

# DÜRER IN AMERIKA

VON HANS TIETZE

Die Aufteilung des künstlerischen Nachlasses Albrecht Dürers war ein Jahrhundert nach seinem Tode in den wesentlichen Zügen vollzogen; die großen fürstlichen Sammler hatten sich die Hauptwerke des Künstlers gesichert, der fast noch zu Lebzeiten in die kleine Auswahl jener Meister aufgenommen worden war, deren Arbeiten in einer des ersten Ranges würdigen Kunstsammlung nicht fehlen durften. Auf diese Art sind seine Bilder zumeist schon sehr früh in öffentlichen Kunstbesitz gelangt; was in privaten Händen zurückgeblieben war, hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Weg in die deutschen Museen gefunden. Allen anderen, die sich nicht rechtzeitig einen Anteil am Werk Dürers gesichert hatten, blieb nur eine Nachlese übrig; es war nicht zu erwarten, daß das, was sie noch zu erwerben vermochten, zu seinen wichtigsten Arbeiten gehörte.

In dieser Lage waren die Vereinigten Staaten, als sie im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts mit den anderen Kunst sammelnden Nationen in Wettbewerb traten; von Dürer wie von den anderen Künstlern, die zu dem seit dem Barock festgelegten Kanon der klassischen Meister gehörten, hatten sie zu nehmen, was sie erlangen konnten, teilweise echte Werke von geringerer Qualität oder in schlechtem Erhaltungszustand, teilweise vortreffliche Arbeiten, deren Zuschreibung an den Meister jedoch mehr oder weniger zweifelhaft ist. Die Geschichte des Dürersammelns in Amerika ist kein Ruhmesblatt für die Kunstexperten und Kunsthändler Europas; manche von ihnen haben den guten Willen unerfahrener Amateure mißbraucht, um Werke loszuwerden, die in Ländern mit größerer Sammeltradition unanbringlich waren. Noch tönt mir der Ausruf eines berühmten deutschen Experten über ein übel erhaltenes und übel restauriertes Bild, das sich — und das leider auch er — Dürer nannte, im Ohr: „Wenn es nur endlich schon in Amerika wäre!“ Wo es indessen tatsächlich geendet hat. Günstiger als für Bilder standen die Bedingungen für Zeichnungen und graphische Blätter. Jene waren, die großen Bestände ausgenommen, die sich von altersher in festen Händen befanden, doch vor dem 18. Jahrhundert nicht systematisch gesammelt worden, so daß auch in der Folge eine beträchtliche Zahl auf den Markt gelangte; und von den Stichen und Holzschnitten gab es eine genügende Anzahl erstklassiger Drucke, um selbst im 20. Jahrhundert einem guten Kenner den Aufbau einer Sammlung ersten Ranges zu ermöglichen. Tatsächlich gibt es in Amerika eine Sammlung Dürerscher Graphik, die obwohl verhältnismäßig jung doch bereits so berühmten Kabinetten wie der

Albertina, dem British Museum oder dem Berliner Kabinett ebenbürtig zur Seite steht, die Sammlung des Metropolitan Museum in Newyork, der William Ivins in den zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit auch was Dürer anbelangt einen Platz hoch über all den anderen öffentlichen und privaten graphischen Sammlungen der Vereinigten Staaten verschafft hat<sup>0)</sup>.

Die Bemühungen um Dürers Zeichnungen waren naturgemäß weniger erfolgreich; immerhin besitzt Amerika eine gewisse Zahl wichtiger und unzweifelhafter Beispiele seiner Zeichenkunst, welchen Kern allerdings eine Anzahl unberechtigter Zuschreibungen beträchtlich vergrößert. Jede kritische Prüfung des Bestandes wird von solchen Blättern ausgehen müssen, die ihr Zusammenhang mit authentischen Arbeiten zu sichern scheint. In einem Fall ist dieser Zusammenhang sogar ein so enger, daß die Zeichnung durch die Vergleichung mit dem Werk, zu dem sie gehört, leidet; es ist dies Adam und Eva (L.173) in der Pierpont Morgan Library, die gegensinnige, aber sonst vollkommen übereinstimmende Vorzeichnung zu den Figuren des Stiches B.1, mit dem verglichen die Zeichnung Frische und Unmittelbarkeit einbüßt, ohne jedoch das Endgültige und Verantwortliche des Stiches zu gewinnen. Dessen besondere Bedeutung im Werk Dürers als Formulierung seines in langen Vorstudien ermittelten männlichen und weiblichen Schönheitsideals ist wohl bekannt; für jedes der beiden gibt es von verschiedenen Punkten ausgegangene Reihen von Vorstufen, zwei ungleiche Entwicklungsketten, die der Stich zu einer einheitlichen Komposition zusammenschließt. Die Zeichnung in der Morgan Library, die wie eine Werkzeichnung den Stich unmittelbar vorbereitet, besteht aus zwei aneinander geklebten Hälften; jede von ihnen stellt gewissermaßen die letzte Reinausführung der zu ihr führenden Studien dar.

Die Vor- und Nachteile einer solchen Fassung werden deutlicher, wenn wir die Zeichnung mit dem Apollo vergleichen (L.179), der aus der Sammlung Poynter in die des Herrn J. L. Redmond in New York gelangt ist. Dieser Apollo gehört zu den Studien, in denen sich Dürer um die Proportion des Mannes mühte; Panofsky<sup>1)</sup> hat nachgewiesen, daß er von Apollo und Diana im British Museum (L.233) abgeleitet und wenigstens in der oberen Partie nach dieser Vorlage gepaust ist. Trotz dieses Ursprungs und trotz des stellenweise toten Strichs hat das Blatt dennoch die Frische der Studien bewahrt, in denen der Künstler noch mit einer Aufgabe ringt.

Wesentlich mehr von dieser Unbefangenheit findet sich in dem hinreißend ungestümen Frauenraub, einer Federzeichnung in der Pierpont Morgan Library (L.817), die der Radierung „Entführung auf dem Einhorn“ (B.72) zugrundeliegt. Einige Unterschiede zwischen Zeichnung und Radierung fallen auf; dort reitet der Entführer statt auf einem Einhorn auf

<sup>0)</sup> Einen besonderen Schmuck enthält diese Sammlung in einer Anzahl von Originalstöcken von Dürers Holzschnitten, s. W. Ivins, Notes on three Dürer Woodblocks, in Metropolitan Museum Studies, 1929, 102.

<sup>1)</sup> Dürers Darstellungen des Apollo, im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XLI, p. 376.



einem Pferd; die Figuren, die auf der Zeichnung auf dem Boden liegen, fehlen in der Radierung. Trotzdem steht der Zusammenhang zwischen beiden außer Frage; nur war offensichtlich im Stadium der Zeichnung die Idee, sowohl in ikonographischer wie in stilistischer Hinsicht, noch nicht endgültig fixiert. Die Anregung mag Dürer aus Italien erhalten haben. Daß das Pferd einem von *Lionardo da Vinci* geschaffenen Typ nahekommt, ist schon von *G. Pauli*<sup>2)</sup> beobachtet worden; vielleicht geht das ganze Motiv auf einen in Italien gesehenen antiken Amazonensarkophag zurück. Die hohe Qualität der Zeichnung ist nicht allgemein anerkannt; *Jaro Springer*<sup>3)</sup> ging sogar soweit, zwischen Kopie und Fälschung zu schwanken. Doch sind seine Zweifel nicht gerechtfertigt. Die Schwächen der Zeichnung erklären sich daraus, daß Dürer gewisse Partien von vorangegangenen Studien kopierte — oder sogar pauste — und daß er in den Jahren um 1516 — denn das Datum der Radierung hat wohl auch für die Zeichnung Geltung — weniger als zu anderen Zeiten am graphischen Reiz der Linie interessiert war. L. 195 oder L. 398 in Frankfurt und in Chathworth zeigen den gleichen Mangel, den die in all diesen einwandfreien Blättern erkennbare Bemühung um Konstruktion teilweise erklären mag. Auch in den Frauenraub wirkt ja Dürers theoretisches Interesse hinein; die auffällige Verkürzung der rechts liegenden Frau verrät, daß ihr eine Gliederpuppe oder eine Konstruktion zugrundegelegt wurde.

Von diesem Stiche oder Radierungen vorbereitenden Material sind die zu Bildern gehörigen Zeichnungen sehr verschieden; wenigstens ein Beispiel dieser Gattung findet sich in einer amerikanischen Sammlung, die Studie zu einem knieenden Mann (L. 428) aus der ehemaligen Sammlung Lanna in der Morgan Library. Die auf dem charakteristischen blauen venezianischen Papier ausgeführte Pinselzeichnung von 1506 gehört zum Rosenkranzfest, und zwar zu dem hinter Kaiser Maximilian von dessen Mantel halb verdeckt knieenden Manne. Zwei andere Zeichnungen, beide in der Dr. Paul Sachs-Sammlung im Fogg Art Museum der Harvard-Universität, Cambridge (Mass.), können wenigstens vermutungsweise als Unterlagen oder Vorstufen von Bildern angesehen werden, die allerdings nicht ausgeführt wurden oder nicht erhalten sind. Die eine ist das große Porträt einer reich gekleideten jungen Dame mit dem Datum 1525 (L. 172); die Dargestellte ist von *C. Dodgson*<sup>4)</sup> mit zwingenden Gründen als Susanna, Gattin des Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Ansbach und daher als Schwägerin der Margarethe von Brandenburg-Ansbach, die Dürer in L. 868 (im British Museum) porträtiert hat, identifiziert worden. Das Datum auf L. 868 bestätigt die von Lippmann angezweifelte Jahreszahl 1525 (er schlug 1521 vor) auf der Zeichnung im Fogg Art Museum. Beide Frauenbildnisse — zusammen mit dem Porträt des Henry Parker Lord Morley (L. 87) im British Museum — unterscheiden sich von den zahlreichen von Dürer seit 1517 in Kohle gezeichneten Porträts dadurch, daß sie die Modelle nicht als Brustbilder, sondern unter Zufügung

<sup>2)</sup> Dürer, Italien und die Antike, in Vorträge der Bibliothek Warburg, I.

<sup>3)</sup> Repertorium der Kunstwissenschaft XXX, p. 565.

<sup>4)</sup> Dürer-Society VI. T. XIII.



der Hände als Halbfiguren und dementsprechend in kleinerer Proportion geben. Vielleicht sollten jene drei Blätter geplanten Bildern als Unterlage dienen, während es den übrigen Porträtzeichnungen nur um Fixierung der Ähnlichkeit — ohne konkrete Bildabsicht — zu tun war. Eines der bekanntesten Beispiele dieser Gruppe ist die Bildniszeichnung Kaiser Maximilians von 1518 in Wien (L. 546), die Dürer nach dem Tod des Kaisers für den Holzschnitt B. 154 und für ein Gemälde verwendete, für dessen originale Fassung ich im Anschluß an Stegmann<sup>5)</sup> das Exemplar in Nürnberg halten möchte. Um seine alte Zeichnung zum Bilde zu vervollständigen, machte Dürer eine eigene Zeichnung der Hände mit dem Reichsapfel, genau in der Stellung des Nürnberger Bildes; diese neu entdeckte Zeichnung wurde eben von der Albertina erworben<sup>6)</sup>. Sie könnte die Vermutung bestätigen, daß zu einem Bilde Hände gehörten und daß daher ihr Vorhandensein auf einer Zeichnung diese als Vorbereitung zu einem Bilde kennzeichnet.

Bei dem anderen Blatt im selben Museum (L. 379), einer Federzeichnung der Beweinung des Leichnams Christi, handelt es sich um einen Gegenstand, der Dürer wiederholt beschäftigt hat<sup>7)</sup>; meines Erachtens hängt seine Behandlung in L. 379 mit den früheren Lösungen nicht unmittelbar zusammen, sondern gehört durchaus der Zeit um 1521 an. Die Zeichnung war nicht für einen Holzschnitt bestimmt, die Komposition ist eher für ein Bild geeignet; in der von Dürers früherem Schüler Hans Schäuffelein für die Kapelle des Nikolaus Ziegler in Nördlingen gemalten Tafel und in dem Relief des Eißenschen Epitaphs von Paul Vischer in der Aegydienkirche in Nürnberg<sup>8)</sup> könnte eine Erinnerung an Dürers Erfindung von 1521 nachleben.

So wie die beiden Zeichnungen im Fogg Art Museum sind auch noch einige andere in amerikanischen Sammlungen durch ihre Verwandtschaft mit gut beglaubigten Werken Dürers einwandfrei gesichert: Die prachtvolle Zeichnung für ein Rüstungsdetail von 1517 in der Morgan Library (L. 406), dem ebenbürtigen Gegenstück der Blätter L. 49, 50 und L. 544, 545 in Berlin und Wien; die Skizze zu einer Wandmalerei von 1521 (L. 407) in der gleichen Sammlung, verwandt mit L. 182 und 146. Friedländer, der die damals Herrn Ch. Robinson gehörige Zeichnung 1895 zuerst veröffentlichte<sup>9)</sup>, wies auf die Eintragung im Tagebuch der Niederländischen Reise hin: „Ich hab dem Tomasin eine Visierung gemacht mit halben Färblein und gerissen, darnach er sein Haus wird lassen malen“<sup>10)</sup>. Dieser Hinweis hat jedenfalls mehr Wahrscheinlichkeit für sich als der von E. Mummenhoff<sup>11)</sup> auf die Dekoration des Nürnberger Rathaussaales. Aus dem gleichen Jahre 1521 stammt auch die Zeichnung einer jungen Frau in niederländischem Kostüm

<sup>5)</sup> Mitteilungen des Germanischen Museums 1901, p. 132 ff.

<sup>6)</sup> Siehe Hans Tietze und E. Tietze-Conrat, Neue Beiträge zur Dürerforschung, im Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen in Wien, N. F. VI. T. X.

<sup>7)</sup> s. E. Schilling im Stadel-Jahrbuch I, p. 127.

<sup>8)</sup> Abb. bei S. Meller, Peter Vischer d. Aeltere, p. 225, Abb. 142.

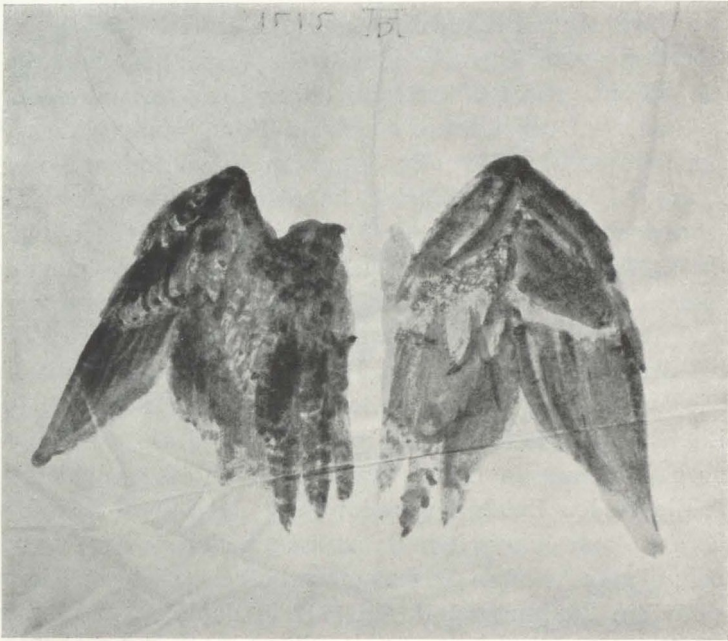
<sup>9)</sup> Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1895, p. 240.

<sup>10)</sup> Lange-Fuhse, p. 152.

<sup>11)</sup> Mitt. des Vereins für Geschichte von Nürnberg, 1904, p. 244.



(L. 385) in der J. B. Widener Sammlung in Lynnewood Hall, die vielleicht gleichfalls durch eine Eintragung im Reisetagebuch identifizierbar ist: „Ich hab auch auf grau Papier mit Weiß und Schwarz zwo niederländisch Kleidung konterfett.“ Tatsächlich ist es offensichtlich nur das reiche Kostüm der Dame, das den Zeichner angezogen hat, da das Gesicht nur ganz flüchtig behandelt ist. Endlich findet sich die Jahreszahl 1521 noch auf einer Federzeichnung mit musizierenden Engeln (L. 170), die aus der berühmten Sammlung Heseltine in die von J. L. Redmond in New York gelangt ist; die Engelgruppe sollte in dem großen Adorationsbild, mit dem sich Dürer 1521/22



New York, Metropolitan-Museum.

Abb. 59. Flügel eines Hähers.

intensiv beschäftigte, ihren Platz finden. Einige der Bübchen sind in anderen auf die Komposition bezüglichen Zeichnungen wiederholt<sup>12)</sup>.

Zu diesen in Dürers Werk mehr oder weniger wichtigen Hauptblättern gesellen sich einige, mit denen wir uns dem Außenrand seiner persönlichen Leistung nähern. Das Silberstiftporträt eines jungen Mannes (L. 711) in der Sammlung Rosenwald in Philadelphia befindet sich in schlechtem Erhaltungszustand. Der Name Hans Dürer und die Jahreszahl 1503 sind in alter Handschrift zugefügt; aber es bleibt fraglich, welcher von Dürers drei Brüdern, die auf den Namen Hans getauft waren, dargestellt sein könnte. Die Echtheit der Zeichnung selbst wird besser als durch ihre Beschriftung durch ihre Aehnlichkeit mit dem Silberstiftporträt der Agnes Dürer in der Samm-

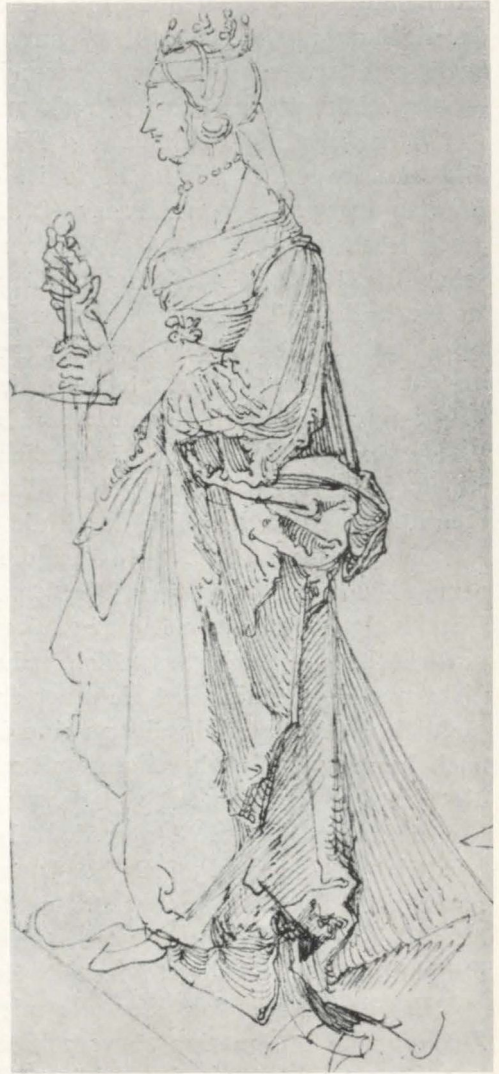
<sup>12)</sup> S. L. 364 und ein neu veröffentlichtes Blatt im Louvre, H. Tietze und E. Tietze-Conrat a. a. O. p. 121 ff.



lung Blasius in Braunschweig (L.133) erhärtet. — Der Kopf in scharfem Profil in der Morgan Library (L.88) gehört zu der großen Masse wissenschaftlicher Illustrationen, die mit Dürers theoretischen Studien in Zusammenhang stehen; die Staatsbibliothek in Dresden und das British Museum besitzen den Hauptstock dieser Zeichnungen, die wie das nach New-York verschlagene Stück unzweifelhaft echt, aber wegen des Ueberwiegens eines wissenschaftlichen Charakters für den künstlerisch Interessierten im Einzelnen nicht besonders anziehend sind. — Mit einigem Schwanken füge ich dieser Gruppe von nur halb gültigen Blättern das Aquarell eines Vogelflügels von 1515 im Metropolitan Museum in New York bei (Abb.59), eine ziemlich roh ausgeführte Arbeit, die aber dem toten Reiher (L.808) in der Sammlung Ehlers-Göttingen genügend nahe kommt, um Anerkennung als ein geringeres, aber echtes Stück Dürers zu fordern. Besonders bei den Naturstudien scheint, wie sich an vielen Beispielen belegen läßt, die Grenzlinie zwischen Original und Kopie, Wiederholung und Nachahmung äußerst schwer bestimmbar zu sein; das Merkmal der Qualität, das eigentlich das einzige Mittel zur Scheidung bietet, reicht zu einem bündigen Urteil nicht immer aus.

In anderen Fällen treten ihm allerdings objektive Gründe zur Ablehnung von Dürers Urheberschaft helfend zur Seite. Die Federzeichnung der hl. Katharina im Metropolitan Museum (L.682) gehört zu dem Vorbereitungs-material für das

1511 von Hans von Kulmbach ausgeführte Tucherepitaph in St. Sebald in Nürnberg (Abb.60); ihre nächste Verwandte ist die hl. Katharina in der National Gallery in Dublin (L.780), wo in der gleichen Weise Zartheit und Ueppigkeit abwechseln. Beide Blätter zeigen Kulmbachs, nicht Dürers Stil — das Dubliner den sorgfältig ausführenden, das New Yorker den skizzenhaften



New York, Metropolitan-Museum.

Abb. 60. Die Hl. Katharina.



— wie auch der Gesamtentwurf zu dem Gemälde, L. 31 in Berlin, trotz der Beglaubigung durch Sandrart nicht vom Lehrer, sondern vom Schüler herühren dürfte, wofür der ausführliche Nachweis allerdings einer anderen Stelle vorbehalten werden muß. Unabhängig davon ist für die Katharina in New York die Verschiedenheit von Dürers Werken aus der gleichen Zeit entscheidend; eine Vergleichung mit der Salome im Holzschnitt B. 126 oder mit der Barbara in der Albertinazeichnung L. 521 scheidet jene — trotz Kulmbachs zeitlebens nicht völlig überwundener Abhängigkeit von seinem Lehrer — unzweifelhaft aus Dürers Werk aus.

Wirkt hier die Meinung, daß Dürer überhaupt für Kulmbachs Tucherbild verantwortlich sei, nach, so ist ein anderes Blatt, sechs Männer mit Pferden in der Morgan Library (L. 822), Dürer eigentlich nur deshalb zugeschrieben worden, weil das Werk, zu dem es gehört, vor langer Zeit als seine Arbeit galt. Die Zeichnung entspricht nämlich einem der Holzschnitte zu Maximilians Triumphzug, dessen frühere Zuweisung an Dürer zugunsten Burgkmairs fallen gelassen wurde; speziell für den Teil, für den die Zeichnung in New York gehört, steht die Urheberschaft des letzteren außer Frage. Warum soll also die Zeichnung von Dürer sein? Dodgson, der sie als erster veröffentlicht<sup>13)</sup>, übersah ihre Schwächen keineswegs, war aber doch geneigt, sie für eine Kopie nach Dürer zu halten; Winkler, der auch ihre geringe Qualität erkannte, ließ sich durch die Köpfe der Männer verleiten, an Dürer zu glauben; und Flehsig<sup>14)</sup>, der die Männer undürerisch fand, schöpfte seinen Dürer glauben aus den Pferden. Aber Männer und Pferde stehen denen Burgkmairs — an deren Bildung Dürerscher Einfluß übrigens merklich mitgewirkt hat — noch wesentlich näher; warum kann die Zeichnung also nicht von Burgkmair sein? Sie unterscheidet sich von dem Holzschnitt hauptsächlich dadurch, daß in diesem eine der Figuren ausblieb; sie ist also weder nach ihm kopiert, noch seine unmittelbare Vorlage. Gleichzeitig mangelt ihr die Glätte und Flüssigkeit von Burgkmairs Zeichenstil, so daß sie ihm wohl für die Erfindung, nicht aber für die Ausführung angehören könnte; vielleicht ist sie die Kopie nach Burgkmairs erstem Entwurf, den wir uns vielleicht nach Art des von Parker aus dem University College in London veröffentlichten Blattes<sup>15)</sup> vorzustellen haben. Zu Dürer aber führt nichts als die Erinnerung an jene längst überholte Zuschreibung des ganzen Triumphzuges.

Um den Ueberblick über alle mit Dürer in Zusammenhang gebrachten Zeichnungen in Amerika zu vervollständigen, sei noch eine kleine Nachlese angefügt: Im Museum der Schönen Künste in Boston das Fragment eines Kartons für das von Mathäus Landauer bestellte, von Dürer entworfene und wahrscheinlich in der Werkstatt des Veit Hirsvogel d. Aelt. ausgeführte Fenster der Allerheiligenkapelle in Nürnberg<sup>16)</sup>; im Museum von Detroit „Der Zeichner mit der Laute“, eine Kopie nach dem Holzschnitt B. 147 aus Dürers

<sup>13)</sup> Dürer-Society IX, T. XXIII.

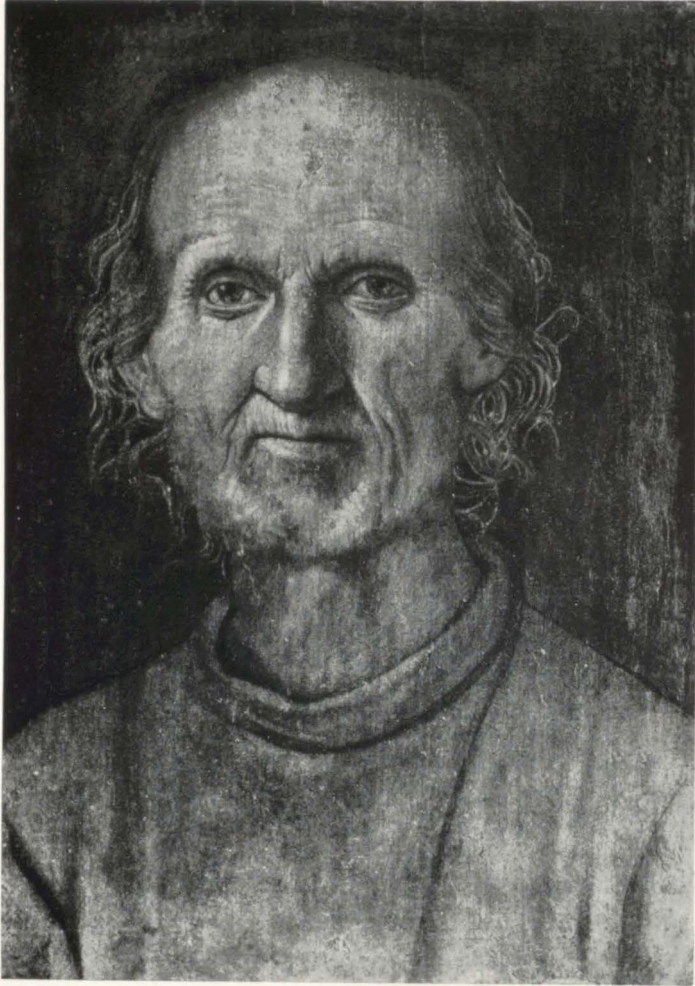
<sup>14)</sup> II. p. 112.

<sup>15)</sup> Old Master Drawings VI, T. 29.

<sup>16)</sup> Von C. Dodgson als „Dürer-Schule“ in Old Master Drawings V, T. 23 veröffentlicht.



Unterweisung der Messung<sup>17</sup>); in der Sammlung Johnson in Philadelphia eine arg mißhandelte und verrestaurierte Kohlenzeichnung auf Papier, die später auf Holz aufgezogen und gefirnißt worden ist, ein Männerporträt, das ohne zureichenden Grund für das von Dürers Schwiegervater Hans Frey gehalten wurde (Abb.61). In seinem jetzigen Zustand zeigt es nicht die



Philadelphia, Sammlung Johnson.

Abb. 61. Vermeintliches Porträt des Hans Frey.

geringste Spur von Dürers Hand. Endlich besitzt Herr Ederheimer in New York die Federzeichnung einer ornamentalen Bordüre, die einmal<sup>18</sup>) mit dem apokryphen Dürerholzschnitt Passavant 199 in Zusammenhang gebracht worden ist. Die Zeichnung ist jedoch eher eine veränderte Kopie nach dem Holz-

<sup>17</sup>) Womit die ersten Skizzen für diese Holzschnitte im Dresdner Skizzenbuch, Bruck, T. 136, 137 zu vergleichen wären.

<sup>18</sup>) Von S. Schekevitsch in Gazette des Beaux Arts 1907, II, 333.



schnitt und kann irgendeinem der Durchschnittsillustratoren der Nürnberger Schule angehören.

Mit den letztbesprochenen Werken haben wir uns ziemlich weit vom eigentlichen Zentrum unserer Betrachtung, der in großen und vollwertigen Leistungen in Erscheinung tretenden Persönlichkeit Dürers, entfernt. Wir kommen ihr kaum näher, wenn wir uns nun der Prüfung der Gemälde Dürers in Amerika zuwenden. Nur drei von ihnen scheinen mir echte und eigenhändige Werke des Meisters zu sein, der infolge ihres schlechten Erhaltungszustandes dennoch in ihnen kaum erkennbar wird. Der Entstehungszeit nach steht an ihrer Spitze der einst in der Sammlung Felix in Leipzig gewesene Christus in Halbfigur, der vor kurzem mit der Friedsam-Sammlung ans Metropolitan-Museum gelangt ist. Auf Grund der Eintragung im Imhoffschen Inventar von 1573: „Der Salvator so Albrecht Dürer nit gar ausgemacht hat kost mich selbst 30 Gulden. Das letzte Stück, so er gemacht hat“ wurde das Bild in der älteren Literatur in die Spätzeit Dürers datiert; trotzdem es aus irgendwelchen Gründen nicht vollendet wurde, gehört es einer viel früheren Entwicklungsstufe an, der Zeit um 1503, in der der Einfluß Jacopo de Barbaris auf Dürer besonders groß war. Tatsächlich ist kaum eines seiner Bilder so italienisch in seiner Grundstimmung und farbigen Haltung wie dieses weichliche und helle Gemälde, das — wie dies Flechsig zuerst beobachtet hat — mit den Tafeln in Bremen, mit den Hl. Onuphrius und Johannes d. T., zusammengehört und einen kleinen Flügelaltar gebildet haben mag. Das Vorkommen des für Deutschland ebenso fremdartigen wie für Italien charakteristischen Onuphrius legt — worauf mich Panofsky mündlich hinwies — die Vermutung nahe, daß ein italienischer Auftraggeber hier für die auffällig starke italienische Note mit verantwortlich sein könnte. Leider ist das Bild so ausgiebig übermalt und restauriert, daß es nur mehr ein Schatten seines ursprünglichen Aussehens ist; Dürers persönlicher Stil ist nur mehr mit Mühe darin wahrnehmbar.

Bei der Anna Selbdritt, die mit der Altmann-Sammlung in das Metropolitan Museum gelangt ist, wird eine ähnlich tiefgehende Entstellung durch die Tatsache bestätigt, daß das Bild 1853 als Kopie aus der Schleißheimer Galerie entfernt wurde und daß seine Verurteilung bei den meisten Autoritäten, z. B. Waagen und Mündler, Zustimmung fand. Erst Wustmann<sup>19)</sup> hat das Bild rehabilitiert und durchgesetzt, daß es heute allgemein für ein durch spätere Restaurierungen — von denen namentlich die Deschlers von 1853 unglücklich gewesen zu sein scheint — verdorbenes Original gilt; es war nicht eine Kopie, sondern eine Ruine, die Schleißheim verließ. Das Datum 1519 ist durchaus glaubwürdig; die trockene Modellierung und harte Farbengebung rücken das Bild in die Nähe der Münchner Lukretia. Wie Dürer in dieser auf Zeichnungen zurückgriff, die er ein Jahrzehnt früher gemacht hatte (L. 515, 516), so bediente er sich in der Anna Selbdritt einiger Zeichnungen, die nicht erst mit Hinblick auf dieses Werk entstanden sein mögen: für die Anna der großen Kohlezeichnung L. 560 in der Albertina, für die Maria einer Zeich-

<sup>19)</sup> Zeitschrift für Bildende Kunst, XXI, p. 49.





Boston, Isabella Stuart Gardner Museum.

Abb. 62. Bildnis eines Mannes (vielleicht des Lazarus Ravensburger).



nung in der Art von L. 811, für das Christkind der Zeichnung L. 832, die im Stich B. 38 noch einmal Verwendung fand. Schon diese akademisch anmutende Arbeitsweise, die nicht der Verwertung sorgfältiger Einzelstudien in großen Kompositionen gleichkommt, verrät das Unfrische und Müde beider Bilder; sie entstanden in jener Periode verminderter Arbeitslust und Arbeitsfähigkeit, aus der erst die im Jahr 1520 angetretene Reise in die Niederlande Dürer herausriß.

Eine Frucht dieser Reise, deren Eindrücke den müder laufenden Born der Produktion Dürers noch einmal zu schönster Ergiebigkeit angeregt haben, ist das Bildnis eines jungen Mannes in dem Isabella Stuart Gardner Museum in Boston (Abb. 62). Auch dieses Bild hat Widerspruch erregt; als es — in der ersten Auflage der *Klassiker der Kunst* — zum erstenmal veröffentlicht wurde, hat Dörnhöffer<sup>20)</sup> jeden näheren Zusammenhang auch nur mit der Schule Dürers in Abrede gestellt. An der Strenge dieses Urteils mögen die ungewöhnliche Mangelhaftigkeit der damals zur Verfügung stehenden Abbildung und der unerfreuliche Erhaltungszustand zu gleichen Teilen Schuld getragen haben. Wie so häufig hat Hausers Restaurierung (von 1902) ein Werk in seinem Kern angegriffen; namentlich das Gesicht erscheint wie unter einer Maske, die alle Züge verflacht und entgeistigt. Aber diese Entstellungen verdecken ein gutes altes Original, das ursprünglich zu den Hauptbildern der niederländischen Reise gehörte. Die Person des Dargestellten, den eine alte Inschrift an der Rückseite als Luther bezeichnet, hat Flechsig<sup>21)</sup> ohne zureichende Gründe mit dem Rentmeister Lorentz Sterck identifizieren wollen; eher scheint mir Lazarus Ravensburger in Betracht zu kommen, dessen Silberstiftporträt L. 55 starke Aehnlichkeit mit dem Bostoner Porträt, noch mehr aber mit dessen alter — weniger durch Uebermalung beeinträchtigten — Kopie in Hampton Court verrät<sup>22)</sup>.

In diesen drei Bildern haben spätere Veränderungen den ursprünglichen Eindruck mehr oder weniger verwischt; der schlechte Erhaltungszustand bietet aber keine ausreichende Entschuldigung, Dürer mit einem so minderwertigen Erzeugnis zu belasten, wie es die kleine Jungfrau mit dem Kind von 1516 im Metropolitan Museum ist. Nur Friedländer und Winkler haben dieses Bild anerkannt<sup>23)</sup>; C. Ricketts hielt es für die armselige Kopie eines verloren gegangenen bedeutungslosen Originals<sup>24)</sup>, G. Glück für eine rudolfinische Nachahmung<sup>25)</sup>. Die letzte Hypothese hat am meisten für sich. Der Manierismus und die Farbigkeit der Jungfrau sind von Dürers Stil um 1503 abgeleitet — für den das Marienbild der Wiener Galerie das klassische Beispiel ist —, während das Jesuskind in Haltung und Typus an seinen Stil im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erinnern, wofür etwa die Stiche

<sup>20)</sup> Kunstgeschichtliche Anzeigen II, p. 48.

<sup>21)</sup> Flechsig I, 427.

<sup>22)</sup> Abb. bei Muller-Veth, Dürers Niederländische Reise II, 269.

<sup>23)</sup> Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft 1906, p. 586 und in Dürer-Festschrift des Cicerone, p. 11; Winkler in *Klassiker der Kunst*, 5. Aufl., p. 416.

<sup>24)</sup> Burlington Magazine 1906, p. 267.

<sup>25)</sup> Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien XXVIII, p. 15.



B. 43 und 33 als Belege heranzuziehen wären. Der Gesamteindruck des Bildes ist von dem des Bildes gleichen Gegenstandes in der Galerie von Augsburg, das mit der gleichen Jahreszahl 1516 einwandfrei bezeichnet ist, so verschieden, daß eine Unterbringung des New Yorker Bildes im Werk des Meisters ausgeschlossen erscheint; auf der Dürerausstellung 1928, wo beide Bilder zu sehen waren, konnte man sich davon überzeugen. Es sind einfach die Elemente seines Stils, eines allgemeinen Dürerstils, durch einen schwachen Nachahmer kombiniert worden.

Ein anderes Dürer zugeschriebenes Bild, die einst Schwabachsche hl. Familie mit dem Datum 1509, steht Dürer in seiner ursprünglichen Fassung nicht näher und stellt sich gegenwärtig nicht minder radikal überarbeitet dar; aber da es sich noch nicht in einer amerikanischen Sammlung, sondern nur im amerikanischen Kunsthandel befindet, kann ich mich damit begnügen, auf die ausführliche Kritik hinzuweisen, die ich im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte<sup>26)</sup> an diesem unerfreulichen Erzeugnis geübt habe. Dagegen muß ich noch einmal auf das Frauenporträt in der Sammlung Bache in New York zurückkommen, das ich ebenfalls an der gleichen Stelle gewürdigt habe; einerseits weil ich das Bild zu jener Zeit nicht im Original, sondern nur aus der grauensvollen Farbtafel im Pantheon<sup>27)</sup> kannte, andererseits weil sein Veröffentlichlicher seitdem versucht hat, die angezweifelte Urhebererschaft Dürers zu verteidigen (Abb. 63).

Durch das besonders freundliche und einem Zweifler gegenüber wirklich großzügige Entgegenkommen des Eigentümers des Bildes, Herrn Julius Bache, und Sir Joseph Duveens, von dem er es erworben hat, war es mir nicht nur möglich, das Porträt in New York mehrmals zu studieren und in die ganze darauf bezügliche Korrespondenz Einblick zu nehmen, sondern die beiden Herren haben sich auch davon überzeugen lassen, daß die unglückliche Restaurierung des Bildes seinen Eindruck verwische, haben es zu neuerlicher Behandlung nach Europa zurückgeschickt und mir in Paris noch einmal Gelegenheit gegeben, es wieder zu prüfen. Allerdings ist es auch jetzt nicht zu einer eigentlichen technischen Untersuchung gekommen, sodaß ich mich mit der Feststellung dessen begnügen muß, was die Oberfläche bietet<sup>28)</sup>.

<sup>26)</sup> VII, 239 ff. Das Bild ist seitdem in Valentiners „Das Unbekannte Meisterwerk“ nochmals von Friedländer als Dürer veröffentlicht worden; unter den sonst vollständigen Literaturangaben fehlt der Hinweis auf Figueiredos Aufsatz in „Lusitania“ III, aus dem sich der völlig zerstörte Zustand des Bildes, noch ehe es nach Deutschland kam, ergibt.

<sup>27)</sup> Juni 1929.

<sup>28)</sup> Im Pantheon 1930, p. 240 schrieb A. L. Mayer: „Wir bedauern lebhaft, nicht die Aufnahme des Bildes in abgedecktem Zustand reproduzieren zu können, da das Bild gerade in unrestauriertem Zustand die Handschrift Dürers zeigt.“ So anerkennenswert das Zugeständnis ist, daß der restaurierte Zustand also diese Handschrift nicht zeigt, muß doch bedauert werden, daß diese Photographie, die nach dieser Darstellung die Echtheit des Bildes erweisen sollte, der wissenschaftlichen Beurteilung vorenthalten bleibt. Ich habe mich in Europa und Amerika vergeblich bemüht sie zu erhalten, obwohl ich überzeugt bin, daß auch sie nur jenen Zustand zeigt, den man als „ersten“ den Gutachtern preiszugeben gewillt war.





New York, Sammlung Jules Bache.

Abb. 63. Bildnis einer jungen Frau.





Paris, Nationalbibliothek.

Abb. 64. Oberitalienischer Stich.





**BEATRICE  
ESTENSE**

*figlia d'Elcenora  
moglia di Moro.*

*1491  
presente in  
Milano sua città  
con il re di  
Francia Duca  
1497. II. Sin.*

**DE LEONARDO  
DA VINCI**

*che dopo Bramantino  
diede i maggiori nomi  
dell'Arte in Milano  
prima del 1500.  
cioè dalle mani  
Salaffo alle fedi di  
tornare dell'Arte  
pure in figura di  
Bene del Senar  
e di tuore del  
Sio Salaffo per  
di Genova e  
di Scabia, ma  
alle fedi ce  
Sforza del 1500.  
che si parla d'anni  
e fedi in  
in alla  
Sforza e nel  
so fino al tempo  
del conio*

Florenz, Uffizien.

Abb. 65. Mailändisch, Bildnis einer jungen Dame.



Dies ist immerhin mehr als früher der Fall war; denn es ist nun ganz deutlich, daß sowohl das Monogramm als die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl 1506 überarbeitet oder nachgezogen sind, jedenfalls nicht erlauben, von einer einwandfreien Signatur und sicheren Datierung auf das Jahr von Dürers Aufenthalt in Italien zu sprechen. Die als Stickerei im Kleidsaum gegebenen Initialen AD gelten auch bei dem die Analogie bildenden Berliner Frauenbild nicht unbedingt als Bezeichnung Dürers.

Wesentlicher als diese Bedenken scheint mir jedoch nach wie vor die gleichsinnige Uebereinstimmung mit jenem oberitalienischem Stich zu sein, auf die ich bereits bei meiner früheren Kritik des Bildes das Hauptgewicht gelegt habe. Es handelt sich um den Stich Hind E III 16, bezw. das etwas abweichende Pariser Exemplar, das in der Chalkographischen Gesellschaft 1887, 6 veröffentlicht wurde (Abb. 64); der wesentliche Unterschied gegenüber dem Bilde besteht in dem Fehlen der Initialen im Saum und der Signatur, d. h. jener Merkmale, die das Bild zu einem Werk Dürers machen oder machen sollen. Diejenigen, die an seine Urhebererschaft glauben, hätten die Pflicht, diese merkwürdige Uebereinstimmung — für die ich keine Analogie aus der in Frage stehenden Zeit weiß — zu erklären; sie tun dies durch zwei verschiedene Theorien, deren Gegensätzlichkeit schon auffällig ist. Die Herren bei Duveen halten den Stich einfach für eine Reproduktion des Bildes. So einfach ist dies allerdings nicht, da die Weglassung des weltberühmten Dürermonogramms durch den Stecher — wo seine Uebnahme in gleichzeitige gestochene Bildreproduktionen doch die Regel ist und es sogar unzähligmale auf unsignierte Bilder gesetzt wurde — ebenso seltsam ist wie die Gleichsinnigkeit der beiden Fassungen; daß ein Reproduktionsstich durch ein Spiegelverfahren das Original wieder in die ursprüngliche Stellung brachte, wurde erst im XVII. Jahrhundert gebräuchlich<sup>29)</sup>. Daß der Stich so spät ist, erscheint ausgeschlossen; selbst daß er jünger als 1506 wäre, ist unwahrscheinlich; vor dem Auftauchen des Bildes galt „um 1500“ als das stilistisch gegebene Datum. Ausschlaggebend aber ist, daß der Stich ebenso organisch aus der italienischen Tradition herausgewachsen ist, wie das Bild innerhalb der Dürerschen Entwicklung ein nur durch fremde Anregung erklärbarer Fremdkörper wäre. Eine fälschlich als Werk Lionardos und Porträt der Beatrice d'Este angesehene Zeichnung in den Uffizien hat Hind als den — naturgemäß gegensinnigen — Entwurf zu dem Stich bezeichnet (Abb. 65); selbst wenn man das in Einzelheiten vom Stich abweichende Blatt nicht für die Stichvorlage, sondern für eine Zeichnung zu einem oder nach einem Bilde hält, das auch der Stich wiedergeben würde, so war doch der Archetyp dem Dürerschen Bilde gegensinnig. Daß das Porträt auch als Niello existiert<sup>30)</sup>, könnte dafür sprechen, daß hinter allen diesen Wiederholungen ein berühmtes Original stand, das dem für eine eigene Er-

<sup>29)</sup> Mir sind aus dem XVI. Jahrhundert nur solche Fälle der Rückversetzung in die ursprüngliche Stellung bei Stichreproduktionen bekannt, wo die religiöse Tradition eine ganz bestimmte Anordnung forderte. Bei einem Porträt entfällt eine solche Verpflichtung.

<sup>30)</sup> Duchesne 347, abg. in Delaborde, Gravure en Italie, p. 23.



findung ohnedies allzu großartigen Stich als Vorlage diente; nach diesem ist erst das Bachesche Bild entstanden.

Vielleicht können andere diesen Zusammenhang auch anders erklären, keinesfalls aber ist die Existenz des Stiches ein nebensächliches Detail, über das sich wortlos hinweggehen läßt. Die Herren bei Duveen haben mir wiederholt versichert, daß die Uebereinstimmung des Bildes mit dem Stich immer bekannt gewesen sei; dies scheint mir auf einem Gedächtnisfehler zu beruhen, denn wenn Friedländer, der als erster in einem Gutachten für die Zuweisung an Dürer eingetreten ist, den Stich gekannt hätte, wäre er doch nicht an der entscheidenden Beglaubigung eines neu aufgetauchten Bildes durch einen unzweifelhaften alten Stich vorbeigegangen<sup>31)</sup>! Behaupten, daß die Experten den Stich gekannt und geflissentlich verschwiegen hätten, heißt sie beschuldigen, daß auch sie — wie ich — den Stich für die Vorlage des Bildes und dieses Verhältnis für ein Argument gegen Dürer gehalten hätten.

A. L. Mayer, der das Bild als erster seinerzeit im Pantheon veröffentlicht hatte, findet dieses Verhältnis allerdings keineswegs auffällig; er kommt im Pantheon 1930 p. 542 noch einmal auf das Bild zurück, das er jetzt als nicht gut erhalten und ungünstig restauriert erklärt, während es 1929 nur „etwas gelitten“ hatte. Den Zusammenhang mit dem „bekannten Stich“, den er aber bei der Erstveröffentlichung mit keinem Wort erwähnte, erklärt Mayer folgendermaßen: „Dürer hat allem Anschein nach diesen Stich seinem Porträt zugrundegelegt, was deshalb nicht weiter zu verwundern braucht, weil es offenbar in der Art des Auftrags lag“. Ich muß mich trotzdem verwundern, weil erstens für eine solche Art von Auftrag überhaupt kein einziger Beleg existiert — ausgenommen vielleicht handwerkliche Erzeugnisse, romantische Schönheitsgalerien oder Ahnenreihen von Neureichen — und es zweitens unvorstellbar ist, daß Dürer — oder irgend ein anderer bedeutenderer Künstler — einen reproduzierenden Porträtstich sklavisch nachgeahmt hätte. Man stelle sich doch die Ungeheuerlichkeit dieser frivolen Behauptung vor! Dürer, der noch als Schüler aus den Kupferstichen Mantegnas, die er kopierte, etwas ganz Neues machte, hätte 1506 — im Jahr seines hochfliegenden Selbstgefühls in Venedig — den Kopisten abgegeben! Jede Verunglimpfung eines großen Künstlers erscheint statthaft, wenn es sich um die Ehrenrettung eines Experten handelt; um nicht einen Irrtum zugeben zu müssen, läßt man lieber Dürer mit einem Bilde belastet, das in jeder Hinsicht zweideutig ist. Auch in der Qualität — kann Dürer ein Band wie das den Stirnschmuck haltende gemalt haben, das nichts als ein dicker Strich ist! — und in der Provenienz, denn sollte wirklich im Besitz der Könige von Württemberg ein zweifach bezeichneter Dürer bis 1929 unbekannt geblieben sein? Es bleibt verdächtig, bis seine Durchleuchtung — und vielleicht auch die der Provenienz — alle Dunkelheiten aufhellt; diese Aufhellung scheint mir um Dürers willen — wenn es

<sup>31)</sup> Dafür, daß der Zusammenhang mit dem Stich nicht erkannt wurde, spricht meines Dafürhaltens auch, daß nach Mitteilung von Scharf in Gustav Glück, *Aus drei Jahrhunderten Europäischer Malerei* (Wien 1933, S. 337) Willy Kurth als erster auf diese frappante Uebereinstimmung hingewiesen hat.



sich auch „nur“ um einen „Dürer in Amerika“ handelt — so dringlich zu sein, daß ich die Frage noch einmal hier ausführlich aufgerollt habe<sup>32)</sup>.

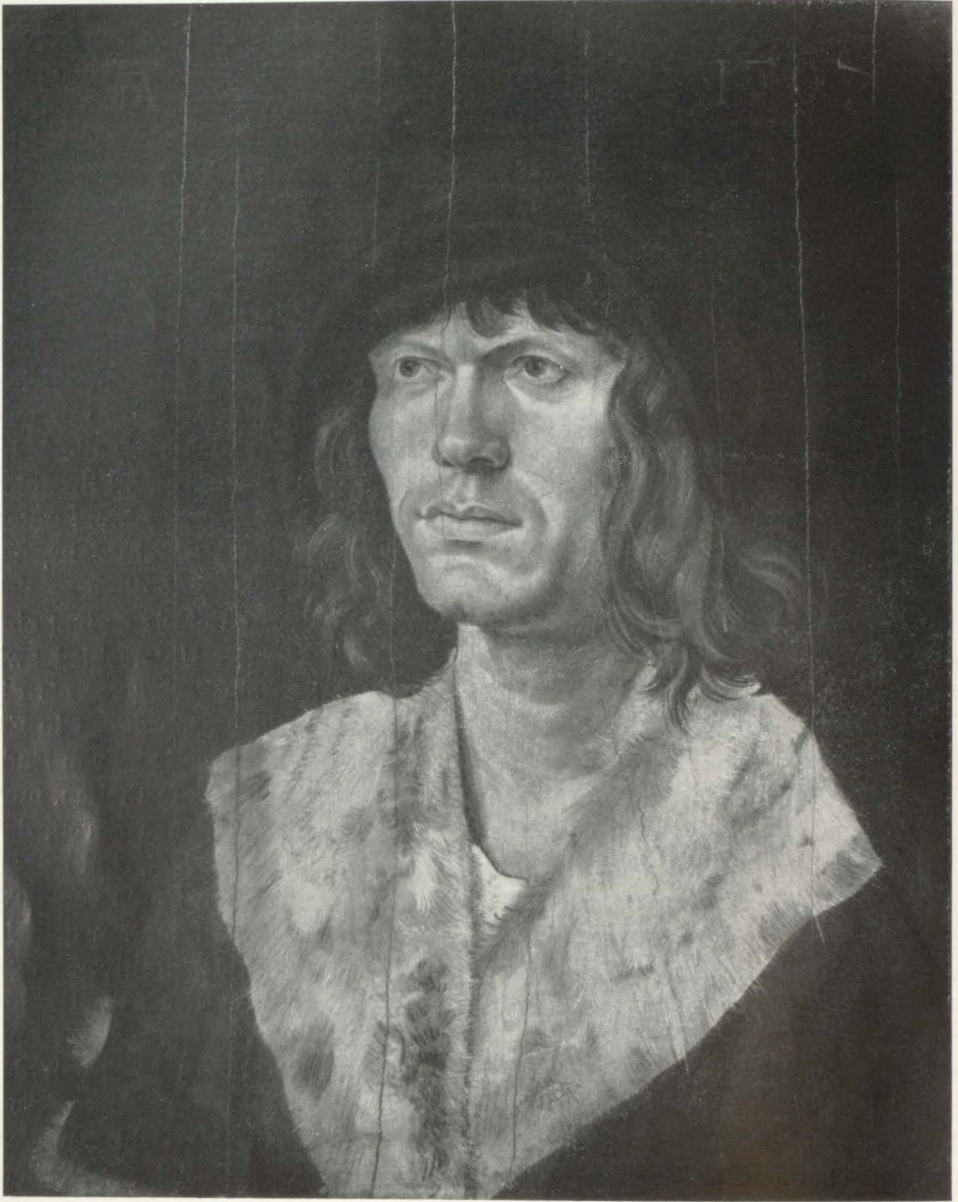
Ganz anders ist das Problem von zwei anderen Porträts, die mithilfe der ihnen von den zuständigen europäischen Autoritäten ausgestellten Zeugnissen als Dürer in amerikanische Sammlungen gelangt sind; beide sind von hervorragender Qualität, aber meines Dafürhaltens in seinem Schaffen nicht unterzubringen. Das Bildnis eines jungen Mannes, das erst vor einigen Jahren aus schwedischem Privatbesitz (Fideikommiss Ericsberg) auftauchte und sich jetzt bei Herrn A. Mellon in Washington befindet (Abb. 66 u. 67), kommt Dürers Stil sehr nahe; es hat ein unmittelbares Gegenstück im Warschauer Museum. Entweder sind beide oder ist keines von Dürer; tatsächlich schrieb sie Buchner<sup>33)</sup> beide Hans Schäuuffelein zu, während Winkler beide unter die unzweifelhaften Dürer seines Klassikerbandes aufnahm, allerdings mit dem in den Anmerkungen verborgenen Zusatz, daß das Warschauer Bild vielleicht von Schäuuffelein, das damals noch im Kunsthandel befindliche andere dagegen wahrscheinlicher von Dürer sei. Eine solche stilistische Trennung der Bilder scheint mir ausgeschlossen<sup>34)</sup>. Der Bestimmung Buchners widerspricht nichts als die hohe Qualität der beiden Bilder, besonders des Mellonschen; aber es kommt ihr dafür die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit zuhilfe, sie im Werke Dürers unterzubringen. Das Bildnis in Washington trägt das Datum 1507, ein Jahr, aus dem eine Anzahl Dürerscher Porträts stammt; ein Blick auf diese — den jungen Mann in Hampton Court oder den in der Wiener Galerie — läßt eine gleichzeitige Entstehung undenkbar erscheinen. Denn der Unterschied zwischen dem Mellonschen und den beiden anderen ist kein geringerer als die Umstellung von Gotik zu Renaissance, als die innere und nach außen in Erscheinung tretende Umwandlung, die der Aufenthalt in Venedig — von Ende 1505 bis 1507 — für Dürer bedeutet hat. Wenn wir an Dürer festhalten, muß das Datum falsch, das Bild ein Jahrzehnt älter sein. Abgesehen davon, daß keinerlei Anlaß zu einem Mißtrauen gegen die Jahreszahl vorliegt, sind Dürers Porträts vom Ende des Jahrhunderts — das Selbstporträt im Prado von 1498, des Oswolt Krell von 1499 in München — in anderer Richtung von dem in Frage stehenden Bild nicht minder verschieden. Sie sind primitiver, ungeeifter, stärker ringend, Beispiele einer früheren Stufe der Entwicklung Dürers. Ein solches Festhalten an einer früheren Stilphase trotz späterer Entstehungszeit ist ein für den Gefolgsmann charakteristisches Merkmal; der Schüler erfüllt den vom Meister geschaffenen Typ mit der der späteren Ausführung gemäßen Selbstverständlichkeit. Dieser Abstand entspricht dem Verhältnis Schäuuffeleins zu Dürer; unter dem unmittelbaren Einfluß des Meisters

<sup>32)</sup> Ich habe indessen in Stuttgart von zuständiger Stelle die Auskunft erhalten, daß sich das Bild niemals im Besitz der Könige von Württemberg oder des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein befunden hat, sondern einem als Maler in Paris lebenden Sohn des Herzogs in Kommission gegeben worden ist.

<sup>33)</sup> Pantheon I, 135 und Festschrift für M. J. Friedländer, p. 46.

<sup>34)</sup> Die gleiche Teilung nimmt Friedländer in „Das unbekannte Meisterwerk“ T. 62 an; daß die Bezeichnung zweifellos echt sei, kann ich nur für die Jahreszahl, nicht für das deutlich unterschiedene Monogramm richtig finden.





Washington, Sammlung A. Mellon.

Abb. 66. Bildnis eines jungen Mannes.



Abb. 67. Ausschnitt aus dem Bilde Abb. 66.



übertraf er seine Durchschnittsleistung, wie er unabhängig geworden tief in der Qualität sank. Das Bildnis in der Sammlung Mellon könnte ein Werk Schäuffeleins in einer durch Annäherung an Dürer ausnehmend günstigen Stunde sein.

Das zweite Porträt, das ich meine, ist das dem Museum von Cincinnati von Mrs. Amery vermachte eines bärtigen Mannes in Rüstung (Abb. 68); es befand sich vorher bei Baron Alfred Rothschild in London und noch früher in der Ashburton Sammlung. Damals zählte es M. J. Friedländer<sup>35)</sup> als Arbeit Dürers auf und Pierre de Colombier nahm diese Bestimmung — offenbar ohne das Bild gesehen zu haben — in gutem Glauben in seine Dürermonographie auf. Veröffentlicht ist das Bild niemals worden. M. J. Friedländer, der es in einem schriftlichen Gutachten beglaubigt hat, ist in seinen späteren Arbeiten über Dürer niemals darauf zurückgekommen. Tatsächlich glaube ich, daß es weder mit dem Meister, noch mit seiner Schule oder Zeit etwas zu tun hat. Die Details der Rüstung bestätigen den stilistischen Eindruck, daß das Bild nicht vor 1540/50 gemalt worden sein kann; aber es kann auch noch später entstanden sein, denn der Terminus post quem einer Rüstung läßt naturgemäß einen weiten Spielraum. Unter Dürers Schülern könnte nur G. Pencz in Betracht kommen, aber dem widerspricht die trockene Malweise; das eisige Kolorit deutet auf Norddeutschland, auf die ausgebreitete und schlecht bekannte Cranachschule. Des jüngeren Lukas Cranach Porträt des Markgrafen Georg Friedrich von Ansbach von 1564<sup>36)</sup> weist die allgemeine Richtung; das Porträt eines Goldschmieds von Matthias Krodel im Museum von Braunschweig<sup>37)</sup> zeigt noch engere Uebereinstimmung mit dem prächtigen Bild in Cincinnati.

Was von Bildern sonst in amerikanischen Sammlungen Dürer zugeschrieben wird, ist nicht eben erheblich: ein hl. Hieronymus in Dr. Barnes Stiftung in Merion, eine Kopie nach dem Stich B. 61; eine Tafel mit dem hl. Georg im Museum der historischen Gesellschaft in New York, eine oberdeutsche Tafel um 1520, bei der — außer einem gefälschten Monogramm — nicht das geringste an Dürer denken läßt; endlich in einer Privatsammlung in Portland (Maine) zwei Bildnisse von Geographen oder Entdeckungsreisenden, offensichtlich Kopien des 18. Jahrhunderts nach älteren, vielleicht vlämischen, Vorbildern. Interessanter als diese letzten armseligen Erzeugnisse sind zwei Tafeln in der Johnson-Sammlung in Philadelphia, die zusammen die Marter der Zehntausend in freier Anlehnung an Dürers Holzschnitt B. 117 darstellen (Abb. 69); die an den Gewändern vorgenommenen Modernisierungen lassen an eine Entstehung um 1520 denken. Einige Donauschulelemente veranlassen, wie ich höre, W. Valentiner an Altdorfer zu denken; ich wäre geneigt, den Platz des Malers zwischen Schwaben und dem Donaustil zu suchen, irgendwo in der Richtung des Sebastian Daig. Merkwürdigerweise wiederholt sich die an Dürers Komposition vorgenommene Zweiteilung fast genau an den Flü-

<sup>35)</sup> Thieme-Beckers Künstlerlexikon X, p. 69.

<sup>36)</sup> Paul Seidel, Gemälde alter Meister im Besitz S. M. des deutschen Kaisers, Taf. bei S. 60.

<sup>37)</sup> Voß, Meisterwerke aus Sachsen und Thüringen, Taf. 34.

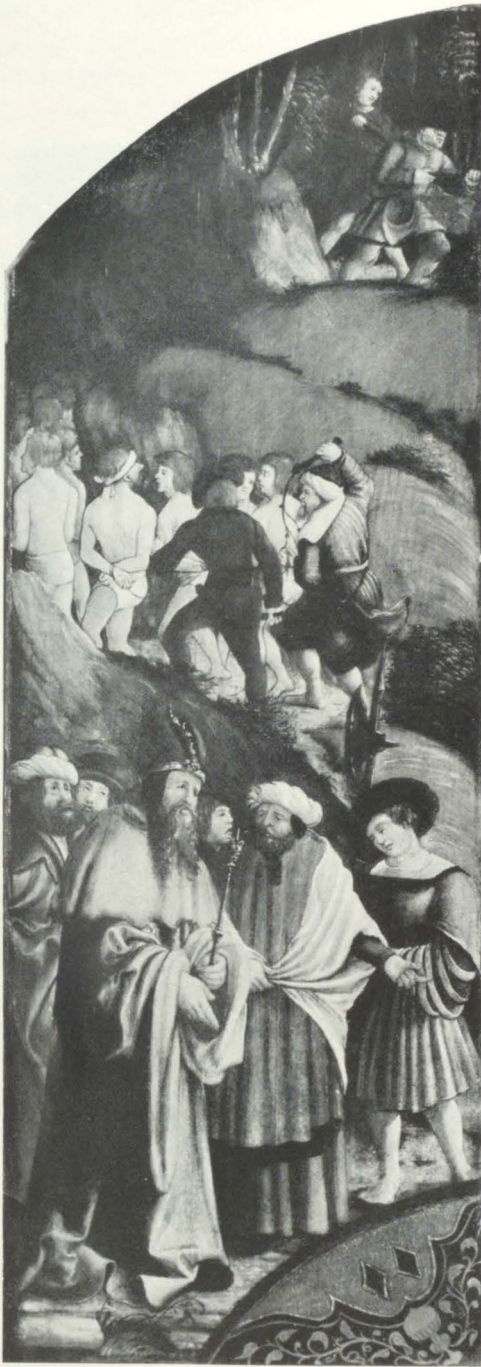




Cincinnati, Museum.

Abb. 68. Bildnis eines Mannes in Rüstung.





Philadelphia, Sammlung Johnson.

Abb. 69. Marter der Zehntausend.

geln des von Halm<sup>38)</sup> publizierten Achatiusaltars in Reichersdorf, die zwischen 1503 und 1506 entstanden sind und in ihrer gotischen Trockenheit und Ausdruckskraft dem Dürerschen Holzschnitt viel näher stehen. Wenn man nicht annehmen will, daß die Tafeln in Philadelphia von diesem dörfischen Altare abhängig sind, muß für beide Werke eine gemeinsame Vorlage bestanden haben, d. h. die Zweiteilung der Komposition müßte schon in Dürers Umgebung vorgenommen worden sein.



Cleveland, Museum.

Abb. 70. Anbetung des Kindes.

Unter dem Namen „Schule Albrecht Dürers“ enthält die Widmung von Frau Liberty E. Holden an das Museum von Cleveland eine Anbetung der Hirten mit einem gefälschten Dürermonogramm (Abb. 70); den Schulzusammenhang bestätigt nicht nur das Kolorit, sondern auch die Entlehnung mehrerer Einzelheiten aus Bildern und Holzschnitten Dürers; besonders auffällig ist die Wiederholung eines der Könige in der Anbetung in Florenz in einem der Hirten hier. Stilistisch am nächsten steht die hl. Familie im Germanischen Museum, die früher von Röttinger dem Hans Weiditz, neuerdings von Buchner dem Meister des Anbacher Kelterbildes zugeschrieben wurde; mit beiden

<sup>38)</sup> Erasmus Grasser, Taf. XX.



Bestimmungen ist wahrscheinlich noch nicht das letzte Wort gesprochen. Vorderhand dürfte die Unterbringung des Bildes als Dürersches Schulwerk dem Stand des Wissens am besten Rechnung tragen.

Dagegen erhebt ein anderes Werk in Amerika den Anspruch auf Dürers persönliche Urheberchaft: das Steinrelief mit dem weiblichen Rückenakt im Metropolitan Museum; doch scheint es mir nach Berliners<sup>39)</sup> erschöpfender Darlegung unangebracht, die Frage nach Dürers Tätigkeit als Bildhauer noch einmal aufzurollen. Alle in Diskussion gebrachten Werke sind von verschiedenen Schnitzern nach seinen Zeichnungen oder sonstigen Werken gearbeitet worden und beweisen nur die außerordentliche Verbreitung seines Stils in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus.

Denn die Vorbildlichkeit von Dürers Erfindungen, wie sie schon Cochlaeus in seiner Ausgabe von Pomponius Melas *Cosmographia* 1512 feststellte, hat Dürersche Motive zum Gemeingut aller Schulen gemacht; aus der Ueberfülle der Beispiele, die das Kunstgewerbe der verschiedensten Nationen bietet, greife ich nur zwei heraus, die sich in amerikanischen Sammlungen finden und wegen ihrer frühen Entstehungszeit besonders bemerkenswert sind: eine französische oder vlämische Tapiserie aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Museum in Boston, auf der die zwischen 1494 und 1497 datierte „Türkische Familie“ Dürers (B.85) frei kopiert ist und ein Caffagiolteller in der B. Lehmann-Sammlung in New York; der das Datum 1508 und eine frei nach Dürers Stich B.69 von 1505 variierte Dekoration zeigt. In beiden Fällen hat der betreffende Kunsthandwerker die allerneueste Vorlage, einen eben erst herausgekommenen Stich benützt; selbst heute im Zeitalter der Photographie und der Zeitschriften könnte die internationale Wirksamkeit eines Künstlers kaum durchschlagender sein.

---

<sup>39)</sup> Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde III, 63.