestellt wird, wie Hrotsvit ihr Werk Otto dem Großen übergibt, dann stehen die beiden Szenen in einem gleichsam typologischen Bezug: Wie sich, worauf Celtis in einem Begleitbrief an Friedrich hinweist, das Haus Wettin auf die Ottonen zurückführte und Friedrich der Weise somit zu einem neuen Otto dem Großen geworden ist, so kann der Humanist seine Leistung der Edition neben die der Dichter stellen. In die von Schauerte hervorgehobene Panegyrik sind der Herrscher ebenso wie der selbstbewußte Humanist eingeschlossen, der die Bildmitte des Titels einnimmt und dessen Kniefall vor dem Herzog eher angedeutet als vollzogen erscheint. So illustriert der Holzschnitt auch trefflich die von Schauerte einleitend (S. 11 f.) dargestellte neue soziale Stellung des Humanisten.

Geht man wohl nicht fehl, wenn man die Celtis-Darstellungen und Illustrationen seiner Werke nicht zuletzt als wohlüberlegte Selbstinszenierungen versteht, so bedurfte das Schaffen Dürers offensichtlich nicht dieses eigenen Bemühens. Als neuen Apelles (die Geschichte von der Verleumdung des Apelles ist im Katalog gut dokumentiert) rühmen ihn die Zeitgenossen. Mag das bei der Tafel des Hans Daucher von 1522 (Nr. 16) unsicher sein, so sind die literarischen Zeugnisse (Nr. 19?21) um so eindeutiger.⁴¹

In die Jahre zwischen 1512 und 1519 fallen zahlreiche Arbeiten und Projekte, die Dürer für Kaiser Maximilian und dessen „gedechtnus“ durchführte. Der Katalog beginnt die Reihe mit dem Bildnis des Kaisers von 1519 (Nr. 33), das in vier Fassungen vorliegt. Während die *Ehrenpforte* (Nr. 35) zunächst eher eklektisch besprochen wird,⁴² zeigen die folgenden Objekte motivische Zusammenhänge mit dem größten Holzschnitt der Kunstgeschichte (S. 62) sowie, dokumentiert durch das Wappen des Johannes Stabius (Nr. 36), die

ditionen vorweg (S. 199).

41 Vgl. zu diesem Thema das von Matthias Müller u.a. herausgegebene Kataloghandbuch „Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich“, Berlin 2010, und darin (S. 35–43) besonders den Beitrag von Thomas Schauerte: Die deutschen Apellen. Anmerkungen zu humanistischen und nationalen Aspekten in höfischer (sic!) Bildwerken der Dürerzeit.

42 Thomas Schauerte hat ihr eine eigene Monographie gewidmet: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. München/Berlin 2001.

Zusammenarbeit der Dürer-Werkstatt mit dem Humanisten. Italienische Zeugnisse (Nr. 37, 38) führen hin zum *Großen Triumphwagen*, der auf einer Klapptafel opulent präsentiert wird (Nr. 39). Allerdings hätte man gerne, entsprechend der Zielsetzung der Ausstellung, gerade hier die Einordnung in den humanistischen Kontext etwas ausführlicher dargestellt gesehen. Nicht nur, daß der Text von Willibald Pirckheimer stammt,⁴³ auch die Parallelisierung von Sonne und Herrscher ist nicht nur eine Vorwegnahme der Ideologie Ludwigs XIV., sondern vor allem eine genuin antike Vorstellung, die schon bei Augustus einsetzt und besonders auch bei Konstantin ausgeprägt war.⁴⁴ Natürlich war sie den Humanisten geläufig.⁴⁵ Ergänzend treten motivisch verwandte Arbeiten von Georg Pencz, Hans Süß von Kulmbach, Hans Burgkmair und anderen hinzu.

Ein letzter Abschnitt dieses Kapitels ist der Darstellung von Zeitgenossen gewidmet, vor allem den prächtigen Kupferstichen mit den Bildnissen Pirckheimers, Erasmus' von Rotterdam, Philipp Melanchthons, Friedrichs des Weisen und (in qualitativem Abstand) Albrechts von Brandenburg. Die Porträts von Pirckheimer und noch mehr von Erasmus stellt Schauerte in den Kontext des humanistischen Nachruhms, der Auftraggeber und Künstler in gleicher Weise umfaßt. Die Unsterblichkeit des Geistes und des Werkes ist, wie auch in der Darstellung Philipp Melanchthons, der Grundtenor der beigefügten Tituli. *Ingenium* und *opera* entziehen sich zwar letztlich der bildlichen Darstellung, aber die Werke des bildenden Künstlers haben die gleiche Funktion der Sicherung des Nachruhms wie die des schreibenden Autors.⁴⁶

Antiquitates

Der zweite Teil der Ausstellung ist der Frage nach der Beziehung Dürers zu den Antikensammlungen seiner humanistischen Freunde gewidmet, ein Forschungsbereich, der offensichtlich noch kaum in Angriff genommen ist.⁴⁷ Während Dürers Kenntnis des bei Apianus und Amantius 1534 beschriebenen, 1502 am Magdalensberg gefundenen Jünglings (Nr. 58) unsicher ist, zeigt Schauerte anhand des Kupferstichs *Adam und Eva* von 1504 (Nr. 60) konzentriert die vielfältigen möglichen antiken Einflüsse von der Proportion bis zur Symbolik auf. Eine Quelle dazu könnte in der Kenntnis Dürers von Peutingers

43 Erst S. 81 zu Nr. 41 erwähnt.

44 Vgl. z.B. Frank Kolb: *Herrscherideologie in der Spätantike*. Berlin 2001, S. 63ff. u.ö.

45 Epist. 25 spricht Celtis Maximilian als Apoll an, der bekanntlich mit Phoebus = Sol gleichgesetzt wurde.

46 Unter diesem Aspekt wäre erneut zu diskutieren, ob der Satz im Titulus Melanchthons *mentem non potuit pingere docta manus* wirklich „befremdlich“ anmutet, wie Schauerte S. 93 anmerkt.

47 Wie drängend die Frage ist, zeigt der Umstand, daß in einer der jüngsten Publikationen zum Thema der Antikenrezeption (Martin Ott: *Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert*. Kallmünz 2002, besprochen in *Gymn.* 112, 2005, 161–162) Dürer überhaupt nicht erwähnt wird.

Sammlungen liegen, und gerade die um 1500 aufgefundene und in den Besitz Peutingers gelangte Darstellung Merkurs auf einem Kalksteinrelief wirft die Frage nach dem Einfluß dieser Darstellung auf verwandte Motive Dürers auf (S. 120), für dessen Beziehungen zu dem Augsburger Humanistenkreis auch die Ausführungen zu Nr. 91 wichtig sind. Dieser Fund führt mitten hinein in die Diskussion um Anfänge der archäologischen Interessen in Deutschland. Für die Inschriftenpublikation Peutingers *Romanae vetustatis fragmenta* (Nr. 67) konnte Schauerte leider nicht mehr die Untersuchung von Martin Ott (wie Anm. 31) berücksichtigen. Ohne Zweifel erwartete Maximilian von Peutingen „die vermeintlich bruchlose Fortführung des antiken Imperium Romanum, die er in seinem kaiserlichen Amt verkörperte, literarisch und bildlich zu veranschaulichen“ (S. 121), und Peutingen bewies, „die Stadt mit dem an Augustus erinnernden Namen war auch als antike Stadt beschreibbar“.⁴⁸ In der wesentlich umfangreicheren Inschriften-Sammlung von Apianus und Amantius von 1535 (Nr. 69) ist Dürers Einfluß noch im Titelholzschnitt des Hans Brosamer greifbar. Im Gegensatz zu Ott vermittelt Schauerte eine Vorstellung von dem typographischen und literarischen Reichtum der *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* und ebenso von der durch Johann Schöffner veranstalteten zweiten Auflage (Mainz 1520). Pirckheimers antiquarisch-archäologische Interessen dokumentiert die der postumen Werkausgabe beigegebene Darstellung der Igeler Säuler (Nr. 74), des Grabmals der Secundini (nicht „Secundarier“). Der Kupferstich führt „durch die um wissenschaftliche Korrektheit bemühte Schilderung Pirckheimers in Dürers nächste Umgebung“ (S. 130).

Den Kontext der Antikenrezeption Dürers und gleichzeitiger Italiener zeigen nicht nur die antikisierende Architektur des *Tempelgangs Mariens* von 1503 (Nr. 75), sondern auch die mehrfach dargestellten Gruppen antiker mythologischer Figuren (Nr. 77–80). Dabei führen die Akt- und Proportionsstudien Dürers (auch aus dem christlichen Themenkreis) wieder zu Celtis und seiner Würdigung des Malers zurück (S. 138), und das Motiv des Traums des Paris, von Albrecht Altdorfer 1511 in einem Holzschnitt gestaltet (Nr. 85), läßt Verbindungen zum Regensburger Humanistenkreis (Georg von Sinzenhofen, Joseph Grünpeck) wahrscheinlich werden. Immer wieder besticht die Darstellung Schauertes durch die Fülle der zusammengetragenen Details, die das Thema „Dürer und der Humanismus“ stets neu variieren, so etwa in dem Hinweis auf Pirckheimers Übersetzung der *Tabula Cebeitis* als Motivvorlage für das *Kleine Glück* (Nr. 89), in einer möglicherweise durch Celtis vermittelten Vergilstelle (S. 147 f. zu Nr. 92), in einer motivischen Beziehung zwischen dem von Celtis herausgegebenem Seneca-Drama *Hercules furens* und Dürers Herkules-Holzschnitt von 1496/98 (Nr. 96; vgl. Nr. 114 die Deutung der Eisenradierung *Der Verzweifelte*).

48 Martin Ott [wie Anm. 47], S. 169.

In dem berühmten Kupferstich *Nemesis* von 1501/02 (Nr. 98) sieht Schauerte ein „frühes Zeugnis für seine (sc. Dürers) Auseinandersetzung mit drei wesentlichen Konstanten humanistischer Bilderfindung: der Kenntnis der zeitgenössischen und klassischen Dichtung, der Vertrautheit mit antiken Bildmotiven und dem Bemühen um naturwissenschaftliche Exaktheit in der Menschen- und Landschaftsdarstellung“ (S. 154). So wird denn der Katalogleser über die *Melencolia I* von 1514, verstanden als „Denkbild“, das, wie die *Ehrenpforte*, zumindest teilweise dem Betrachter die Deutung des Bildes überläßt (S. 158), in einer glücklichen Form der Anordnung wieder zurückgeführt zu den Holzschnitten der *Amores*-Ausgabe von 1502. Er umkreist gleichsam, mit einem Seitenblick auf den Florentiner Neuplatonismus (Nr. 100; auch der *Sol iustitiae*, Nr. 104, ist in diesem Zusammenhang bedeutsam), die besonders fruchtbaren „humanistischen“ Jahre Dürers am Anfang des 16. Jahrhunderts. Komprimiert und informativ sind die Deutungen des *Philosophia*-Holzschnitts vorgetragen (Nr. 102). Wichtig ist dabei der Aspekt, daß durch die Anordnung des Dürer-Monogramms als Abschluß der *Artes* die Rolle der bildenden Kunst unmißverständlich deutlich gemacht wird (S. 161; vgl. Nr. 103 mit dem Urteil Melanchthons).

Ergänzt wird diese Reihe durch einige Objekte italienischer oder antiker Herkunft, die das für Dürer wie für Pirckheimer so wichtige Thema „Hieroglyphik“ in einen größeren Zusammenhang stellen (Nr. 106–111). Den Schluß dieses Kapitels bilden die Erörterungen weiterer antiker Bildthemen verschiedenen Inhalts, wobei die Diskussion um den sogenannten *Frauenraub* (Nr. 116) vor dem Hintergrund der Auffindung des Laokoon und der als *Herkules am Scheideweg* benannten mythologischen Szene (Nr. 117) weiterhin offen ist.

Hieronimus – Erasmus

„Kultur der Gelehrsamkeit“ ist der dritte und kürzeste Abschnitt überschrieben. Er umkreist jene beiden Darstellungen, die Schauerte als Idealbilder des Gelehrten zur Zeit Dürers versteht. Nicht nur die Beziehung zum größten Humanisten der Zeit ist für die vorliegende Gesamtthematik von zentraler Bedeutung, sondern auch die zum Reuchlin-Kreis, die sich aus dem Titelblatt zum *Epistolare beati Hieronymi* (Nr. 120) erschließen läßt; 1492 tritt Dürer in Basel in dieses humanistische Umfeld ein. In der Einführung zu diesem Abschnitt zeigt Schauerte klar den Unterschied zwischen dem lateinischen Humanistenbrief mit „Ergebenheitsadressen, klugen Gedanken und Lesefrüchten für die Nachwelt“ und jenen muttersprachlichen Mitteilungen „profaner Begebenheiten“ (S. 183f.), aus dem heraus die Tatsache erklärbar wird, warum Dürer an „der Kultur humanistischer Gelehrsamkeit“ (S. 184) nicht als Epistolograph teilnahm, aber gleichwohl durch den Erwerb einer Bibliothek und durch seine Buchproduktion.

Von dem Titelblatt von 1492 an wiederholen sich die Hieronymus-Darstellungen über *Hieronymus in der Wüste* (um 1497), *Hieronymus in der Felsengrotte* und *Hieronymus beim Weidenbaum* (beide 1512) bis hin zum berühmten *Hieronymus im Gehäuse* von 1514 (Nr. 121). Ihre vergleichende Zusammenstellung erschließt eingängig Dürers Umgang mit diesem Thema, und Altdorfers gleichzeitige Darstellung (Nr. 125) führt wieder zu dem Regensburger Humanistenkreis (vgl. Nr. 85), während die bislang Hans Schäufelein zugeschriebene Darstellung des Albrecht von Eyb, Autorenbild seines 1511 in Augsburg gedruckten *Spiegel der Sitten* (Nr. 127), jetzt in die Nähe von Hans Burgkmair gerückt wird (S. 197). Rätselhaft bleibt weiterhin der sogenannte *Traum des Doktors* (Nr. 129).⁴⁹ Dokumente zu Dürers mathematisch-geometrischen Proportionsstudien, insbesondere zu den lateinischen Übersetzungen der Dürer-Schriften durch Joachim Camerarius, runden diesen Aspekt der humanistischen Thematik ab. Den Beschluß bilden Belege für das zusammen mit Benedictus Chelidonium Musophilus gestaltete große Buchunternehmen des Marienlebens⁵⁰ und andere Editionen aus dem Dürer-Umkreis.

So präsentiert sich dieser Katalog als eine Dokumentation humanistischer Beziehungen um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, die noch vielfach in ihren Einzelheiten unerforscht sind. In dem energischen Anstoß, den Thomas Schauerte diesem Aspekt der Frühen Neuzeit vermittelt, in der kenntnisreichen Verknüpfung von Kunst- und Literaturwissenschaft, die beide Disziplinen befruchtet, und nicht zuletzt in der Fülle der mitgeteilten Details liegt der besondere Wert dieses Buches.

49 Vgl. dazu oben S. 3.

50 Vgl. dazu die Publikationen von Claudia Wiener: Hochmittelalterliches Marienlob? Benedictus Chelidoniums' Elegien in ihrem Verhältnis zu Baptista Mantuanus' *Parthenice Mariana* und Dürers Marienleben, in: Beate Czapla, Ralf Georg Czapla und Robert Seidel (Hrsgg.): Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktionen zwischen Renaissance und Aufklärung, Tübingen 2003, 96–131; Die Verse des Chelidoniums. Edition und Übersetzung, in: Anna Scherbaum: Albrecht Dürers Marienleben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort, Wiesbaden 2004, 54–99; (mit Georg Drescher und Anna Scherbaum:) Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus, Kat. d. Ausst. Schweinfurt/Wolfenbüttel 2004. Darin neben Exponatbeschreibungen und der Übersetzung des Marienlebens: mit Katrin Lipowsky: *pia carmina cum figuris*. Dürers Zusammenarbeit mit dem Dichter Benedictus Chelidoniums, 39–57 Chelidoniums, Benedictus, in F. J. Worstbrock (Hrsg.): Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon, Berlin/New York 2006, 427–439; (mit Anna Scherbaum:) Caritas Pirckheimer und das Bild der heiligen Familie im „Marienleben“ von Albrecht Dürer und Benedictus Chelidoniums. PJ 21, 2006, 119–159.

Thomas Schauerte: Dürer & Celtis. Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch. München: Klinkhardt & Biermann Verlag 2015. 208 S. 49 Abb. ISBN 978-3-943616-29-3.

Am 18. April 1487 wurde Konrad Celtis auf der Nürnberger Burg durch Kaiser Friedrich III. zum ersten deutschen *Poeta laureatus* gekrönt. Bis zu seinem Weggang nach Wien 1497 und darüber hinaus unterhielt er enge Beziehungen zu den humanistischen Kreisen des Nürnberger Patriziats und ihrer geplanten Großprojekte wie des *Archetypus triumphantis Romae* oder der Übertragung der Schedelschen Weltchronik ins Deutsche (S. 80). In diesem Umfeld entstand der Plan für die Gründung einer Poetenschule, der mit Ratsverlaß vom 24. 3. 1496 realisiert wurde. 1496 entstehen Albrecht Dürers Holzschnitte „Der rasende Herkules“, „Reiter und Landsknecht“ und „Das Männerbad“. Diese Fakten führt der hervorragende Dürerspezialist und Leiter des Nürnberger Dürerhauses Thomas Schauerte in der vorliegenden Publikation⁵¹ mit geradezu kriminalistischem Scharfsinn zusammen. Er gewinnt nicht nur eine neue und in sich schlüssige Deutung der Holzschnitte, sondern entwirft zugleich ein eindrucksvolles Bild vom Zusammenwirken des Poeten und des Künstlers in Nürnberg nach 1487 im Kontext Nürnberger Humanisten wie Peter Danhauser, Sebald Schreyer, Sixtus Tucher, Dietrich Ulsen oder Vater und Sohn Pirckheimer.

Bereits 1980 hatte Dieter Wuttke auf die Bedeutung der Beziehung zwischen Konrad Celtis und Albrecht Dürer für den deutschen Humanismus um 1500 hingewiesen.⁵² Nachdem Celtis im Wintersemester 1486/87 an der Universität Leipzig Vorlesungen zu den Tragödien Senecas gehalten und eine Ausgabe der Tragödien vorbereitet hatte, wurden *Hercules furens* und *Cena Thyestis* am 13. 2. 1487 in Leipzig bei Konrad Kachelofen gedruckt. Diese Edition hatte, wie auch seine ersten Publikationen überhaupt, einen moralisch-didaktischen Sinn, wie das Widmungsschreiben an Fürst Magnus von Anhalt zeigt (S. 85). Zu diesem Grundanliegen des „Erzhumanisten“ paßte es, daß Celtis neben seiner Ingolstädter Lehrtätigkeit (seit 1492) in Nürnberg bereits in den frühen 1490er Jahren das Projekt einer humanistischen Gelehrtenschule verfolgte, das er „auch mit einer Art propagandistischer Bild-Offensive begleitete“ (S. 22). Konkret faßbar wird die Beziehung zwischen Celtis und Dürer in den Jahren ab 1496. Offensichtlich vermittelte Celtis Geschäftskontakte zwischen seinem Drucker Kachelofen und Albrecht Dürer, der für Kachelofen ein Druckerzeichen entwarf.

Weitaus bedeutsamer ist aber die Tatsache, daß drei frühe Holzschnitte Dürers, „Der rasende Herkules“, „Reiter und Landsknecht“ und „Das Männerbad“ offensichtlich in den Kontext dieser „Bild-Offensive“ gehören. Sie

⁵¹ Eine Kurzform der Besprechung erschien in *Gymn.* 123, 2016, 523–525.

⁵² Dürer und Celtis [wie Anm. 3].

sind also nicht, wie noch Panofsky urteilte, „einfache und ziemlich geläufige ‚Genre‘-Darstellungen“ (Zitat S. 105), sondern bedeutungsvolle, durch Celtis angeregte humanistische Bildprogramme für eine geplante Bildungsinstitution, im Grunde vergleichbar dem ebenfalls von Celtis inspirierten und von Dürer geschaffenen *Philosophia*-Holzschnitt der *Amores*-Ausgabe von 1502. Grundlage für die argumentative Neuinterpretation sind jeweils exakte Bildbeschreibungen (S. 37, 53f., 105ff.), die geradezu als exemplarische Lehrstücke für die Betrachtung der Werke gelten können.

„Der rasende Herkules“ ist Dürers „erste vollwertige Auseinandersetzung mit einem Thema aus der antiken Mythologie“ (S. 35f.). Entgegen früheren Deutungen (Erwin Panofsky: Tötung des Cacus⁵³, Erika Simon: Tötung der Söhne der Molione und Verfluchung durch die von einer Furie getriebenen Mutter⁵⁴) sieht Schauerte die Vorlage in dem von Celtis editierten *Hercules furens*, ohne daß jedoch alle Details des Holzschnitts exakt dem Seneca-Text entsprechen. Während bei Seneca Herkules seine Taten bereits vollbracht hat, zeigt der Holzschnitt im Hintergrund einen kleinen Löwen, der auf die erste seiner Taten hinweisen soll. Die deutlichste Abweichung von der Vorlage bildet jedoch die Figur der rasenden nackten Alten in der Bildmitte hinter Herkules, „ein tragendes Motiv der Bilderzählung“ (S. 42). Für sie sucht Schauerte das Vorbild bei Euripides, wo Lyssa selbst auftritt, und deutet die Alte in diesem Sinne. Einen Weg dorthin findet Schauerte über die Cicero-Studien des Celtis vom Jahre 1492 und der Erwähnung des Dramas bei Cic. ac. 2,89, wo Lyssa aber nicht genannt wird, und bei Cic. Cato 4, wo nur eine indirekte sprichwörtliche Anspielung auf Euripides vorliegt. Das ist ein eher dürftiger Befund. Dagegen hat schon Panofsky die Gestalt als Eumenide oder Erinys gedeutet,⁵⁵ und für das Auftreten einer derartigen Rachegottheit finden sich im Senecatext explizit Hinweise. In ihrem Eingangsmonolog beschwört Juno die Eumeniden als Helferinnen (V. 84f. *adsint ab imo Tartari fundo excitae Eumenides*) und vor der Tötung des Lycus wähnt Herkules die *flammifera Erinys* am Werk (V. 982). Es liegt daher nahe, daß eine solche, gleichzeitig Symbol des *furor*, Megara, die Gemahlin des Herkules, verfolgt. Andrea Mantegnas um 1470 entstandene Allegorie der *Invidia* in der „Schlacht der Seegötter“⁵⁶ mag Celtis aus seinem Italienaufenthalt bekannt gewesen sein (S. 45). Ohne den nur schwach zu belegenden Rückgriff auf die Lyssa des Euripideischen Dramas zu bemühen – der griechische Text wurde erst 1503 in Venedig gedruckt⁵⁷ und war daher weder Celtis mit seinen eher elementaren

53 Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Berlin 1930, 181–186.

54 Ausstellungskatalog Albrecht Dürer 1471–1971. München 1971 Nr. 512.

55 Wie Anm. 53, 184.

56 Vgl. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-1929>

57 Darauf verweist Schauerte selbst in der Vorläufer-Studie mit dem Titel „Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers „Ercules““, in: Hess, Daniel/Eser,

Griechischkenntnissen noch anderen Nürnberger Humanisten bekannt – läßt sich die gesamte Bildthematik somit unschwer direkt mit der Tragödie Senecas verbinden, die Dürer, der nur sehr geringe Lateinkenntnisse besaß, durch Celtis, den „Seneca-Spezialisten“, vermittelt bekam. Daß mit dem Stoff gleichzeitig die Aufforderung verbunden ist, sich auch der griechischen Antike und ihren Texten zuzuwenden (S. 86), bleibt dennoch plausibel.

Die mit der Darstellung verbundenen möglichen moralisch-didaktischen Komponenten der Komposition lotet Schauerte in Hinblick auf die zu gründende Poetenschule umfassend aus (S. 83–87). „So kann der Sagenheld hier einerseits zum klassischen Exempel der Selbstüberwindung und des tapferen Duldens, andererseits aber auch der möglichen Entsöhnung von einer jedes Maß übersteigenden Schuld durch tätige Reue werden – eine Reue, die ja letztlich auch ihre Vollendung findet“ (S. 85). Auch als Werbung für die Lektüre und Rezitation antiker Dramen und damit für den praktischen Gebrauch des Lateinischen (und Griechischen) kann der Holzschnitt verstanden werden (S. 87).

Während die Rahmenthematik für den Herkules-Holzschnitt durch die Beischrift *Ercules*, die auch in ihrer Schreibweise dem Incipit von Celtis' Seneca-Ausgabe entspricht (S. 46), vorgegeben ist, trägt ein zweiter Holzschnitt Dürers aus dieser Zeit bislang den schlichten Titel „Reiter und Landsknecht“. Schauerte gelingt es wiederum mit detektivischem Spürsinn das Bild auf eine Episode im Alexanderroman zurückzuführen, der damals in der deutschen Fassung des Johannes Hartlieb nicht nur in 22 Handschriften, sondern seit 1473 in zahlreichen, durch einfache Holzschnitte illustrierten Drucken verbreitet war (S. 90). Es handelt sich um die Erzählung, in der Alexander auf den Spuren des Herkules, aber diesen noch überbietend, nach „Mittelindien“ gelangt und dort weissagende Bäume über sein weiteres Schicksal befragt. Und wie der Herkules-Holzschnitt die Peripetie des dramatischen Geschehens festhält, stellt die Alexander-Szene die Peripetie im Leben des Eroberers dar. Wird ihm doch prophezeit, daß er seine Heimat nicht wiedersehen werde. Das in Hartliebs Roman gezeichnete Alexander-Bild entspricht Nürnberger Tradition, sowohl in der Aufnahme Alexanders unter die „guten Helden“ am „Schönen Brunnen“ als auch in der Darstellung Alexanders in der 1493 gedruckten Schedelschen Weltchronik, die ein „ausgesprochen freundliches Alexanderbild“ vermittelt (S. 94). Daneben sind zahlreiche Werke der Alexander-Literatur in den Nürnberger Bibliotheken der Zeit nachweisbar, sodaß Celtis dieser Stoff vertraut sein konnte. Aber bereits in seiner Ingolstädter Rede von 1492 verweist Celtis auf die Erziehung Alexanders durch Aristoteles als ein Vorbild für die Herrschererziehung durch den Humanisten (IV 7,5f.) und im ersten Gedicht des vierten *Amores*-Buches (*In laudem peregrinationis*

Thomas (Hrsgg.): Der frühe Dürer. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2012, 213 mit Anm. 25.

et quod ad cognitionem sapientiae et philosophiae necessaria sit) wird die Welteroberung eines Alexanders ebenso wie die Wanderschaften eines Herkules (und die Irrfahrten eines Odysseus) zum Vorbild und Ansporn humanistischer *peregrinatio* (Am. 4,1,45–50); der Philosoph geht mit dem Eroberer (Am. 4,1,30f. *Summus Aristoteles Pellaei castra secutus / naturam varias prendit habere vices*). Das wird beiden ewigen Ruhm einbringen (Am, 4,1,51f. *Aeternos loquitur celebris quos fama per orbem et / mirantur tales saecula cuncta viros*). In dieser *peregrinatio* treffen sich Dürer, der Deutsche Apelles, und Celtis, der „Erzhumanist“, dessen Pläne für eine *Germania illustrata* mit Dürers Landschaftsaquarellen in dieser Zeit neuerdings in Zusammenhang gebracht wurden (S. 99).

In diese kongeniale, von Schauerte überzeugend dargelegte Zusammenarbeit zwischen dem Poeten und dem Künstler fügt sich auch, nicht nur nach Entstehungszeit und Bildformat, der dritte Holzschnitt, das „Männerbad“. Zeitlich zusammenfallend mit dem Ausbruch der Syphilis in Nürnberg im August 1496 und Dürers Illustration eines Flugblatts des Nürnberger Arztes und Humanisten Dietrich Ulsen über die Seuche wird auch das „Männerbad“ mit der Krankheit in Verbindung gebracht. Eine der Hauptfiguren, ein *melancholicus*, läßt sich konsequent als Syphilitiker deuten, während sein Pendant am rechten Bildrand unschwer als trinkfreudiger Anhänger des Bacchus zu interpretieren ist. Sein Bezug zu Celtis, dem Winzerssohn und lebenslangen Diener des Weingottes, ist unschwer herzustellen (S. 132–135). Der Wein und Bacchus stehen für ihn im Gefolge Apollons „nicht nur als Metaphern für wahres dichterisches Schaffen, sondern auch für die Wiederherstellung eines segensreichen literarischen „Urzustandes“ in Deutschland“ (S. 135). Zwei weitere Personen in der Mitte des Vordergrundes werden als Sokrates und Platon verstanden. Zu Sokrates (mit der Physiognomie des Sixtus Tucher?) paßt der Becher, das Bad und der Hahn, zu Platon (mit der Physiognomie des Celtis?) dessen vortrefflicher Körperbau. Die Bildfindung dürfte, ebenso wie beim *Philosophia*-Holzschnitt, auf Celtis' „intensive und lebenslange Beschäftigung mit dem Platonismus“ zurückgehen (S. 126), und Platons Dichtungstheorie, wie sie im „Ion“ vorliegt, ist im Dialog der beiden Philosophen versinnbildlicht: Der im Vordergrund liegende „Stein des Anstoßes“ ist nach Schauerte jener Magnetstein, der die Kraft göttlicher Inspiration und ihre Vermittlung an den Dichter symbolisiert (Plat. Ion 532e ff.), aber ebenso an den Künstler. Noch deutlicher wird der Celtis-Bezug des Holzschnitts in der Gestaltung des Mittel- und Hintergrunds. In den beiden männlichen Gestalten sieht Schauerte Merkur und Apollon, beide für Celtis von herausragender Bedeutung: Unter Merkurs Schutz entfaltet sich der Lebensweg des Dichters (S. 138) und Apollon soll, so Celtis' Wunsch, die Musen aus Griechenland nach Germanien führen (Ode 4,5, zuerst 1486 gedruckt). Andererseits hat sich Dürer seit 1494/95 mehrfach zeichnerisch mit dem mythologischen Thema „Apollon“ auseinandergesetzt

(S. 139). Die zunächst ungewöhnliche Darstellung des Gottes mit der Fidel nach italienischen Vorbildern trifft sich mit einem Holzschnitt der *Amores*-Ausgabe und die Verbindung der Gottheiten Merkur, Bacchus und Apollon erscheint im „Männerbad“ ebenso wie im Autorenbild der *Amores* (S. 142f.). Weitere Details des Bildes unterstreichen die symbolische Bedeutung: die kleine Gestalt des Wasserträgers als St. Sebald, der Brunnen als Musenquell, der Baum als Lorbeerbaum. „Versinnbildlicht durch seinen Stadtpatron Sebaldus, eilt Nürnberg selbst dem apollinischen Musenquell der neuen Poetenschule zu“ (S. 153). Bemerkenswert ist auch, daß Schauerte in einer weiteren Figur eine Selbstdarstellung Dürers vermutet. Das „Männerbad“ symbolisiert so, durch Celtis' Inspiration und Dürers Kunst, „die szenisch arrangierte „Summe“ der neuen Bildungsinhalte und ihrer wichtigsten antiken Schutzpatrone“ (S. 156). Im „Männerbad“ vollendet sich schließlich auch das, was Celtis schon in seiner Ingolstädter Antrittsrede forderte und möglicherweise auch mit dem Herkules-Holzschnitt intendiert ist, „die Kenntnis der griechischen noch vor der lateinischen Sprache“ (S. 86). Zusammen mit den beiden anderen Holzschnitten läßt sich ein Triptychon in der Tradition spätmittelalterlicher Schreinaltäre mit geöffneten Flügeln rekonstruieren (S. 168). Dieses Gesamtwerk begleitet die Gründung der Nürnberger Poetenschule im Sinne der humanistischen *translatio artium* (S. 169), seit Jahren ein besonderes Anliegen des Celtis. Von ihm inspiriert werben die Holzschnitte im Kreis des Nürnberger Patriziats für die neue Schule, wie später das von Celtis angeregte und von Hans Burgkmair geschaffene Blatt des „Reichsadlers“ für das Wiener *Collegium poetarum et mathematicorum* werben sollte (S. 172). Gleichzeitig lassen sich die Blätter Dürers auch als Dokumente der Auseinandersetzung zwischen den fortschrittlichen Humanisten und der konservativen Geistlichkeit in Nürnberg verstehen (S. 177ff.). In diesen Zusammenhang stellt Schauerte ein weiteres Werk Dürers, das 1500 entstandene Tempera-Gemälde „Hercules im Kampf mit den Harpyen“, ein Motiv, das wie auch sonst „die Siege des Hercules gegen mythische Ungeheuer gern auf den Abwehrkampf der Humanisten gegen ihre tumben Widersacher bezogen“ wurde (S. 181). Das Bild könnte daher als Wandschmuck für die Poetenschule gedacht gewesen sein.

Die vorliegende Arbeit erfaßt vielfältige Aspekte des Humanismus am Ende des 15. Jahrhunderts: Das Zusammenspiel von humanistischer Literatur und bildender Kunst bei Konrad Celtis und seinem Freundeskreis, die Auseinandersetzung mit den humanistischen Strömungen Italiens, die Bedeutung der Reichsstadt Nürnberg, ihrer Drucker, ihrer bildenden Künstler und ihres Patriziats und vor allem dessen Bemühungen um die Errichtung einer Poetenschule. Mit Spannung und großem Lesevergnügen folgt man den Ausführungen und läßt sich von den Schlußfolgerungen überzeugen. Die Bedeutung von Schauertes Überlegungen für die Dürer-Forschung mögen die Kunsthistoriker würdigen, für die Humanismusforschung ist die Arbeit ohne

Zweifel von hervorragender Bedeutung.

Corrigenda: S. 43, 5. Z. v.u. lies *μαινόμενος*; S. 119, 1. Z. v.o. lies *De vita et moribus philosophorum*; S. 103, Anm. 138 lies Adel, Celtis 1960.

Addenda: Einige nur in Kurzform zitierte Literaturangaben fehlen im Literaturverzeichnis; die vollständigen Daten seien hier nachgetragen.

S. 10 Anm. 3: „Wuttke, Humanismus ... (1996)“ = Ders.: Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren. *Saecula spiritalia* 29/30. Baden-Baden 1996, 313–388.

S. 10 Anm. 5, S. 75 Anm. 77: „Rebel, Dürer 1996“ = Ernst Rebel: Albrecht Dürer. Maler und Humanist. München 1996.

S. 15 Anm. 12 u.ö.: „Filippi, Denken 2013“ = Filippi, Elena: Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als „philosophus“. Münster 2014.

S. 16 Anm. 15: „Holzberg, Pirckheimer 1981“ = Holzberg, Niklas: Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland. München 1981.

S. 31 Anm. 36: „München 2014“ = Bayerische Staatsbibliothek: Katalog Welten des Wissens – Die Bibliothek und Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel (1440–1514). München 2014.

S. 40 Anm. 47 u.ö.: „Stauber, Bibliothek 1908“ = Stauber, Richard: Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur. Freiburg 1908.

S. 79 Anm. 81: „Hampe, Schreyer 1928“ = Th. Hampe: Sebald Sschreyer, vornehmlich als Kirchenmeister v. St. Sebald, *Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg* 28, 1928, S. 155–207.

S. 99 Anm. 134: „Büttner, Landschaftsmalerei 2006“ = Nils Büttner: Geschichte der Landschaftsmalerei. München 2006.

S. 99 Anm. 136: „Pfisterer, Apelles“ = Ulrich Pfisterer: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: Müller, Matthias u.a. (Hrsg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich. Ausstellungskatalog Coburg 2010, 9–21.

S. 109 Anm. 149: „Schuster, Melencolia 1991“ = Peter-Klaus Schuster: Melencolia I. Dürers Denkbild. 2 Bde. Berlin 1991.

S. 111 Anm. 151: „Wien 2003“ = Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath (Hrsg.): Albrecht Dürer. Ausstellungskatalog Albertina Wien 2003.

S. 113 Anm. 158 u.ö.: „Bremen 2001“; besser: Röver-Kann.

S. 180 Anm. 283 u.ö.: „Goldberg, Dürer“ = Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Gisela Goldberg; Bruno Heimberg; Martin Schawe): Albrecht Dürer – die Gemälde der Alten Pinakothek. Heidelberg 1998.

S. 182 Anm. 289: „Wirth, Lehrfiguren 1983“ = Karl-August Wirth: Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts, siehe Endres.