

DÜRER IN DER KUNST UND IM KUNSTURTEIL UM 1600

Von Hans Kauffmann

Diese Übersicht wird bestenfalls nur einige Umriss vermittelnd können, Weite und Dichtigkeit der Dürerwirkungen überblicken wir noch nicht genug: die überwältigende Nürnberger Ausstellung »Aufgang der Neuzeit« macht dies erst recht nachdrücklich bewußt. Wir stehen eher am Anfang als am Ende. Um so weniger sind allgemeinere Erörterungen an der Zeit, etwa Systematisches zur Stilbestimmung des Manierismus, abgesehen davon, daß der Dürereinfluß länger währt als der Manierismus.

Moriz Thausing (I 187 ff.) hat zuerst für Hans Hoffmann und dessen Kreis von einer »postumen Dürerschule« gesprochen – ein Ausdruck, den wir kaum mehr passend finden werden. Denn weder kann von Kontinuität im Gefolge des Meisters selbst die Rede sein – vielmehr scheint eine neue Hinwendung nach einem gewissen Zurückweichen der Dürertradition stattgefunden zu haben –, noch hält sie sich in den Grenzen eines Schulbereichs, nicht einmal in denen eines Stils. Sie ist in Schaffhausen und in Danzig zu spüren¹. Das Überall und Zugleich ist mit das Verwunderlichste. Es macht den auffälligsten Unterschied gegenüber der Dürerbewegung um 1800 aus, daß sich diese gemäß der »neudeutsch-religiös-patriotischen Richtung« ganz vorzugsweise auf Deutschland beschränkt, während sich jene um 1600 in europäischen Ausdehnungen erstreckt hat; und das Künstlergemenge an einem Sammelbecken wie Prag, bei einigem Übergewicht der Niederländer, spiegelt nur die Vielseitigkeit der Anteilnahme wider.

Europäisches Gemeingut war Dürerkunst schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geworden, gleich früh in Italien wie in den Niederlanden, bald auch in Frankreich, nicht zuletzt im Felde der Buchillustration – Kobergers Verbindungen mit Lyon sind bekannt². Arbeiten von Theodor Hetzer, Julius Held, auch von Walter Paatz und Fritz Baumgart kommen uns in den Sinn³. Aus dieser Schicht sind gewiß auch später noch Nachwirkungen hervorgegangen, so daß nicht alle Dürerismen der zweiten Jahrhunderthälfte aus unmittelbarer neuer Auseinandersetzung herkommen müssen. Marc Antons Nachstiche haben in Italien anhaltende Wirkung ausgeübt.

Doch wird ein Abschnitt sinnfällig in der einfachen Tatsache, daß Vasaris Dürererwähnungen erst der zweiten Ausgabe seiner »Viten« 1567/68 angehören. Wichtiges verdankte er dabei niederländischen Gewährsmännern: Stradanus, Lampsonius (1564), Lambert Lombard (1565). Der niederländische Romanismus auf der Florisstufe hatte sich Dürerischem nahezu verschlossen, wenn auch Pieter Coeckes Vitruv- und Serlioübersetzungen Ansätze zu einer neuen Dürerbewertung in den Niederlanden brachten; Vredeman de Vries ist durch Euclid hindurchgegangen. Als überdauerndes Ergebnis des Romanismus setzte sich jedoch geschichtliches Selbstbewußtsein, eine Rückbesinnung oder ein Innewerden eigener Grundlagen und Gründerpersönlichkeiten durch. Jan van Scorel und Michel Coxcie wurden in den fünfziger Jahren mit dem Genter Altar befaßt. Erst wurden die Denkwürdigkeiten des Südens, dann die heimischen des Nordens wahrgenommen und aufgenommen, von M. van Heemskerck setzte sich über Hendrik van Cleef die Wiedergabe römischer und florentinischer Memorabilia, Antike, St. Peter, Vatikan fort, indessen wendete Hendrik van Steenwijck 1573 den Blick auf das Aachener Münster und die Antwerpener Kathedrale, woraus in weiterer Nachfolge Pieter Saenredams holländische Kirchenporträts meist gotischer Bauart aufstiegen. Vasaris »Viten« stellte van Mander die »Leven der Doorluchtigste Nederlandtsche en Hoogduytsche Schilders« gegenüber kurz bevor 1609 Quad v. Kinckelbachs »Teutscher Nation Herrlichkeit« erschien. Mit diesen Regungen läßt sich die sogenannte Neugotik am Jahrhundertende zusammennehmen, wie sie von Otto v. Falke für das Kunstgewerbe, von C. Th. Müller an Nachkömmlingen Veit Stoßscher Kruzifixe⁴, nach dem Vorgang von Dietz und Hirschmann verschiedentlich in Sprangers Manierismus, aber auch von E. Panofsky im Hinblick auf Vasari und Italien mehr oder weniger deutlich herausgearbeitet worden ist⁵. Ob dabei die Erschließung des Eigennordischen, sagen wir Spätgotischen, durchgehend unter dem Vorzeichen einer antiklassischen oder antiitalienischen Richtung gestanden hat, bliebe eine Frage für sich⁶.

Vor diesem Horizont erhebt sich die neue Schätzung Dürers. Freilich verlautet, wenn ich recht sehe, nirgends etwas davon, daß er als Spätgotiker um der Spätgotik willen gesucht wurde, eher wird hörbar, daß er trotz der Gotik gesucht wurde, und die Hochachtung, die ihm und seiner Kunst gezollt wurde, wurde nicht auf Gotik überhaupt ausgedehnt⁷. Gewiß war es Dürer nicht allein, der neuerdings in helles Licht gerückt wurde. Auch für Lucas v. Leyden begann eine Zeit verjüngten Ruhms, nicht nur bei Goltzius. Jacques de Gheyn fertigte auf einem und demselben Zeichenblatt sorgfältige Federkopien nach dem Mardochoitriumph des Leydeners und nach Ausschnitten aus mehreren Blättern von Dürers Großer Holzschnittpassion an⁸, und in Deutschland lag außer dem Nürnberger Grünewalds Kunst im

Blickfeld, woran Feulner vor zwanzig Jahren erinnert hat⁹; Bartholomaeus Spranger hatte Fra Angelico zu kopieren. Doch begann Dürer damals an Ansehen die anderen deutschen und niederländischen Künstler zu überragen, sein Name die meisten anderen zu verdrängen, und seine Werke sollten häufiger ausgeschrieben werden als die eines anderen, mindestens deutschen Meisters.

Was ihn auszeichnete, hat Lambert Lombard Vasari gegenüber ausgesprochen (1565), daß ihm »unsterblicher Dank« gebühre, die Kunst auf den rechten Weg geleitet zu haben, um zur Perfektion zu gelangen, und Sandrart behält hundert Jahre später dieses Urteil bei. In ihm wurde *der* deutsche Künstler gepriesen, der die Italiener aufzuwiegen vermochte, Vasari und van Mander haben ihn nach Maßstäben der Kunstlehren des Cinquecento beleuchtet: gerühmt wurden »invenzione« und »giudizio universale«, das heißt die Spannweite seiner Erfindungsgabe und das alles durchdringende Unterscheidungsvermögen seines Auges bei souveränem »disegno«, das heißt ausschöpfender Signifikanz seiner Zeichnung, »la perfezione ed il fine di quest' arte«, worin die Bedeutungsschwere von Vasaris Wertmaß »perfetta arte« mitspricht: Kunst in ihrem Vollkommenheitsstand, auf dem Gipfel ihrer Wachstumsmöglichkeit. In Toscana oder Rom beheimatet, wäre er allen italienischen Malern überlegen gewesen. In ihm fand van Mander¹⁰, zum Beispiel angesichts von »Melancholie« und »Ritter, Tod und Teufel«, sein Künstlerideal des »poetelijck schilder« verwirklicht, des Dichtermalers oder Malerdichters, worin er mit Lodovico Dolce, mit Lomazzo, selbst noch mit Federico Zuccari und dessen Begriff vom »disegno interno« einig war. Giovanni Paolo Lomazzo endlich und sein »Trattato« von 1585, nach Schlossers Kennzeichnung die auch im Norden einflußreiche »Bibel des Manierismus«¹¹, hat ihn mit Leonardo, Raphael, Michelangelo, Tizian, Mantegna und dem in Mailand nicht zu übergehenden Gaudenzio Ferrari in eine Reihe gestellt und Dürer den Titel eines »Gran Druvido« beigelegt, was wir als großen nordischen Zauberer oder als priesterlichen Weisen werden verstehen dürfen¹².

Macht doch in den Augen solcher Beurteiler dies sein geschichtliches Verdienst aus, zuerst und am folgerichtigstens in Deutschland Kunst auf der Stufe der Artes liberales nicht mehr der Artes mechanicae betrieben zu haben. Der Rangstreit gibt in den theoretischen Äußerungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts den immer wiederkehrenden Tenor ab, und das akute Interesse bekundete sich besonders, als Rudolf II. die Prager Malerzucht privilegierte, statt weiterhin als »Handwerk« fortan als »Malkunst« unter dem Zeichen der Minerva öffentlich sich auszugeben¹³. Dürer aber wiesen seine Schriften als denkenden Künstler aus, der den »Brauch« der »Kunst« untergeordnet hatte. Kunst in der Form der »freien Kunst« ist

nicht Sache eines Handwerks, sie geht alle an. So kam denn auch für seine Bücher, seine »Unterweisung der Messung« und seine »Proportionslehre«, desgleichen die »Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloß und Flecken«, eine neue Stunde. Nach dem ersten Schub noch bei Lebzeiten und während des anschließenden Jahrzehnts blieb es zwanzig Jahre lang still, bis 1557 von der Proportionslehre in Paris noch eine lateinische Ausgabe und die erste französische in Übersetzung von Louis Meigret herauskam. Dann folgte wieder eine Pause von fünfunddreißig Jahren, aber zwischen 1591 und 1622 ist die Messung noch dreimal (in Arnheim einmal deutsch und zweimal lateinisch), die Befestigungslehre einmal (gleichfalls in Arnheim 1603), die vier Bücher von der menschlichen Proportion sogar in sechs weiteren Auflagen verlegt worden, nämlich zweimal italienisch (in der Übersetzung von G. P. Gallucci) in Venedig 1591 und 1594, 1599 portugiesisch in Übersetzung von Luis da Costa, 1603 deutsch in Arnheim, 1614 französisch in Paris und 1622 holländisch wieder in Arnheim. Nach weiteren vierzig Jahren kam es 1662 zu einer letzten holländischen Ausgabe abermals in Arnheim. Schließlich spricht nach Ilse Schunke vieles dafür, daß das Dresdner Skizzenbuch über Kardinal Granvella und König Philipp II. 1589 an Rudolf II. gelangt ist gleichzeitig mit dem Manuskript der ersten Redaktion der Proportionslehre¹⁴. Den Eifer der Niederlande im Aufnehmen und Verbreiten der Dürerschriften möge noch ein Rubenssches Notizblatt im Berliner Kabinett (Abb. 1) charakterisieren mit einer eiligen Nachschrift nach Raphaels Salomourteil in der »Stanza della Segnatura« unter sechs Zeilen »Proportiones Alberti Dureri Prima Rustica longitudinis septem capitum ... octo ... novem ... decem ... Infantum quatuor capitum«¹⁵. Vier Körpermaße und das Kindermaß: wie abgestellt auf die vier Personen und die Kinder des Salomourteils; jedenfalls Raphael sub specie Dürers, Dürer sub specie Raphaels; die Zeichnung sieht früh aus, wohl italienische Reisejahre und im Angesicht einer lateinischen Ausgabe der Proportionslehre. Und hatte das Jahrhundertende deren Eindringen nach der iberischen Halbinsel gebracht (1599) in die Nachbarschaft des Lissaboner Hieronymus von 1521 – eine Weile danach empfahl Pacheco in seiner »Arte de la pintura« (1649) statt des weiblichen Modells Dürers Proben zum Studium¹⁶ –, so rückte sie nach England vor, als 1598 der Oxforder Physikus Richard Haydoke seine Übersetzung von Lomazzos Traktat, obwohl er ziemlich gleichen Sinnes wie Lomazzo von der Anthropometrie nicht viel hielt, unter anderen mit Kopien aus Dürers Proportionslehre (lateinische Ausgabe) illustrierte.

Mit seinem Freunde Haydoke blickte der englische Miniaturist und elisabethanische Hofkünstler Nikolaus Hilliard auf Dürer¹⁷: das prüfende, scharf musternde Auge seines Selbstporträts von 1577 läßt etwas von Dürerscher

Proportiones Alberti Dureri
 Prima Rustica Longitudinis Septo caputū
 Secunda Octo caputū
 Tertia Nouem Caputū
 Quarta Decem Caputū
 Infantum Quatuor Caputū



1. P. P. Rubens: Skizzenblatt mit Dürerschen Proportionsstudien. Berlin, Kupferstichkabinett

Strenge, die Kalligraphie seiner Haare Dürersches Lineament durchscheinen¹⁸. Hier hob während anhaltender Holbeintradition in England eine Dürerbewegung an, die durch Lomazzos Traktat eine breitere Stütze bekommen sollte und das Terrain vorbereitete für die Dürererwerbungen des Grafen Arundel und für die Reproduktionen Wenzel Hollars¹⁹, der von Prag kam. In seiner Schrift »Art of Limning« hat Hilliard gerade um die Jahrhundertwende den Unterschied zwischen Artes liberales und Artes mechanicae sinnfällig erläutert: je weniger Werkstoff Kunst braucht, um so freier erhebt sie sich zur Ars liberalis. Dem Kleinen gebührt der Primat. Welche Kunst besäße demnach höhere Dignität als Miniaturmalerei, würdig, vom Adel, selbst von Fürsten ausgeübt zu werden. Je mehr man dabei Dürers Graphik vor Augen hatte, um so offenkundiger trat die geringe Stoffbeschwerung eines bloßen Abdrucks von kleinen Ausmaßen und nur in der Schwarzweißskala zutage. Dem herrschaftlichen Künstlertypus nach Art des »cortegiano« war Dürer auf der Stufe der Artes liberales gewachsen, die nicht an *einen* Stand gebunden sind, sondern sich über alle erheben und jedem »Gebildeten« offenstehen, und er hatte auf seiner Seite das Ansehen bei Maximilian, Karl V. und Kurfürst Friedrich dem Weisen, sowie Freundschaft und Lob der Humanisten (Pirckheimer, Scheurl, Melancthon, Erasmus) und der italienischen Meister wie Raphael.

Bei solcher Schätzung belebte sich das Interesse für die Künstlerpersönlichkeit im ganzen. Früher taten seine Werke mehr abgelöst von seiner Person ihre Wirkung nach Art übertragbarer Werkstattvorlagen. Vom späteren 16. Jahrhundert an trachtet man, der Persönlichkeit ansichtig und habhaft zu werden, sehr kennzeichnend, wenn Daniel Fröschel seiner pedantischen Kopie nach Dürers großer Kohlezeichnung von 1512 in der Albertina statt einer Signatur eine winzige Kopie der Silberstiftzeichnung des Dreizehnjährigen wie ein Siegel aussetzte²⁰. Karel van Manders Dürervita ist seit den siebziger Jahren bis 1604 als die erste abgerundete überhaupt zustande gekommen²¹ – ist doch Neudörffer nicht ernst zu nehmen –, und noch Baldinucci bekennt, auf der Suche zu sein nach Berichten über seine Person und »delle nobili qualità dell' animo suo«. Dieser Epoche der Porträtsammlungen, die unter anderen die Kollektion der Künstlerselbstbildnisse im Pitti begründete, hat das Verdienst, die Schriftquellen über den Maler, seine Selbstzeugnisse gesammelt, sein Lebensbild von gewissen Trübungen gereinigt zu haben²². Bedenken wir immer genug, daß seine Briefe an Jakob Heller nur in zwei Abschriften von 1607 und 1613, die erste für Erzherzog Maximilian von Österreich, die zweite für Kurfürst Maximilian von Bayern, daß das »Tagebuch der Niederländischen Reise«, dessen verschollene Urschrift vielleicht der Graf Arundel sich zu beschaffen verstand, auch nur in zwei Abschriften überliefert sind, wobei offenbleibt,

ob das Bamberger Manuskript von dem Nürnberger Maler Hans Hauer (rund 1620) herrührt²³, auf den möglicherweise auch die maßgebliche Abschrift von Dürers »Familienchronik«, auch seiner Reime zurückgeht?²⁴ Am Ende steht 1675 Sandrarts Teutsche Akademie, wo diese geschichtstreueren Unterlagen nicht durchaus nahtlos der Dürerbiographie mehr als eingefügt sind; doch pietätvoll, wie er war, hat er 1681 Dürers vergebene Grabstätte auf dem Johannesfriedhof erworben und in die Betreuung der Stadt gegeben²⁵.

Um 1600 haben sich die seitdem vorwiegenden Schwerpunkte in der Verteilung der Dürergemälde herausgebildet, hat sich der Stammbesitz der Dürersammlungen in München und auf dem Wege über Prag²⁶ in Wien zusammengefügt, wenngleich nicht ungeschmälert bis heute erhalten. In München müßten wir uns das Mittelstück des beim Residenzbrand 1674 zugrunde gegangenen Helleraltars hinzudenken, dem immer noch glanzvollen Wiener Besitz mit Fug und Recht die Florentiner »Epiphanie«²⁷, das »Rosenkranzfest« und beide Exemplare der Adam- und Evatafeln zurechnen, von denen das eine Paar (Kopie) 1621 an den Herzog von Florenz, das andere (Original)²⁸ als Schwedenbeute 1648 durch die Hände der Königin Christine gegangen und als deren Geschenk an Philipp IV. und in den Prado gelangt ist und selbst dort zu den stärksten Eindrücken zählt²⁹. Übrigens sind dessen nicht allzu reichliche, aber erlesene Dürertafeln, das Selbstbildnis von 1498 und der sogenannte Imhoff oder Pirkheimer von 1524 – beziehungsweise nach Glücks Lesung 1521 – von der Arundelsammlung her noch als Geschenk Karls I. von England in den dreißiger oder frühen vierziger Jahren dem Spanierkönig überlassen worden. Genug, Verschiebungen, Besitzwechsel haben damals stattgefunden reichlicher denn je³⁰, und sie scheinen unter dem Zeichen einer Schmälerung einstiger evangelischer Bürgerstädte zugunsten einer Anreicherung auf Seiten katholischer Plätze und herrschaftlicher, fürstlicher Höfe vor sich gegangen zu sein. Bei den entsprechenden Wanderungen von Dürerzeichnungen, durch die um 1588 aus den unübersehbaren Imhoffschen Vorräten der Grund zu dem Dürerbesitz der Wiener Albertina gelegt und durch niederländische Vermittlung im Durchgang durch das Haus des Thomas Arundel ein Kernbestand des heutzutage im Printroom des British Museum Vereinigten angesammelt wurde³¹, verweile ich ebensowenig wie bei der Weitergabe seiner Kupferstiche und Holzschnitte, obwohl die Häufigkeit postumer Nachdrucke aufmerken läßt: nach Meders genauen Mitteilungen hat deren Frequenz um 1600 den höchsten Anstieg erreicht³².

Bei so vielen Dürererwerbungen ist ihr Zahlenverhältnis im Vergleich zu der Menge anderer Meisterwerke, die damals neben Dürer begehrt wurden, hauptsächlich solcher der italienischen Hochrenaissance, aber auch deutscher

(Grünewald, Cranach, Altdorfer) von geringerem Interesse als ein Einblick in die mutmaßlichen Motive. Rudolf II. hatte acht Jahre seiner Jugend, von seinem elften bis zum neunzehnten Lebensjahre (1563–1571), am Hofe Philipps II. verbracht³³. Könnte es zweifelhaft sein, daß sich ihm in der Umwelt Karls V., seines Großonkels, Tizians »Gloria« eingeprägt hatte, ein Bild, das in besonderem Maße dadurch geweiht war, daß es im Sterbezimmer Karls V. dessen letzten Blick aufgefangen hatte? Sollte ihn nicht im Lichte der Gegenreformation das Verlangen beseelt haben, ein im Thema nahe liegendes Hauptwerk eines ruhmvollen Meisters sein eigen zu nennen, das Tizians »Gloria« ähnlich die Trinität im Gipfel einer weiträumigen Schwebegruppe über entschwindender Erde vor durchlichtetem Wolkenhimmel zeigt: Dürers Allerheiligenbild (1585)? Wir werden auf die Frage hingelenkt, wie sehr die Dürerbilder um ihrer Themen willen begehrt wurden zu einer Zeit von Sammlern, denen das Gegenständliche ein Anliegen war. Das »Rosenkranzfest«, das nach Flechsig Bestimmungen 1606 – das wäre gerade hundert Jahre nach seiner Vollendung – von Venedig nach Prag verbracht wurde, ist ein ständisches, ist ein kaiserliches Bild, zudem mit der habsburgischen Dynastie innig verbunden (Abb. 2). Des weiteren hatte die Rosenkranzverehrung erst kürzlich Aufschwung bekommen, weil der Sieg bei Lepanto 1571 nicht nur vom Papst und von Venedig der »Maria Rosarii« zugeschrieben wurde³⁴; von Gregor XIII. wurde die Feier von Rosenkranz und Lepantoschlacht auf das gleiche Datum, den ersten Oktobersonntag, zusammengelegt. Der Rosenkranz bot Schutz gegen Türken und Ketzer. Vor Anton van den Heuvels Rosenkranzmaria um 1640 in Gent (Abb. 3) mit Philipp IV. und dem Kardinalinfanten Ferdinand gegenüber Papst Gregor XIII. oder Urban VIII. hat Julius Held von einem barocken Gegenstück zu Dürers Bild sprechen können³⁵; so dürfte auch das Umgekehrte zutreffen, daß von dieser Barockebene aus Dürer als zugehörig oder verwandt bewertet werden konnte. Das Tridentinum führte Neubelebung der Sakralkunst, auch spätmittelalterlicher Ikonographie herauf. Die Jesuiten hat der Bayernherzog Albrecht V.³⁶ zuerst in Ingolstadt angesiedelt und ihnen Kirche und Kollegium erbauen lassen; als seine Stiftung malte Hans Mielich 1572 den Hochaltar der dortigen Frauenkirche mit der Marienhimmelfahrt als Hauptbild. Mit der Front gegen die Protestanten hat die Gegenreformation die Marienverehrung angefacht, die mariologischen Bilderkreise verbreitet, die Marienhimmelfahrt aller Orten vor Augen gestellt. Ist es verwunderlich, daß nach Rudolphs II. vergeblicher Bemühung der Bayernherzog und erste bayerische Kurfürst Maximilian außer dem Paumgärtneraltar (1613) Dürers Marienhimmelfahrt, das Mittelstück des Helleraltars, 1614 an sich zog?³⁷ Die »Vier Apostel« endlich, die er 1627 erwarb, mußten einer religiösen Kunst willkommen sein, die so oft Apostelserien verlangte,



2. A. Dürer: Rosenkranzfest. Prag, Stift Strahow

und Dürers Glaubenszeugen konnten für die Gegenreformation eintreten, wenn, wie es bekanntlich geschehen ist, seine 1526 verfaßten Unterschriften abgetrennt und nach Nürnberg zurückgegeben wurden. Das Maximiliansgebetbuch bereicherte 1627 den kurfürstlichen Besitz an kürzlich noch hergestellten illuminierten Andachtsbüchern. Eine Epoche endlich, die Märtyrertum vor Augen hatte, konnte Dürers »Marter der zehntausend Christen« einen Gegenwartsbezug beilegen³⁸. Der sächsische Kurfürst Johann-Friedrich mag mit seiner Schenkung dieses Bildes an den Kardinal Granvella eine Geste von sinnbildlicher Bedeutung verbunden haben; auf welche Sinnesrichtung sie traf, können die in mehreren Varianten vorkommenden Massacrebilder des Antoine Caron verdeutlichen³⁹, die in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts möglicherweise von einer Urfassung des



5. A. v. d. Heuvel: Rosenkranzmaria. Gent, Museum

Hans Vredeman de Vries ihren Ausgang genommen haben, wobei es ein Dürerzitat gibt: aus Dürers Johannesenthauptung ist der Scherge und sein Opfer vor den runden Stufen hergeliehen (Dijon).

Mit diesen Auslegungen stimmen Weisungen des Tridentiner Konzils über die Würdigkeit von Kunst und Künstlern zusammen. Wo von der

innerlichen Selbstdurchbildung der Künstler die Rede ist, durch die sie ihrer hohen Bestimmung gewachsen werden, werden nur zwei Künstlerpersönlichkeiten der Geschichte als beispielhaft in Erinnerung gerufen: Cimabue, der mehr oder weniger mythische, und – doch sehr erstaunlich – Albrecht Dürer. Nicht leicht wird zu ermessen sein, wieviel diese Würdigung zu seiner neuen Geltung beigetragen hat. Etwas von sittlicher Verpflichtung lag eingeschlossen in dem Eifer, wie Dürer zu schaffen⁴⁰. Ein Bekenntnis solcher Art mag darin enthalten sein, wenn zum Beispiel Goltzius in seinen Beschneidungsstich um 1594 »in Dürers Stilweise« sein eigenes Selbstbildnis einfügte.

Nochmals sind die sechziger Jahre wichtig: sie bringen Tobias Stimmers Tierzeichnungen in Dürers Manier⁴¹; Hans Hoffmann, damals noch in Nürnberg, und Georg Hoefnagel, im Dienst der Fugger, folgten wenige Jahre darauf, und bis zu Wenzel Hollar erstreckte sich die Gattung. Sie fügt sich in den wissenschaftlichen Naturalismus ein, wie er von E. Kris am Beispiel Jamnitzers und Palissys gekennzeichnet worden ist⁴². Auf der Linie des »Style rustique« betrieben die Maler einen Verismus, der es mit dem Naturabguß in Bronze und Fayence aufnimmt, und Georg Hoefnagel hat



4. A. Dürer: Akelei.
Wien, Albertina



ihn von Gebetbuchrändern für Herzog Albrecht V. auf Sammelwerke der Tierklassen, die Rudolf II. verlangte, ausgedehnt. Bei solch zugespitztem, mit Clovio parallel gehendem Streben gewannen Dürers Tier- und Blumen-Studien exemplarische Bedeutung⁴³. Daß zwischen seinen Originalen und den Kopien Hoffmannscher und anderer Provenienz die Grenze noch nicht in allen Fällen genau zu ziehen ist, hat Friedrich Winkler verschiedentlich eingeräumt (Abb. 4). Doch wo wir die Unterschiede sehen, sind sie offenkundig (Abb. 5). Hoffmann liefert Präparate, abgeschnittene Blumen von blanker Bravour der Mache, übermäßig fertig und darum wie unverwelklich. Sie breiten sich überschneidungslos aus, zurechtgelegt, ponderierend wie eine *Figura serpentinata*. Nicht individuelles »wildes« Gewächs, sondern schön durchgefeiltes Muster, herbariumartig aufbereitet, didaktisch hergezeigt. In dem Maße, wie sich das Gebilde nicht nach allen Seiten hin rund und perspektivisch entfaltet, wird eine Darstellungsweise erkennbar, die mit Dürer oder auch Leonardo verglichen weniger empirisch verfährt.

Wie Natur wird Kunst wiedergegeben. Nicht nur um des Hasen willen wird Dürers Blatt nachgeahmt, sondern auch um der Zeichnung willen⁴⁴. Es kommt zu Porträts von Kunstwerken, eine der Zeit sehr eigentümliche

Praxis⁴⁵. Dürerkopien und verfälschende Imitationen künden von hoher Bewertung und peinlichem Sichvergreifen⁴⁶. Kaum war, um nur ein Beispiel zu nennen, der Paumgärtneraltar für München erworben, wurden seine Flügel um 1618 vom bayerischen Hofmaler J. G. Fischer⁴⁷ übermalt mit Lehnsgut aus »Ritter, Tod und Teufel« und anderen Dürerdrucken, als sollte Dürer noch dürerscher gemacht werden – zwiefache Entstellungen sowohl der beraubten wie der überkleideten Originale. Indes verbirgt sich in einer Erscheinung, die uns befremdet, nicht selten eine für ihre Zeit charakteristische Eigenart. Das nachahmende Überbieten erinnert daran, daß das spätere 16. Jahrhundert mit dem »imitare« eine höhere Funktion verband; gegenüber dem »ritrarre« = abschreiben dessen, was vor Augen steht, wurde mit »imitare« ein Nachgestalten über Vorgegebenes hinaus bezeichnet⁴⁸. Imitatio bedeutete ein zugleich rezeptives und produktives Verhalten, ein Aufnehmen der Tradition bei gleichzeitigem Weiterführen auf ein höheres Zielbild hin und im Glauben an ein fortschreitendes Wachstum der Kunst in ihrem stetigen geschichtlichen Vollzuge. Es ist dies ein Leitgedanke der Akademie, der damaligen Akademien wie der späteren. So trifft mit der Aneignung Auseinandersetzung zusammen, und wir sehen Dürer quantitativ über sich selbst erhöht gewissermaßen nach Alberti-Raphaelischem Elektionsverfahren durch Ansammlung ausgewählter Teilschönheiten zur Erzielung eines vollkommen Schönen dürerscher Prägung⁴⁹.

In dem auf alle hohe Kunst des europäischen 16. Jahrhunderts mit Einschluß der Antike sich erstreckenden Reproduktionseifer eines Corn. Cort, Hendrik Goltzius, Egidius Sadeler und wievieler sonst machen die Dürerismen nur eine Provinz aus. Sie waren ganz vorwiegend ein Anliegen der Deutschen und Niederländer, für die Dürer ein Anfang war. Dabei schlug man eine Arbeitsweise ein, die nicht dürerisch Kunst aus der Natur sondern Kunst aus vorgeprägter Kunst schöpfte, Autoritäten huldigte noch oder wieder aufs neue nach Art mittelalterlicher Vorlagengefolschaft. In weitgetriebener konkurrierender Annäherung steckte auch brillierendes Artistenspiel und -ehrgeiz. Karel van Mander, der es wissen mußte, erzählt von Hendrik Goltzius und dessen Blättern, die er mit Erfolg als Abdrücke bis dahin ungenutzter Dürerplatten ausgab⁵⁰. Der Triumph des Könnens, als wäre kein Abstand mehr, galt als erstrebenswert in einer Zeit, die zwischen dem Seltenen und dem Seltsamen nicht unterschied, an Automaten, Vexier- und Suchbildern, am Zweideutigen, Rebusartigen und am trompe d'œil von der Art der Capricci des Giuseppe Arcimboldo Gefallen fand⁵¹. Sich mit anderen zu identifizieren und verwechseln zu lassen, Travestie (Mimikry) und Metapher lagen ihnen im Sinn, auch dann schon, wenn sie Shakespeare mit Catull gleichsetzten, Hendrik Goltzius oder Egidius Sadeler – nicht nur sie – als Raphael, Dürer als Apelles bezeichneten und das eigene Monogramm

in die Form des Dürermonogramms kleideten, womit schon Altdorfer und Aldegrever vorangegangen waren (hier genügt die Erinnerung an Adriaen de Vries und Ambrosius Bosschaert). Doppelsinn, Verwechselbares wurde geschätzt als reizerhöhende Pointe.

Doch noch ein Wort zu Arcimboldo: Sind es nur Skurrilitäten oder nicht doch Niederschläge tieferer Weltansicht?⁵² Es gibt nichts Einzelnes, jedes Einzelne ist komplex, ein ganzes Bündel von Substanzen. Eines steckt im anderen, geht darin über, Grenzverwischung, Metamorphose, umschlagend je nach Nah- oder Fernsicht. Auf Dürer bezogen sind dies Wechselbälge, ihm durchaus konträr, das Aus-der-Art-Schlagen verwarf er als wider die Natur: »Hüt Dich vor Wechselbälg!« Er hat denn auch keine Kunstwerke nachgebildet, so daß sich Verwechslungsmöglichkeit mit dem Original hätte einstellen können oder sollen.

Aber so genau sie sein mögen, geben sich die Nachbilder des späteren 16. Jahrhunderts trotzdem in veränderter Stilbrechung. Nicht so sehr exaktes Ritrarre als fühlbares Imitare! Zwar weckt Egidius Sadeler⁵³ Stich nach der »Madonna mit den vielen Tieren« zuerst den Eindruck erstaunlich entsagender Werktreue – kleinere Auslassungen (Tüchlein am Buch) besagen nichts –, doch bald drängt sich die Entfremdung vor: veränderte Hell-Dunkel-Verhältnisse, bei Sadeler Brillanz bis zum Blendenden; bei Dürer ein Bildteppich oder ein Schriftblatt dank überall gleichmäßiger Dichtigkeit einer offenen graphischen Textur, bei Sadeler ein Schließen und Erstarren der Tonflächen, das an dürerischem Stichwerk geschult ist und eine bildähnliche, gemäldehafte Kontinuität bewirkt. Bei Dürer eine souveräne Kunst des Offenlassens und alle Teile wunderbar gleichgestimmt in der Schwebelage, ein rätselhaftes Zugleich von Schreibekunst, eigenwertigem Federspiel und sachlicher Richtigkeit, indes Sadeler lückenlos Aufschluß gibt, das Dingliche gewichtig macht, voll ausformt und rundum fixiert: nichts kennzeichnender als Stern, Wolken, Berge, Bäume, Raumentiefe; schulmäßig perfekter Baumschlag bis zu Randblättchen genau und so überall statt des Zusammenklangs das Viele, vereinzelt addiert. So aufzählend, konstatierend setzt van Mander in seinem Lehrgedicht Landschaften zusammen, ohne einen bildmäßigen Einheitsbezug erstehen zu lassen.

Ein zweites Beispiel: Sadeler's Stich (1598) nach Dürers Pinselzeichnung des Engelkopfes für das Rosenkranzfest W. 385 (Abb. 6 und 7). Ohne weiteres verrät sich die Potenzierung der Dürermotive durch Beigabe der Inschrifttafel aus Dürers späten Kupferstichporträts der zwanziger Jahre, zum Beispiel Pirckheimer, Melanchthon 1524–1526 – weitab von dem Entstehungsjahr der Zeichnung 1506 –, hier als Repoussoir Tiefenimpulse weckend erst recht im Zusammenwirken mit dem Schlagschatten; außerdem ein forciertes Übermodellieren, stecherisches Zuendeführen und



6. A. Dürer: Kopf eines Engels zum Rosenkranzfest. Wien, Albertina



7. E. Sadeler: Stich nach dem Engelskopf Dürers

gleißendes Fertigmachen fern einer Zeichnung, indes Dürers Formen am Rande in körperloses Lineament ausklingen oder von da her zur Mitte hin zusammenschießen; bei ihm schwingen homogene Linienscharen, die aufsprießen und aufleuchten wie der erwachende Ausdruck von Augen und Lippen, gegenüber Sadeler's verschiedenen Texturen mit dem Effekt prallerer Treibarbeit, starrer durchgeprägter Teilbestände und steiler emporgeschraubten Bewegungsdranges.

Was erstrebt wird, gibt sich kund in dem Griff nach einer Ausdrucksstudie, ein Drang⁵⁴, der schon auf Affekttypen des 17. Jahrhunderts vorausweist⁵⁵. Vom expressiven Verlangen und von der angespannten Geistigkeit des Manierismus wird die Nachahmung genährt und auf solche Dürerwerke gelenkt, die dieser Richtung gemäß erscheinen. So wird die »Betende Fürlegerin«, die bekanntlich auch Wenzel Hollar radiert hat, von Jacques Bellange – schwerlich nach dem Frankfurter Exemplar – beachtet (Abb. 8 und 9) und sehr eindeutig zum Ausdrucksbetonten hin interpretiert, mit empfindsamer Einfühlung zu einer Verkündigungsmaria hinter einer Vordergrundsbürstung ausgearbeitet und sozusagen transponiert (Karls-



8. W. Hollar: Radierung nach der »Fürlegerin« Dürers



9. J. Bellange: Maria aus dem Verkündigungsdiptychon.
Karlsruhe, Kunsthalle

ruhe)⁵⁶. Was bei Dürer ehern und groß gefügt erscheint, jede Form erbaut und errichtet, wird ins Zärtlich-Weiche besänftigt und ins Samtige und Wellige umgestimmt; neue Distanzen rücken Brüstung und Körper auseinander, greifen zwischen Händen und verjüngtem Kopf ein, und leises Ausbiegen und Zurückweichen läßt passivische Nachgiebigkeit aufkommen.

Dieses Verlangen hat sich denn überhaupt in den häufigen Nachahmungen Dürerscher Köpfe und Hände ausgebreitet, eine expressive Motivenwahl in der Form eindringender physiognomischer, psychologischer und Gebärdenstudien von Hans Hoffmann über Egidius Sadeler bis zu Jacques de Gheyn und darüber hinaus. Pointierte Physiognomien von der Art der Vorarbeiten zum Helleraltar oder das Naturereignis des dreiundneunzigjährigen Alten sind durch Sadelerstiche verbreitet worden, und die Gegenwart reagierte um so williger, je mehr sie selbst auf Greifbarmachung des Dinglichen und auf eine Beredsamkeit ausging, die das Durchgearbeitete und das Grelle nicht scheute, grell auch im Licht. Von hier geht es zum sogenannten niederländischen Caravaggismus hinüber: von Terbrugghens Evangelisten in Deventer will ich nicht einmal sprechen, aber das Halb-

figurenbild mit einem mehr oder weniger unperspektivischen Gedränge extremer und erhitzter Ausdrucksköpfe und markanter, aufgeregter Hände, die jählings und wie abgelöst von der Person für sich agieren, läßt begreifen, daß das beginnende 17. Jahrhundert sich für Dürer interessieren, mit Dürer sympathisieren konnte; übrigens ist das Thema des »Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten« bei den Caravaggisten nicht selten (Baburen, Stomer), gab es doch solchem Ausdruckswillen Raum⁵⁷.

Hier liegt die Frage nahe, was Dürer an Pathosformeln für das Jahrhundertende bereithielt⁵⁸. *Ein*, übrigens in der Literatur verzeichnetes Beispiel dürfte noch zu Worte kommen. Dürers Titelprägungen, frühe Lösungen von Vignetten, für Apokalypse, Marienleben und beide Holzschnittpassionen, bringen jeweils eine ergreifende Verdichtung, in der das Thema des ganzen Zyklus ein- und aufgeschlossen liegt: zum Beispiel »Passionschristus«. Titelvignette und Pathosfigur scheinen einander zu bedingen: in der Abbreviatur ein ausdrucksgeladener Inbegriff (Abb. 12). Hier konnte ein Plastiker zugreifen: Adriaen de Vries 1607 (Abb. 11)⁵⁹. Ausrundung zur Statue bedurfte eines echten Nachschaffens, und doch ist sie ganz folgerichtig aus



10. J. Sadeler: Stich nach dem »Jonas« von D. Barentsz (siehe Anmerkung 58)

dem Holzschnitt abgeleitet. Gewendet wird seitliches Relief in geradeaus gerichtetes Tiefenmaß, Breiteres in Schmäleres und Schlankeres, gegründet, auf Dauer berechnete Statik in schaukelnde S-förmige Schwingung, gesammelter Kontur in offeneren Umriß und ausladende Gebärde. Merkwürdig und näherer Aufklärung bedürftig erscheint eine Vorwegnahme in Muzianos spätem »Hieronymus« in Bologna⁶⁰, rund ein Jahrzehnt vor A. de Vries, interessant wegen der Umsetzung des Schmerzensmannes in den Büßer Hieronymus, lehrreich dafür, daß der Affektgebärde vor der ikonographischen Bedeutung der Vorrang gegönnt wurde und daß eine Dürerfassung einen Vorklang ermöglicht für einen Ausdruckstypus, der von Greco in den Barock hinein vielfältig verfolgbar ist^{60a}.

Eine Dürerverarbeitung in sentimentalischer Paraphrase beende diese Reihe, Johannes Speckaerts »Heimsuchung« von Sadeler gestochen (Abb. 15): Dürers »Marienleben«-Erzählung in italienisch-deklamatorischem Vortrag. Im Dienste dessen eine Vorherrschaft von lauten Akteuren gegenüber Dürers weiser Rangstufung bei zwingendem Ineins von Person und Umgebung: Joachim Hausherr auch im Bild ein Kompositum, wahrhaft gefaßt vom Portal, das Frauengefolge rahmend wie die Bäume, mit denen sie stillestehen, die Hauptpersonen im Himmelsbezug durch das aufgipfelnde Lichtfeld und die baldachinähnliche Wolke. Zusammengehöriges fällt bei Johannes Speckaert auseinander, eine schemenhafte Umwelt hat mit den Personen nichts mehr zu tun.

Einigermaßen verwunderlich ist, daß die Apokalypse keine sichtbare Ausstrahlung ausübt⁶¹, es sei denn in säkularisierten Themenkreisen wie Apotheose und Glorifikation.

Bewegt sich also nach solchen Beispielen die Spannweite der Imitatio zwischen objektivem Sachinteresse und expressivem Stilisierungsstreben, so trifft Ähnliches auf Auseinandersetzungen mit Dürers Proportionskunst zu.

Wenn es erlaubt ist, Dürers Grundvorstellungen kurz zusammenzufassen, so bedeutet Proportion Vergleichung, zunächst der Teile und Glieder einer Figur untereinander, sodann einer Figur mit allen Exemplaren derselben Gattung, vollends einer Figur mit allen Kreaturen. Proportion hat ausschließenden Charakter, gilt nur für Exemplare *einer* Art, jedoch im Hinblick auf alle anderen Arten und steht damit im universalen Bezug. Menschliche Proportion gilt nur für Menschen, aber ihre Variationsbreite hat ihre Grenze am Nichtmenschlichen.

Seitdem sich Dürer auf Menschenproportion zu konzentrieren begann, hat sich sein Auge gleichermaßen für die anderen Lebewesen geschärft, und während sein Adam-und-Eva-Stich heranreifte, entstanden die Zeichnungen vom Pferd, vom Hund, vom Hasen, vom Hirschkäfer, vom Rasenstück und von der Akelei. Der Adam-und-Eva-Stich von 1504 faßte schließ-



11. A. de Vries: Schmerzensmann. Wien, Slg. Liechtenstein

Passio domini nostri Jesu. ex hieronymo

mo Paduano. Dominico Mancano. Sedulio. et Baptista Mantuano. per fratrem Ebelidonium collecta. cum figuris Alberti Dureri Nonci Pictonis.



¶ Has ego crudeles homo pro te perfero plagas

Atq; meo morbos sanguine curo tuos.

Vulneribusq; meis tua vulnera. morteq; mortem

Tollo deus: pro te plasmate factus homo.

Tuq; ingrate mihi: pungis mea stigmata culpīs

Sæpe tuis. noxa vapulo sæpe tua.

Sat fuerit. me tanta olim tormenta sub hoste

Iudæo passum: nunc sit amice quies.



13. G. Sadeler:
 Stich nach der
 »Heimsuchung«
 von J. Speckaert

lich Erde und Fels, Baum, Tier und Mensch, Mann und Frau wie in einem Inbegriff des Kreatürlichen und seiner Stufen zusammen (Abb. 14).

Schon das frühere 16. Jahrhundert hat bekanntlich vor dieser ausschöpfenden Verwirklichung aufgemerkt und Gossaert hat sie in »Neptun und Amphitrite« (1516, Berlin) als Durchgang zum Klassischen bedeutsam gefunden⁶². Im späteren 16. Jahrhundert war sie als eine Dokumentation des »disegno«, wesenbezeichnender Zeichnung angesehen, und sie wurde im Sinne des enzyklopädischen Naturalismus belehrend. Der Monogrammist B, nach Stechows wohlbegründeter Vermutung Joos de Beer⁶³, der Lehrer von Abraham Bloemaert und Joachim Uijtewael, hat in seinem Wiener Gemälde von 1576 Dürers Stich treu kopiert, aber zu einer offenen Landschaft mit Gewässer und vielen Arten von Tieren ausgeweitet. Dürers gedrängte Synthese wird zu einer Paradieseslandschaft auseinandergefaltet wie eine Erläuterung zu einer Zuccaristelle »... con questo disegno, quasi imitando Dio ed emulando la Natura potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali e col mezzo della ... pittura farci vedere in Terra nuovi Para-

disi«⁶⁴. Das Pluralistische, der Sinn für die Menge und die Serie hat schon Pieter Bruegel bei seinen Sprichwörterbildern, Kinderspielen, Tugend- und Lasterzyklen geleitet; Elementenfolgen, Goldenes Zeitalter und ähnliches, Orpheus mit den Tieren, Callots »Supplices«, das Viele unter *einem* Begriff geben der ganzen Epoche eine charakteristische Signatur. Paradiesesbilder⁶⁵ von Jan Bruegel und Roeland Savery sowie dessen Vögel- und Tierbilder stehen als künstlerisch gehobene Leistungen neben Georg Hoefnagels Tafelreihen von Pflanzen-, Tier-, Fisch- und Vogelklassen; Eindrücke aus ihren Prager Jahren mögen bei Jan Bruegel wie bei Roeland Savery mitgewirkt haben. Derart einen Themenkreis illustrativ auszubreiten, gehört in die damals aufkommende Verselbständigung der Bildgattungen hinein und in die neue im Stofflichen begründete Bildeinheit. Dürer sehen wir in diese Interessen hereingenommen, wobei das Ausspinnen in die Breite wie eine Parallelerscheinung anmutet zu den Blumensträußen eines Lutger tom Ring⁶⁶, Ambrosius Bosschaert, Jan Bruegel, Roeland Savery gegenüber Dürers *einzelnen* genommenen Pflanzenexemplaren.

Immerhin konnte sich das Komponieren in Scharen auch auf Dürer beziehen. Seine »Marter der zehntausend Christen« wurde eben damals hochgeschätzt; der Mantuaner Comanini begründete dies 1591 »con si bell'ordine che lo sguardo nullo patisce della multitudine delle figure ma gusta ogni cosa«⁶⁷, und zu den meist wiederholten Dürerwerken zählt der vielfigurige Kalvarienberg der großen Florentiner Zeichnung von 1505, von Jacob Elsner (?) und Jan de Cock bis zu Jan Bruegel und Jacob Matham⁶⁸.

Aber die räumlich verstreute Menge erbrachte für die Wirksamkeit der Proportion veränderte Verhältnisse. Dürers bündiges Gefüge ließ alle Figuren – Menschen, Tiere und Bäume – im Aufriß und in einer Front sprechen, so daß sie kommensurabel, in *einer* Sehebene unter gleichen Bedingungen sichtbar und aneinander gemessen werden im Sinne von Dürers »Gerechtigkeit« und »Verständnis«. Indes geraten in den Paradiesesbildern infolge verschiedener Distanzen die Maße und ihre Vergleichbarkeiten ins Gleiten und ins Unfaßbare, und Joos de Beer war nicht einmal um richtige Größenverhältnisse zwischen Tieren und Menschen besorgt. Er mag dies als einen befreienden Fortschritt empfunden haben in dem Sinne, wie eben diese Manieristengeneration an Dürers Proportionslehre das Rechnerisch-Kanonische kritisierte – wobei dahinsteht, wieweit sie ihn richtig verstand – und dem Unberechenbar-Zufälligen sein Daseinsrecht beließ⁶⁹. Lomazzo und Frederico Zuccari⁷⁰, um von anderen zu schweigen – die Engländer dürfte man nicht übergehen –, wendeten sich gegen Dürer, weil sie seine Beispiele verbindlich, seine Proportionsmuster als Musterproportionen auslegten mit der Folgerung, zu der es der Autorität Michelangelos nicht bedurft hätte, daß so durchgemessene Figuren in Bildkompositionen



14. A. Dürer: Adam und Eva



15. C. Cornelisz: Sündenfall. Amsterdam, Rijksmuseum

ziemlich unbrauchbar seien und daß Maßverhältnisse nur *eine* Ordnung in der komplexen Erscheinung des Gegebenen ausmachten. Das späte 16. Jahrhundert rückte die Flexibilität der Größenwerte in den Vordergrund, hauptsächlich unter Berufung auf subjektive Impulse, Mimik und Gebärde. Dürer prägte errungene und erschaffene Form, die späteren Nutznießer arrangierten sie um. Gefolgschaft und Kritik treffen in Cornelis Cornelisz' »Adam-und-Eva-Bild« von 1592 (Amsterdam) zusammen. So unverkennbar er Dürer benutzte⁷¹, deutete er ihn doch um zu einer dramatisierten Komposition: Sündenfall (Abb. 15). Weniger Körperbau als hingebendes Körperspiel eines gefühlvoll agierenden Duetts. Die Standlinie verschmälert, die Reichweite der Gesten vergrößert, statt symmetrischem Zueinander ein Auseinander, worin Spaltung und Widerstreben sich ausdrückt. Adam so verstellt, daß die redenden Organe überwiegen und resignierende Hand und zweifelndes Antlitz in *eine* Bahn geraten, der Mann in psychische Reaktion hineingezogen. Eva von gefühlsbetonten Bewegungen so durchschwungen – von der »furia« Lomazzos⁷² –, daß durch streckenweise Verkürzungen die Maßgerechtigkeit zum Opfer gebracht, die Vergleichlichkeit der Frau mit dem Mann durchbrochen und vereitelt wird⁷³. Vollends im ganzen kein fest umschließendes und von ganzen Größen durchmessenes Bildgeviert, sondern geräumiges Ausschwingen, Armeausbreiten und konkaves Einfangen des Beschauers statt Dürers straffem Ebenenbezug, der Baum zurück und zur Seite geschoben, veränderte Balance, labileres Gleichgewicht. Liniengewoge und Konsonanzen überspannen oder durchwirken die Fläche mit ornamentalen Verläufen.

Aber Keime dazu lagen doch auch in Dürers Gebilde in den Analogien zwischen Mann und Frau, zwischen Schenkel und Stamm, zwischen Schlange und Elchgeweih usf. Dürers Möglichkeiten umschlossen, auch wenn wir der Adam- und Evatafeln von 1507 gedenken, den flüssigen Vortrag, den er in den Jahren des Maximiliangebetsbuchs handhabte, der nicht ohne Berechtigung Raphaelischem nahegerückt worden ist, wo die schön geschwungene Linie so selbstherrlich wird, daß sie über Gelenke hinweggleitet. Doch ist es noch weit bis zum Bückeburger Adam aus der Werkstatt des Adriaen de Vries für Herzog Ernst von Schaumburg⁷⁴, der ein Abkömmling von Dürers Adam ist und sich doch dem Gemessenen entwindet, überdehnt im Kurvengeschaukel einer hinreißenden Beschwingtheit, aber nicht exemplarisch für das Geschöpfliche⁷⁵.

Es wäre eine Aufgabe für sich, die nachlassende oder anwachsende Geltung von Dürers perspektivischen Anweisungen ins Auge zu fassen etwa auch neben der Verwertung anderer Perspektivlehren wie der einflußreichen des Jean Cousin. Perspektive gehörte zur Ars als Wissenschaft, wenn sie nicht sogar als eine der Artes selbst geachtet wurde. Immerhin hat gerade

Hans Vredeman de Vries sein Perspektivbuch von 1604, auf das er mit früheren Beispielwerken seit den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts hinarbeitete, mit alleiniger Namensnennung Dürers eingeleitet: »... unter denen der fürnembsten und besten einer meines erachtens Albertus Durerus gewest ist, der die rationes der Natur am allergeuuesten observiert und soviel als jemand mit seiner arbeit zuwege bringen können ausgerichtet und demonstriert hat, denen zu folgen wollen wir mit Regel, Maß und Grund«⁷⁶. Freilich bedeutet sein Konstruktionsverfahren unter Anwendung der Distanz, wie sie Dürer noch unbekannt war, eine fortgeschrittene Stufe. Trotzdem könnte Dürer für die bildmäßige Inszenierung einer architektonischen Perspektive Vorbildlich gewesen sein; während der Arbeit am Marienleben 1500–1504 war er im Bühnenbau am erfindungsreichsten, wie bei der außerordentlichen Fassung der kassettierten Säulenhalle der »Darbringung Christi« B. 88 (Abb. 16), und dann bekommt erst zehn Jahre später das Raumbild des »Hieronymus im Gehäus« wieder das Gewicht einer typenprägenden Leistung.

Selbst ein Bronzekünstler wie Adriaen de Vries hat aus dem Marienleben Hintergründe für zwei seiner Reliefs entnommen⁷⁷. Hingegen hat sich Vredeman de Vries, wie es scheint, nicht so sehr durch einzelne Motive anziehen lassen, mehr dürfte sein für optische Wirkung geschulteres Auge von gewissen Blickrichtungen und Sichtverhältnissen gefesselt worden sein (Abb. 17). Ich habe die von Hans Jantzen bei Vredeman de Vries klar gemachte stathmische Raumordnung⁷⁸ im Auge, einen Blickwinkel, bei dem uns ein Aufbau ausdrücklicher mit einer Stütze als mit einem Spatium gegenübersteht: eine mehrschiffige Anlage wird asymmetrisch eingesehen, so daß eine Reihe von Stützen nahezu rechtwinklig tiefenwärts verläuft, hinter der vordersten die entfernteren beinahe verschwinden, während die gegenüberliegende korrespondierende Stützenreihe breiter überschaubar ist. Es ist eine Ansicht, durch die den figuralen Werten einer Architektur neben den Öffnungen und Distanzen gleiches oder mehr Recht eingeräumt wird, die zudem Aufriß und Grundriß zugleich faßbar macht und in einer Achse Höhen-, Breiten- und Tiefenerstreckungen zusammenschürzt. Schließlich unterteilt sie die Fläche, führt innerbildliche Rahmungen ein, durch die engere und engste Fächer eingegrenzt werden zugunsten einer Konzentration auf einen Schwerpunkt. Die Bauglieder stehen wie Figuren und stehen um die Figuren herum.

Die eingängliche, neuerdings dem Aertgen van Leyden zugeschriebene Zeichnung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« (ehemals Sammlung Rodriguez)⁷⁹ ist von diesem Dürerholzschnitt abzuleiten, wozu die Rückenfigur stimmt, stellt aber genaue Frontalität bei gerader Symmetrieachse her in Annäherung an den bramantesken Tempelstich, für den sich ein Roma-

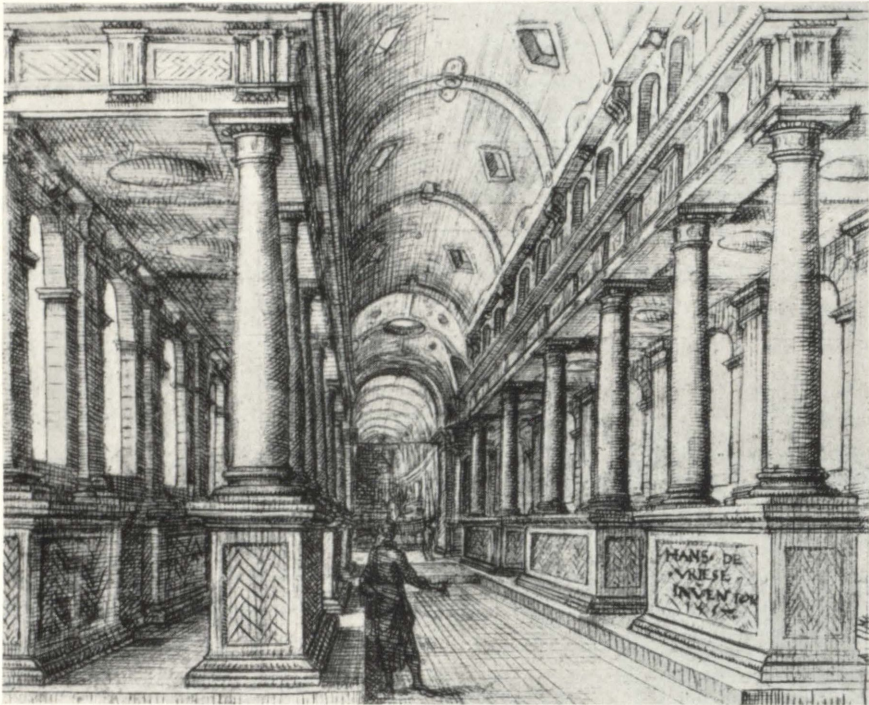
nist wie Lambert Lombard interessiert hat⁸⁰. Um so bemerkenswerter, daß nach solchem Klassizismus Vredeman de Vries Dürers auch schon von Gossaert beachtete Ansicht wieder aufgenommen hat, nun aber in einer Form, die jener quantitativen Anreicherung einigermaßen vergleichbar ist, die aus dem Adam-und-Eva-Stich von 1504 Paradiesbilder entwickelt hat: an den Dimensionen wird zugelegt, die Strecken werden gedehnt, gegenüber Dürers Gleichwertigkeit der Richtungsgegensätze schlägt *eine* Tendenz durch, der ziehende Tiefenstrom erscheint intensiviert und doch nur in der Verlängerung des Dürerschen Grundrisses⁸¹. Bei Dürer wirkt Tiefe gemessen an bildparallelen Zonen, bei Vredeman de Vries läßt ein Raumtrichter die Fläche vergessen, spätgotischer Schluchtperspektive wieder näher⁸².

Dürers Weihnachtsstich von 1504 (Abb. 18) ist ähnlich angelegt: zwischen den auf die Bildgrenzen zulaufenden Seitenwänden ist der Raum von tiefenwärts angeordneten Pfosten durchstellt, die Balken unter dem Fachwerkhaus bilden hier die stathmische Reihe, wieder zur Umrahmung der



16. A. Dürer:
Darstellung im Tempel

Herzgruppe, so daß sie wie ein Bild im Bilde Aufmerksamkeit auf sich sammelt. Ich stelle eine Zeichnung mit einer Anbetung der Könige des Bartholomäus Dolendo in Leyden (Abb. 19)⁸³ gegenüber, der übrigens zur »Perspektive« des Vredeman de Vries einige Tafeln beisteuerte und in seinen späten Jahren Mitbürger des jungen Rembrandt war; zwar wurde die stathmische Reihe nicht beibehalten, aber man sieht, wie weit Dürersches auch bei Abwandlung ins Weitläufige und Glatte sich zu behaupten vermag⁸⁴.



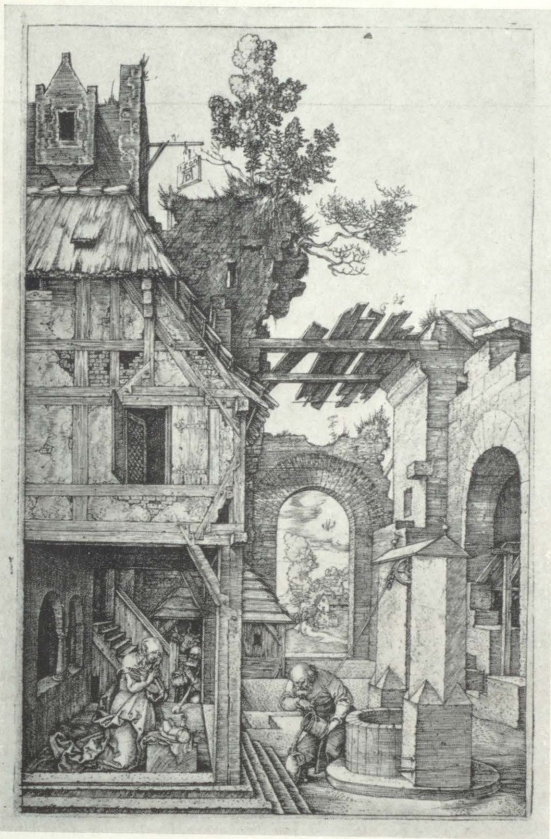
17. H. Vredeman de Vries: Architekturprospekt. Wien, Albertina

Dann dürfte es auch zulässig sein, einen in mehreren Fassungen verbreiteten Saaltypus des jüngeren Hendrik van Steenwijck – ich wähle das geräumige Louvrebild mit Christus bei Maria und Martha von 1621⁸⁵, übrigens aus seiner Londoner Zeit – in die Tradition von Dürers »Hieronymus im Gehäus« einzureihen – ungeachtet aller offenkundigen Unterschiede; doch sollte uns zunächst daran gelegen sein, das Dürerische in den Blick zu bekommen.

Vermutlich würde es sich lohnen, die Landschaften ähnlich zu befragen. Man wird einräumen, daß Dürers Leistung in der Landschaft und deren Auswirkungen noch darauf harren, in die Kunstgeschichte eingereiht zu werden. Am ehesten ist dies bei seinen Aquarellen geschehen, wengleich

nicht gerade unter zutreffenden Gesichtspunkten. Sofern sie als Erstlinge der Vedute Topographisches bringen, stehen sie in der Nachbarschaft der gleichfalls um die Mitte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts von Nürnberg ausgehenden Literaturgattung historischer Geographie, die von C. Celtes eingeleitet und von Pirckheimer und Irenäus zu einer »Germania illustrata« erweitert wurde. Eine Überlieferung hob an, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zu dem weitgespannten Städtewerk von Braun-Hogenberg hinführte, dessen erste Bände die Widmung an Kaiser Rudolph II. tragen. Was Georg Hoefnagel⁸⁶ dafür an Zeichnungen lieferte, läßt sich auch ohne bemerkbares Dürerisches Lehngut seinem erhellenden Beispiel zuschreiben, und jedenfalls konnten seine aquarellierten Ansichten in diesem Kreise sachkundigem und teilnehmendem Verständnis begegnen⁸⁷.

Die Schauplätze seiner Bilderzählungen bieten alle Landschaftsarten des 16. Jahrhunderts auf zwischen Flachland und Wald, zwischen getürmtem Felsklotz und Tiefblick auf ein Vogelschaupanorama bei größter Vielfalt der Kombinationen und Verschränkungen, darunter Außerordentliches, noch nicht genug Gewürdigtes. Ihre Spuren um 1600 variieren zwischen



18. A. Dürer: Geburt Christi

19. B. Dolendo:
Anbetung der Heiligen Drei Könige.
Wien, Albertina



Zitaten einzelner Beispiele, zum Beispiel der Eustachiuslandschaft bei den Frankenthalern (auf ein Beispiel von Schoubroeck⁸⁸ bin ich hingewiesen worden), und allgemeineren Anregungen wie Th. Hetzer sie bei Rubens' Londoner Flachlandschaft von der Landschaft der »Großen Kanone« her vermutet hat⁸⁹. Genauere und vollständigere Rechenschaft scheint mir noch nicht möglich, *einen* Faden dürfen wir vielleicht aufnehmen. Zuvor ein Wort über Dürersche Landschaftsart. Ihre Grundzüge lassen sich vielleicht dahin kennzeichnen, daß er nicht eigentlich Raum erschließt, sondern ein Stück Natur oder ein Zusammen von Naturgebilden vorführt: Fels und Busch und Baum, belaubt und dürr, pralle und geborstene Stämme, Häuser, Berg und See, Nahes, Fernes, Wolken und freies Firmament, Licht und Finsternis. Lebenszustände, eine Physiognomik der Natur. Damit zusammen ein vorherrschend figurales Gepräge, mehr ragend als lagernd, Landschaften, die »voll sind von Figur«. Jede mit sehr eigenem Gesicht und individuellem Charakter, wobei Dürer mit höchst persönlicher Einfühlung elementare Stimmungswerte vernehmbar macht. Im Naturereignis findet Menschliches ein Echo, beides ist aufeinander eingestimmt⁹⁰: der Steinbruch über dem sich kasteienden Hieronymus, Weiherhäuschen und heller Wasserring hinter der Meerkatzenmadonna, düstere Felsenklippe mit bedrohtem Wachstum bei »Ritter, Tod und Teufel« – die Szenerien sind wie Attribute der Personen, die dem Blatt den Namen geben, und sie sind nicht vertauschbar (Abb. 20). Sie sind denn auch kompositionell auf die Personen zugemessen, ganz wörtlich ihre Umschreibung, äußerlich sowohl wie innerlich, dabei nicht im geringsten formelhaft, sondern bis ins Letzte individuell und doch vermenschlicht. Ich frage mich, ob es diese Ausdruckslandschaft vor Dürer gab.

Wir treffen sie später nicht ebenso bezwingend wieder, aber auf das Pathos und auf spezielle Dürersche Landschaftstypen hat das vorgeschrittene 16. Jahrhundert geachtet^{90a}.

Den Antwerpener Cornelis van Dalem hat Ludwig Burchard der Versunkenheit entrissen⁹¹, weiteres haben Fr. Winkler, Otto Benesch und Ch. Sterling hinzugefügt. Bei jedem Werk des immer noch kleinen Œuvre bestätigt sich Ludwig Burchards Vermerk, daß sich Dürersches abspiegele. In seiner Berliner Landschaft (Abb. 21) ist ein Widerschein aus der »Marter der zehntausend Christen« zu spüren, befand sich doch auch dies Bild in den fünfziger Jahren in den Niederlanden. Eine Felswand mit tafelartigen Abstürzen, Geologisches und Botanisches, Stauden und Bäume scharf unterschiedenen Wuchses, von stecherischer Blankheit am Kamm entlang und vor der Wand, durchsichtig nebeneinander gestellt, ziemlich klein und dünn, so daß das Massiv umso wuchtiger wirkt, im ganzen mehr den Aufriß als den Grundriß hervorhebend. Über den frühen Jan Bruegel, in dessen Nachlaßinventar von 1641 »een gedrukten Boek om te leeren teekenen van



20. A. Dürer: Hieronymus



21. C. v. Dalem: Felslandschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Albert Dürer in swaer leir gebonden« verzeichnet ist⁹², geht der Typus auf Mompers Eremitenlandschaften über. Mit Dürers knapp gefaßter Figur verglichen wieder Dehnung (in die Breite) und von P. Bruegel her ein Her-einbrechen der Raumweite. Das Felsenloch, das sich guckkastenartig auf ein lichtiges Hintergrundsfern-bild öffnet, der schattige Rand mit Wachstum behangen: hat nicht Dürers Hieronymusholz-schnitt, das Titelblatt von Spenglers Hieronymusausgabe von 1512 (B. 113), dieses Motiv aufgebracht⁹³, das wieder bei Momper und Teniers, selbst bei Rubens (Petersburg), aber auch bei Muziano und Paul Bril (Rotterdam) vorkommt, beide-mal die Höhle ebenso der Rahmen für den Asketen Hieronymus. An Cornelis van Dalem aber interessiert noch, daß er B. Sprangers Lehrer war⁹⁴.

Einen letzten Gesichtspunkt, so wichtig er für die Bildform im ganzen sein mag, will ich nur streifen, anknüpfend an van Manders schon erwähntes Ideal vom »poetelikschilder«. In der Gleichung »ut pictura poesis« lag seit alters Mannigfaltiges eingeschlossen⁹⁵, für van Mander nicht zuletzt Autonomie der Bildkunst, nicht Abbild, sondern Gebild, mit Natur unvergleichbar, selbständig in sich gefügt wie Dichtungswerk, und zwar kurz gesagt vermöge der »gebundenen Rede«. Bildnerisch, optisch zeichnet sie



22. A. Dürer: Mariengeburt



25. F. Zurbarán: Mariengeburt. Rom, Slg. Conte Contini (ob noch?)

sich in einem ornamentalen Vortrag ab, der alles Dingliche durchklingt und Verschiedenes assimiliert, so daß Rohstoff der Natur in eine Sphäre künstlerischer Zusammenstimmung erhoben und mit Spuren des organisierenden Menschengestes dargeboten wird⁹⁶. Dies leitet uns auf Dürers Forderung, »daß sich die ganze Versammlung vergleichlich reime«. Daß seine Reimformen um 1600 empfunden, nachempfunden worden sind, verrät sich schon in der Wiederkehr seines wogenden Lineaments gerade auch im Sprangerkreis nach den starrereren Metren der Romanisten, angefangen vom Kleinen, etwa von Dürers ornamentaler Stilisierung der Haare, die wieder in Goltzius' Stich- und Silberstiftporträts prangen. Und der Eindruck täuscht wohl nicht, daß wenigstens gelegentlich der das Ganze durchwallende Rhythmus seinem geschmeidigen und schwellenden verwandt und von ihm hergenommen ist, eine Übereinstimmung, die solange besteht, wie die Kultur der Linie und ihre Klangwirkung ähnlich wie bei Dürer in Kraft gestanden hat⁹⁷.

Indes war Dürers Wirkung nicht an diesen Ornamentstil gebunden, vom Manierismus hat sie sich in den Barock des 17. Jahrhunderts fortgesetzt.

Rubens' »Beweinung« von 1614 (Wien) in der neuerdings bevorzugten Anordnung⁹⁸, bei der Christus am Boden ausgestreckt liegt, während sein Haupt im Schoß Mariens ruht, kann neben Dürers magistraler Silberstiftzeichnung von 1522 (Bremen W. 883) ahnen lassen, wieviel der Ältere dem Jüngeren zu bieten vermochte: das Breitformat, durchquert von einem erschreckend großartigen Bilde des Todes mit eingesunkenem Hals, das zurückfallende Haupt einer hochgestauten Schulter benachbart, dazu ein kraftloser Arm mit schlaffer Hand; der ganze Oberkörper in der Bucht zwischen Maria und Magdalena, von deren Umrissen umschrieben. Mit gleichem Recht ließe sich der Christus des Dreifaltigkeitsholzschnittes heranziehen. Wölfflins Kategorienpaare wären hier mit einzurechnen⁹⁹.

Neben Alonso Cano (Maria nach Dürerstich B. 38, 1520, Prado-Katalog Nr. 630 und die Variante Nr. 627) und nach Pacheco, der Dürer den Großen neben den Größten nennt¹⁰⁰, hat sich Velasquez bei dem »Simon« seiner Apostelfolge bis in Faltenaugen hinein auf Dürers Paulusstich von 1514 gestützt¹⁰¹, bei Einschränkung auf die Dreiviertelfigur, ganz dunklem Grund und verändertem Kopf aus dem Vorrat seiner Frühzeit. Man sieht sich vor einer Verschmelzung dürerscher und caravaggiesker Plastizität und denkt an das Lob, das van Mander und Malvasia dem breitflächigen Gewandstil des späten Dürer gezollt haben¹⁰².

Demselben Bereich gehört Zurbarans Frühwerk (Abb. 25) (vor zwanzig Jahren beim Conte Contini) an¹⁰³, meines Wissens auch noch nicht bemerkt und doch unverkennbar eine Auswahl aus Dürers »Mariengeburt« (Marienleben B. 80) (Abb. 22) in sehr spanischer Übersetzung: das bürgerliche

gesprächige Genre wich sakralem Schweigen. Doch behielt Zurbaran nicht nur den kompositionellen Bogen vom Vordergrund zur Lagernden hinauf, der Meister des Stillebens fühlte sich auch von Körbchen und Teller angesprochen und ging sogar in Umrissen und Kniffen dürerschem Lineament nach¹⁰⁴.

In Italien kommen mindestens Sassoferrato, Salvator Rosa, Francesco Cozza in Betracht¹⁰⁵.

Schließlich braucht man vor Rembrandts Tempelreinigung (1635) nicht bei der Christusfigur stehenzubleiben¹⁰⁶ – einer in seiner Leonardozeit bereitwillig aufgenommenen affektgeladenen Verkörperung »der meeste ende natuureelste beweglijkheid«. Dürers machtvolle Zusammenschau des Heilandes mit der geballten Säulenreihe, in der der Zorn forthat in Richtung auf das Seitentor, wirkt gleichfalls nach, weiter ausschwingend in Licht- und Schattendunst.

Dies sind ein paar kongeniale Variationen über Themen von Dürer, für die wir manche der minderen in Kauf nehmen werden. Das Ganze des Dürerschen Kunstbegriffs in seiner Vereinigung von Sehen und Wissen kehrte nirgends wieder.

Rund hundert Jahre nach Hoffmann und Hoefnagel beschließen Balducci und Sandrart eine Epoche dürerscher Nachblüte, für die gleichzeitig ein englischer Anonymus, der Hilliard und Wenzel Hollar weiterführte, das Kennwort geliefert hat: »Albert Dürer revived«, als Titel seines »Book of drawing, limning, washing and colouring«¹⁰⁷. »Dürer revived« – Dürerrenaissance¹⁰⁸, Wiedererwachsung, wie jeder Renaissanceprozeß einer Pfropfung vergleichbar: von Säften des lebenden Stamms wird das übertragene Reis durchdrungen, auch nach Hans Jantzens allgemeineren Gedankengängen über Tradition und Stil¹⁰⁹.

Nach einem weiteren Säkulum hat – wieder in den siebziger Jahren – Goethe im Schatten des Straßburger Münsters und in Fühlung mit Herders Volkstumsgedanken ein Jahrhundert wiederkehrender Dürergeltung eingeleitet, und v. Murr trat 1779 mit der Veröffentlichung des Niederländischen Tagebuchs hinzu. Dies bis zu Thausings Dürerwerk 1875 reichende Jahrhundert hat den deutschen Werkmann, den innerlichen, ringenden, aber auch unterm Italienzwiespalt leidenden erstehen lassen. Indes sieht es so aus, als bilde sich neuerdings in Flechsig, Winkler und Panofsky eine Dürerauffassung heran, die sich von der Romantik, ohne ihr Bleibendes preiszugeben, wieder ablöst und entfernt, wofür die Abkehr vom »Italienkonflikt« und von dem Mythos des »Tragischen« ein Gradmesser ist. Ein Dürerbild scheint bevorzustehen, das dem Nürnberger wieder mehr von dem Rang zurückgeben wird, den Sandrart ihm zuerkannt hat, »dem alten stattlichen Künstler und universalen Meister«¹¹⁰.

Meinen Studien sind Seminarübungen im Sommersemester 1952 förderlich gewesen.

¹ Über Tobias Stimmer (Schaffhausen) siehe S. 28; für Danzig vgl. Drost, W.: Danziger Malerei, Berlin — Leipzig 1958, besonders S. 118 (A. Möller), und Ehrenberg: Monatshefte f. Kunstwiss. 11, 1918, 181 ff.

² Ein eigenes aufnahmefähiges Sammelbecken ist außerdem Limoges; Sperling, E. M.: Catalogue of a Loan Exhibition of French primitives and objects of art. Prefaced by L. Réau. Kleinberger Gall. New York 1927.

³ Hetzer, Th.: Das deutsche Element, Kunstwiss. Stud. 5. Bd., Berlin 1929; Held, J.: Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, 's Gravenhage 1951; Paatz, W.: Mitteilgn. d. Kunsthist. Inst. Florenz 3, 1950, 545 ff.; Baumgart, F.: Biagio Betti und A. Dürer. Zeitschr. f. Kunstgesch. 3, 1934, 251 ff. (dazu ebenda S. 214 E. Valentiner); Glück, G.: Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. d. ah. Kh. 28, 1909/10, 1 ff.; Tietze, H.: Among the Dürer plagiarists. The Walter Art Gall. (Baltimore) 1, 1938, 89 ff. Erwähnung verdienen Pittaluga, M.: L'Incisione italiana nel Cinquecento. Milano s. a.; Delen, A. J. J.: Histoire de la Gravure dans les Pays Bas . . ., Paris 1924 ff., und Hollstein, F. W. H.: Dutch and flemisch etchings, engravings and woodcuts. Amsterdam s. a.

⁴ Falke, O. v.: Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance. Jahrb. d. preuß. Kunstsgn. 40, 1919, 75 ff.; Müller, C. Th.: Veit Stoß, zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert. Zeitschr. d. Dt. Ver. f. Kunstwiss. 9, 1942, 191 ff.

⁵ Dietz, E.: Der Hofmaler B. Spranger. Jahrb. d. kunsthist. Sln. d. ah. Kh. 28, 1909/10, 119; Hirschmann, O.: H. Goltzius, Meister der Graphik 7. Bd., Leipzig 1919, 151 (mit Hinweis auf M. Deri: Rollwerk); Panofsky, E.: Das erste Blatt aus dem »Libro« Giorgio Vasaris. Städeljahrb. 6, 1950, 25 ff.

⁶ Peltzer, A. R.: Hans Hoffmann. Thieme-Becker 17, 1924, 257 f.; Ähnlich neuerdings Regteren Altena, J. Q. van: The drawings of J. de Gheyn I, Amsterdam 1956, 97.

⁷ Karel van Mander: Leven . . . hg. v. H. Floerke, München — Leipzig 1906, I, 80 ff.

⁸ Im Besitz von J. Q. van Regteren Altena-Amsterdam; Katalog der Haager Ausstellung (Rijksbureau) »Hollands Tekeningen rond 1600« Juli-August 1952 Nr. 35; dazu Nr. 16 nach Dürers Holzschnitt B. 99, ferner Nr. 25 und 28. Dürersches Lineament wird auch in der Haarstilisierung der Berliner Studienköpfe (Bock-Rosenberg: Katalog, Frankfurt 1951, Nr. 2456 und Tfl. 25) sehr fühlbar. — Grenzfälle, die zwischen Dürer und J. de Gheyn strittig sind: L. 865 und 92, beurteile ich wie Fr. Winkler: Dürerzeichnungen IV, 79 f. und 114.

⁹ Feulner, A.: Ein Zinnkruzifix nach Grünewald (für Herzog Wilhelm V). Städeljahrb. 7—8, 1952, 172; B. Sprangers in Turin befindliche Kopie nach Fra Angelicos »Jüngstem Gericht« (Berlin) 1567 für Pius V. (Berliner Katalog 1951 Nr. 60 A).

¹⁰ Karel van Mander: Lehrgedicht, hg. v. R. Höcker, Quellenstudien z. holl. Kunstgesch., 8. Bd., Haag 1916, öfter, besonders 110 f.

¹¹ Schlosser, J. v.: Die Kunstliteratur, Wien 1950, 352 ff. und 345 ff. (zu Zuccari).

¹² Lomazzo, G. P.: Idea del Tempio della Pittura, 2. Ed. Bologna s. a. (1590), 55.

¹³ Schürer, O.: Prag. Wien — Leipzig 1950, 157.

¹⁴ Schunke, J.: Zur Geschichte der Dresdner Dürerhandschrift. Zeitschr. d. Dt. Ver. f. Kunstwiss. 8, 1941, 57 ff. Über die Geschichte des Skizzenbuchs von der Niederländischen Reise — möglicherweise vor 1596 im Besitz des Jacques de Gheyn und zwischen 1604 und 1622 in holländischem Besitz — vgl. van Regteren Altena: Drawings of de Gheyn a. a. O. 97.

¹⁵ Die Zeichnungen Alter Meister . . . hg. v. M. J. Friedländer. Die niederländ. Meister, bearb. v. E. Bock u. J. Rosenberg, Berlin 1951, I 252 Nr. 5240 Rückseite (auf der Vorderseite Kopien aus anderen Stanzenfresken).

¹⁶ Thausing, M.: Dürer II, 520.

¹⁷ Salerno, L.: 17th-Century English literature of painting. Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 14, 1951, 248 ff.

¹⁸ Pope-Hennessy, J.: Nicholas Hilliard and mannerist Art Theory. Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 6, 1945, 89 ff. — Sonstige Dürer-Berührungen bei Hilliard

und Oliver deutet an Winter, C.: Elizabethan Miniatures. London — New York (The King Penguin Books) 1943; die Dürer-Zeichnung der »Maria am Baum«, Winkler 516, befand sich im Besitz von J. Reynolds. — Über die Rolle des J. de Gheyn als mutmaßlicher Vermittler vgl. van Regteren Altena a. a. O. 97, dazu Burl. Mag. 1953, 37. — Conway, Sir M.: Dürer und Milton, Cicerone (Dürer-Festschr.) 1928, 29 ff.

¹⁹ Urzidil, J.: Wenceslaus Hollar, der Kupferstecher des Barock. Wien — Leipzig 1936; Pauli, G.: Verschollene Dürer-Zeichnungen in Radierungen Wenzel Hollars, Jahrb. d. Kunstsammler 1921, 15 ff.; über W. Hollars Radierungen nach H. Holbein ferner Katalog der Exhibition of works of Holbein and other masters of the 16th and 17th centuries, Royal Academy, London 1950/51, Nr. 131, 135, 190.

²⁰ Winkler: Dürer-Zeichnungen I, 7 f. (zu Nr. 1) und III, 7 f. (zu Nr. 512); eine Kopie des frühen Selbstbildnisses mit Datum 4. Februar 1576 von Hans Hoffmann (?) im Brit. Museum.

²¹ van Mander I, 80 f.: »... een hoogh opgesteghen eeuw-claermakende Licht en oeffenaar, die heel gheluckigh al behert heeft wat de teyckenconst in haer begriipen oft omhelsen mach...«; dazu S. 110 in der Vita des Luc. v. Leyden.

²² Deshalb wollte Fuhse, F.: Zur Dürer-Forschung im 17. Jh., Anz. d. German. Nat.-Mus. 1895, 66 ff., die Anfänge der Dürer-Forschung, auch im Hinblick auf M. Quad v. Kinckelbach (1609), in die Zeit bald nach 1600 verlegen.

²³ Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, 101.

²⁴ Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, 1 ff. und 73 ff.

²⁵ Waetzoldt, W.: Dürer 337 (»der Nürnberger Akademie vermacht«).

²⁶ Dudik, B.: Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag. Mitt. d. k.k. Centralkomm. 12, 1867, XXXIII ff. — Zimmermann, H.: Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer v. 6. 12. 1621. Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. d. ah. Kh. 25, 1905.

²⁷ Über die Erwerbung durch Rudolph II. auf Anraten von Hans v. Aachen (1602/03) Weixlgärtner, A.: Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. d. ah. Kh. 28, 1909/10, 27 ff. (1792 nach Florenz).

²⁸ Über den Erwerb aus dem Nürnberger Rathaus Thausing II, 3 (Diptychon von nahezu gleichen Maßen wie die »Vier Apostel«).

²⁹ Prado-Katalog 1949, Nr. 2177/78.

³⁰ Sie wurden auch der Anlaß dafür, daß Ende des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts die meisten Kopien der Hauptwerke von Dürers Pinsel entstanden sind, um Besitzer, die sich der Originale entäußerten, zu entschädigen.

³¹ Vgl. Thausing I, 188 ff. — Ich stelle hierzu die Erinnerung an den Dürer-Besitz von P. Mariette 1667, z. B. Dürer-Literatur in Ungarn 1800–1928 hg. v. ungar. Min. f. Kultus, Budapest 1928, 25 Nr. 96.

³² Meder, J.: Dürer-Katalog, Wien 1952.

³³ Schlosser, J. v.: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.

³⁴ Mâle, E.: L'Art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, 464 ff.; vgl. auch The Art Bull. 1950, 219 ff.

³⁵ Held, J. S.: A supplement to het Caravaggisme te Gent. Gentsche Bijdragen 13. Deel 1951 (1952), 7 ff.

³⁶ Für P. Candid und Fr. Sustris verzeichne ich aus Marburger Jahrb. 4, 1928, 7 Abb. 5 (im Anschluß an Dürers Heimsuchung B. 84) und 40 Abb. 61 (Nachstich des J. de Gheyn: Engel auf Wolken mit Leidenswerkzeugen, darunter hochwehendes Schweißtuch ähnlich wie in Dürers Eisenradierung B. 26, 1516). Parallelen dazu sind Augustin Brauns Kopien aus Dürers Marienleben in seiner Stichfolge von 1592 (mit Widmung an Herzog Ferdinand v. Bayern); Merlo: Köln. Künstler, 2. Aufl. 1895, 107 f.

³⁷ Reber, F. v.: Kurfürst Maximilian I. v. Bayern als Gemäldesammler. Festsrede i. d. Akad. d. Wiss. zu München 1892. — Zimmermann, M. G.: Die bildenden Künste am Hof Albrechts V. v. Bayern. Stud. z. dt. Kunstgesch. 5, 1895.

³⁸ Soll 1603 über einen Neffen Granvellas Graf Canteroy Besançon und unter Mitwirkung des Hans von Aachen und des Matthias Krätzsch als Geschenk an Rudolph II. gelangt sein, in dessen Kunstkammer zu Prag van Mander es gesehen und aufgenommen hat; eine für Kaiser Ferdinand angefertigte Kopie von Joh. Chr. Rupprecht 1653 im Depot der Wiener Galerie (Nr. 1449); dazu Thieme-Becker 29, 215 und Dürer-Literatur

in Ungarn a. a. O. 13 Nr. 32 (Kopie nach der Wiener Madonna von 1512 mit Jahreszahl 1617).

³⁹ Ehrmann, J.: Massacre and persecution pictures in the 16th century France. *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* 8, 1945, 195 ff.

⁴⁰ Der Nachweis gerade dieser bemerkenswerten Stelle ist mir leider mit anderen Kriegsverlusten abhanden gekommen.

⁴¹ Thöne, F.: Tobias Stimmers Handzeichnungen, Freiburg 1936; Thieme-Becker 32, 1938, 57 ff. (F. Tr. Schulz).

⁴² Kris, E.: Der Stil »Rustique«, *Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. in Wien*, NF. 1, 1926, 137 ff.; derselbe: Georg Hoefnagel u. d. wissenschaftl. Naturalismus. *Schlosser-Festschr.* Wien 1927, 243; Chmelarz, Ed.: Georg und Jacob Hoefnagel, *Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. d. ah. Kh.* 17, 1896, 275 ff.

⁴³ Killermann, S.: Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen. *Stud. z. dt. Kunstgesch.* 119, Straßburg 1910; Pächt, O.: Early Italian Nature studies and the early calendar landscape. *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* 13, 1950, 13 ff.; Winkler: Dürer-Zeichnungen I 171 zu Nr. 248 (»... Tier- und Blumenmalerei schlechthin, die seit der Mitte der 60er Jahre des 16. Jhs. einsetzt. Sie geht von Arbeiten Dürers, dem Hasen und den Blumensträußen aus«); Beenken, H.: Dürer-Fälschungen? *Repert. f. Kunstwiss.* 1929, 125.

⁴⁴ Auf ein Exemplar im Besitz von Pietro Tacca (1631) hat Winkler zu Nr. 248 aufmerksam gemacht auf Grund von Baldinucci, F.: *Notizie dei professori* ... 1846, IV 100.

⁴⁵ Hier sei auch der Verwertung Dürerscher Bildniszeichnungen durch spätere Stecher gedacht, etwa des Patinir im Stich des C. Cort (Bierens de Haan, J. C. J.: *L'oeuvre gravé de C. Cort, La Haye* 1948, 194 f. Nr. 211); Winkler, F.: Dürer-Zeichnungen IV, Tfl. II; Karel van Mander: *Leven hg. v. Floerke* I 157.

⁴⁶ Vielleicht ist darin eine gewisse Parallele zu den Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen zu sehen im Sinne von Neusser, M.: *Wiener Jahrb.* 6, 1929, 27 ff.

⁴⁷ Nach Voll, K.: *Führer durch die Pinakothek 1908* vielmehr Hans (Johann) Bröderl.

⁴⁸ Panofsky, E.: *Idea. Studien d. Bibl. Warburg hg. v. F. Saxl, Leipzig* 1924, 44; zur Stilimitation im späteren 16. Jahrhundert spezieller Habich, G.: *Archiv f. Medaillen- u. Plakettenkunde* 4, 1923-4, 134.

⁴⁹ Beispielhaft auch Hoffmanns Version des »Allerheiligenbildes« (Flügelaltar in Wien) mit Zusätzen aus Heller-Altar und Marienleben, Glück, G.: *Fälschungen auf Dürers Namen a. a. O.* Tfl. III.

⁵⁰ Wieweit bei H. Goltzius die Dürer-Verarbeitung reicht, ist noch nicht präzisiert; einige konventionellere Hinweise sind von Hirschmann, O.: *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrik Goltzius, Leipzig* 1920, wiederholt worden S. 9 f., 15, 26 f.; vgl. auch Lindeman, C. M. A. A.: J. A. Uijtewael, Utrecht 1929, besonders 218 über Goltzius' Amsterdamer Pomonabild im Verhältnis zu Dürers Amygone. — Für Jan Wierick verweise ich auf Kristeller, P.: *Kupferstich und Holzschnitt*, 4. Aufl. 1922, 325 f., auf Hirschmann, O.: *Hendr. Goltzius, Meister der Graphik*, 7. Bd., 154, und auf die Albertinazeichnungen Kat.-Nr. 203 ff.

⁵¹ Ernsterer Beachtung wert sind die geistreichen und tiefdringenden Darlegungen von Böttiger, John: Philipp Hainhofer und der Kunstschrank Gustav Adolfs in Upsala, Stockholm 1909, besonders von S. 26 an.

⁵² Wescher, P.: *The Idea in Giuseppe Arcimboldos art, Magazine of Art* 43, 1950, 3 ff. war mir nicht zugänglich.

⁵³ Eg. Sadelers Stiche nach Dürer sind bei Wurzbach: *Niederländ. Künstlerlexikon*, bei Winkler: *Dürer-Zeichnungen zusammengestellt, und Jahrbücher d. Mus. der Bild. Künste in Budapest* 10, 1940, 7-23 ff.

⁵⁴ Daher greifen denn auch verschiedene Nachahmer zu gleichen Vorbildern. Die Vorzeichnung zu dem singenden Engel hat außer Eg. Sadeler Hans Hoffmann für seinen zwölfjährigen Jesus in der Budapester Zeichnung gewählt und alsdann als einen Ausdruckstypus in selbständiger Abwandlung weitergebildet (Christus in seinem Ecce-Homo-Bild, Abb. bei Chytil, K.: *Kunst und Künstler am Hof Rudolfs II.* 1904, Tfl. XXIV, der Pilatus aus der Geißelung der Gr. H. Passion hergeleitet); den gleichen Ausdruckstypus variiert mehrfach Hans von Aachen, z. B. in der Lucretia-Zeichnung (Uffizien, *Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. d. ah. Kh.* 30, 1912, 65).

⁵⁵ Hier wäre auch C. Dooms Schabkunstblatt von 1659 nach dem Schmerzensmann der großen Bremer Kreidezeichnung von 1522 W. 886 einzureihen.

⁵⁶ Renner, A. M.: Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden. Beitr. z. Gesch. d. Oberrheins 1. Bd. Bühl-Baden 1941, bes. 187 u. Abb. 14; die Photographie verdanke ich Herrn Dr. J. Lauts zugleich mit der Mitteilung, daß er gleichfalls die Dürer-Beziehung bemerkt hat. — Von den Exemplaren der Fürlegerin scheint nächst vergleichbar das Vorbild der Stichreproduktion von Wenzel Hollar (Flehsig, Ed.: I 349ff.) zu sein; unabhängig davon ist die Frage, welches Exemplar als Original zu gelten hat — nach einer brieflichen Mitteilung von E. Buchner das Frankfurter, ich möchte das Londoner nicht niedriger stellen.

⁵⁷ Zulässig und nicht unergiebig ist der Vergleich zwischen Terbrugghens »Matthäusberufung« (1621, Centraalmuseum-Utrecht) und Dürers »Zwölfjährigem Jesus unter den Schriftgelehrten«, 1506; um so ernster zu nehmen, als Terbrugghens ziemlich gleichzeitige Edinburger »Johannesenthauptung« (Burl. Mag. 1953, 52) nicht ohne Dürers Holzschnitt erklärbar ist.

⁵⁸ Ich frage mich, ob nicht B. Sprangers »Susanna« (Dietz: Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. d. ah. Kh. 28 Tfl. XXI) einen Widerschein von Dürers Eisenradierung des »Verzweifelten« (1518) aufgefangen hat, von der schon Allaert Claesz 1554 Gebrauch gemacht hatte (Tietze und Tietze-Conrat: II 123 Nr. 671; Held, J.: a. a. O. 141). — Vor dem »Jonas« der Zeichnung von Dirk Barentsz von 1582 (Albertinakatalog 1928, Nr. 138), die J. Sadeler gestochen hat (Abb. 10) (ein schwaches Bild im Museum in Reims), liegt Erinnerung an Dürers mantegnesken Orpheus, den Christus der Kreuztragung B. 10 und den würfelnden Soldaten der großen Kalvarienbergzeichnung-Uffizien W. 317 nahe (abgesehen von der Landschaft des »Jonas«). Der Figurentypus findet sich übrigens auch bei Christofano Robetta (Kain und Abelstich) und — besonders interessant — bei I. van Meckenem (»Das böse Weib« L. 504).

⁵⁹ Tietze-Conrat, E.: Die Bronzen der Fürstl. Liechtensteinschen Kunstkammer, Wien 1918, 43 f.

⁶⁰ Katalog der Ausstellung »I Fiamminghi e l'Italia« Brügge-Venedig, Rom 1951, Nr. 36, Tfl. 48.

^{60a} Eigens verwiesen sei auf P. P. Rubens' »Daniel in der Löwengrube« (Herzog von Hamilton; vgl. Knipping, B.: Iconografie van de Contrareformatie in de Nederlanden, Hilversum 1939 I 260 und Abb. 182).

⁶¹ Vereinzelt Ausnahmen verändern diesen Eindruck nicht: M. Coxcijs Johannes-Flügel zu Gossaerts Prager »Lukasaltar«; Retabel des Apokalyptikers Johannes (großes Holzrelief, rund 2 m hoch) im südl. Querhaus von S. Juan de los Reyes in Toledo um 1600 Berruguetenachfolge, aus verschiedenen Dürer-Blättern kompiliert. — Mit Umdeutungen muß auch sonst gerechnet werden, z. B. scheint mir Dürers Eustachiusstich nicht nur in Jan Bruegels Berliner Hubertus (Katalog Nr. 765; dazu Vorzeichnung in Berlin), sondern sogar in J. Ujttewaels »Diana und Aktäon« (Albertinazeichnungen Katalog 1928 Nr. 410) Spuren hinterlassen zu haben.

⁶² Hinzuzunehmen ist Jean Duvets »Allegorie der Keuschheit« (1528) und »Ver-mählung von Adam und Eva« (Tietze-Conrat, E.: Der französische Kupferstich der Renaissance, München 1925, Tfl. 2 u. 3). Über desselben Apokalypse (1546–1561) vgl. Bull. of the Museum of Fine Arts Boston 1952, 16 ff.

⁶³ Stechow, W.: Noch einmal zu A. Blocklandt, Oud Holland 1929, 282 ff.; Eigenberger, R.: Die Gemäldegalerie der Akademie der Bild. Künste in Wien, 1927, 255 Nr. 582; Hulst, R.-A.: Niet Christoffel van Utrecht maer Meester B, Oud Holland 1952, 97 ff.

⁶⁴ Panofsky, E.: Idea 108, Anm. 205.

⁶⁵ Etwas früherer Zeit gehört das Alabasterrelief in Kassel St. Martin (Marb. Jahrb. 8.–9. Bd., 1936, 340) an.

⁶⁶ Neuerdings Boström, K.: De oorspronkelijke bestemming van Ludger tom Rings stillevens, Oud Holland 1952, 51 ff.

⁶⁷ Panofsky, E.: Idea 100; dazu Ercole Roberti im Amsterdamer Rijksmuseum Nr. 2034 D 1 und J. Zucchi (F. Zuccari?): Goldenes Zeitalter — Uffizien (Voß, H.: Spätrenaissance II, 319 und Chastel im Phoebus I, 1946, 127 ff.).

⁶⁸ Ohne auf Vollständigkeit auszugehen, verzeichne ich sechs oder sieben Kopien; zwar sehr genau, doch nicht übereinstimmend, verschieden schon in der Größe. Es lassen sich unterscheiden:

1. eine frühere Gruppe (erste Hälfte 16. Jahrhundert), an deren Spitze m. E. die große Leinwand (1,68 × 1,17) in Nancy (Katalog von 1909, 83 Nr. 250 »Luc. v. Leyden«) zu stellen ist, während Genf (Nr. 1845–1847 »Jan de Cock?«) und Mailand (Samml. A. Chiesa) sowie Zürich (Samml. M. Ros, 1,71 × 1,20) nachzuordnen, vielleicht von Nancy abhängig sind, und
2. eine spätere Gruppe kleineren Formats und voneinander unabhängig, das heißt je für sich der Zeichnung nachgebildet: Jan Bruegel-Uffizien (»A. Dürer inventor 1505 Bruegel fec. 1604«) und der Stich des J. Matham 1615.

Zur Kritik von Zeichnung und Nachahmungen das Maßgebliche bei Flechsig II 485 und Winkler II Nr. 317; den Bestimmungen von G. J. Hoogewerff (De Noordnederl. Schilderkunst 3. Deel 's Gravenhage 1939, 337–340) und N. Beets (Oud Holland 67, 1952, 16) ist der von ihnen übergangene Nachweis von Edm. Schilling (Phoebus 1, 1946, 135) entgegenzuhalten, der die Urfassung in eine Zeit vor 1515 verlegt. Vgl. ferner Friedländer, M. J.: Altniederländische Malerei 11, 1935, 126 Nr. 107, und Held, J.: Dürers Wirkung auf die niederl. Malerei, Haag 1931, 99 f.

⁶⁹ Auf derselben Linie bewegte sich Hans von Aachen bei seiner Benutzung und Abwandlung von Dürers »Grablegung Christi« in der Kupferstichpassion (Jb. d. kunst-histor. Sign. d. ah. Kh. 30, 1912, 97).

⁷⁰ Panofsky, E.: Idea, hauptsächlich 101 f., und The Cod. Huygens and Leonardo da Vincis art theory, Studies of the Warburg Institute, 15. Bd., London 1940, bes. S. 124/25.

⁷¹ Stechow, W.: Cornelis van Haarlem en de hollandsche laat-manieristische schilderkunst. Elseviers geill. Maandschrift 45, 1935, 73 ff., besonders 81; übrigens auf dem Ast über Eva das Käuzchen nach der Dürerschen (?) Albertina-Zeichnung (Abb. bei Killermann: Stud. z. dt. Kstgesch. 119, Tfl. XII).

⁷² Die »figura serpentinata« wurde auch geschätzt, weil sie durch Kombination verschiedener Ansichten eine Figur nahezu so inhaltsreich machte, wie zwei oder drei zusammengenommen (Lomazzo: Trattato 22–3). Umgekehrt fand die Zweifigurengruppe in so dichter Verschränkung Pflege, daß sie wie eine Figur wirken, mit einer »figura serpentinata« verwechselt werden konnte; als Beispiel sei B. Sprangers »Sündenfall« (Wien, Vorrat) erwähnt, woran sich die Frage knüpft, wie weit ein Figuren paar wie das Dürersche im Sündenfall der kl. H. Passion (B. 17) solchem Formwillen entgegengekommen ist.

⁷³ Im Sinne von Karel van Manders Lehrgedicht, hg. v. R. Hoecker, S. 102, 21 ff.: »soo sullen eenighe bootsen met beyden beenen voorwaert naer ons uyt staen oft schreyden, ander met troeng' en lichaem van ter zijden . . .«

⁷⁴ Bruck, R.: Ernst zu Schaumburg, Berlin 1917 Abb. 66 und 67.

⁷⁵ Ähnlich würde ein Vergleich zwischen Dürers und Goltzius' »Fahnen träger« ausfallen. — Den Rückgriff des Lübecker Schreibmeisters Arnold Möller in seinem »Schreibbüchlein« von 1642 auf Dürer hat M. Thausing II 45 erwähnt; um 1590–91 geht G. Hoefnagels Schriftmusterbuch für Rudolph II. voran (Thieme-Becker 17, 1924, 194).

⁷⁶ Vgl. auch den Vermerk von Martin, W.: De hollandsche Schilderkunst in de 17. eeuw: Frans Hals en zijn tijd. 2. uitg. Amsterdam 1942, 273.

⁷⁷ Eines der Reliefs am Augsburger Herkulesbrunnen sowie ein Stuckrelief auf Schloß Brandeis (Anbetung der Könige).

⁷⁸ Jantzen, H.: Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910, 21 ff.

⁷⁹ Kat. Verst. F. Muller-Amsterdam, Juli 1921, Nr. 151.

⁸⁰ Krönig, W.: Zur Bildarchitektur bei Lambert Lombard. Ad. Goldschmidt-Festschrift 1934, 153 ff.

⁸¹ Tintoretto's »Christus und die Ehebrecherin« (Pal. Corsini-Rom Nr. 5144; Tietze, H.: Tintoretto. London-Phaidon 1948: Tfl. 14, »um 1545«) dürfte nicht übergangen werden, dessen Verhältnis zu Dürers Holzschnitt bzw. zu Piero della Francesca's »Königin von Saba«-Arezzo nicht leicht auszumachen ist.

⁸² Mayer, A. L.: Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911, 58 hat die Bildarchitektur von Pieter Kempens (Campaña) »Darstellung im Tempel« (Sevilla, Kathedrale) auf Dürers Marienleben-Holzschnitt zurückgeführt. — Zur Saugkraft der Fluchtperspektive

als Kennzeichen des Manierismus vgl. allgemeiner Hoffmann, H.: Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Zürich-Leipzig 1938.

⁸³ Katalog der Albertinazeichnungen, hg. v. A. Stix, Die Zeichnungen der niederländ. Schulen, bearb. v. O. Benesch, Wien 1928, Nr. 405, Tfl. 103.

⁸⁴ Dieselben Gesichtspunkte dürften auch für H. Steenwijcks d. J. »Befreiung Petri« (Braunschweig) zutreffen.

⁸⁵ Jantzen: Niederländ. Architekturbild, Nr. 461.

⁸⁶ Popham, A. E.: On a letter of J. Hoefnagel. Oud Holland 53, 1935, 145 ff.

⁸⁷ Für Matthäus Merian vgl. Hartlaub, G. F.: Zeitschr. d. Dt. Vereins f. Kunstwiss. 6, 1939, 29 ff.

⁸⁸ Ihm stelle ich desselben »Johannespredigt« (Braunschweig) und A. Mirous Einfeldlerlandschaft (Berlin Nr. 1959) an die Seite. Zu erinnern wäre auch an Hans Bols erweiterte Nachzeichnung (Albertinakatalog 1928, Nr. 235) nach Dürers frühem Mühlen-aquarell W. 105. — R. Savery entnimmt für seine Faunabilder das Rhinoceros dem Dürer-Holzschnitt, der selbst für Jean Goujons Obeliskmonument zum Einzug Heinrichs II. in Paris 1549 in Dienst genommen wurde (Art. Bull., 29, 1947, 168 ff.).

⁸⁹ Ihren Einfluß auf P. Coecke hat Held, J.: Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit 1931, 131 klargestellt.

⁹⁰ Kauffmann, H.: Dürers Nemesis, in: Tymbos für Wilhelm Ahlmann, Berlin 1951, besonders 143 f.

^{90a} Elias Schemel stellt um 1565 das lebensgroße ganzfigurige Bildnis des Veit Konrad Schwarz als Jäger (Leihgabe in den Städt. Kunstsammlungen in Augsburg, Führer von N. Lieb 1953, 22) vor eine Landschaft nach Dürers »Hl. Eustachius«: ein frühes Beispiel des bei Velasquez häufigeren Bildtypus, interessanterweise auf einer Stufe, wo das Bildnis noch in sakrale Bezüge eingebettet ist (Eustachius).

⁹¹ Burchard, L.: Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 45, 1924, 66 ff.

⁹² Denucé, J.: Historical sources of the study of flemish art, 3. Bd., Antwerpen 1934. — Von Jan Bruegels Dürer-Besitz spiegelt sich einiges in seinen Pradobildern. In »Geruch und Gesicht« (Nr. 1568) liegt vorn am Boden der Holzschnitt des Büßers, etwas weiter rechts ragt eine Ecke von »Hieronymus im Gehäus« herein, in der Galerie hängt als Gemälde »Sebastian am Baum« (B. 55); im »Gefühl« (Nr. 1398) ist als Tafelbild die »Geißelung« aus der Kupferstichpassion (Gefühl!) angebracht, im »Gehör« (Nr. 1395) ein Triptychon mit der »Verkündigung« (Gehör!) nach dem Marienleben B. 83, im »Gesicht« (Nr. 1394) lehnt an den Globus ein zum größten Teil verdecktes Triptychon nach der »Maria zwischen Engeln« 1518 (B. 101) und dem Paulus-Stich (1514), links vorn liegt Luc. v. Leydens Susannen-Stich (Gesicht!). Ich hebe diese versteckten Kleinigkeiten heraus, weil sie eine Umdeutung durch Übertragung in andere, Dürer fremde Zyklen, Fünfsinnesfolgen bekunden (Kaufmann, H.: Die Fünfsinne in der niederländ. Malerei des 17. Jahrhunderts. Kunstgesch. Stud. hg. v. H. Tintelnot, Festschrift für Dag. Frey, Breslau 1943, 135 ff.). — Für J. Bruegel erinnere ich nebenher an dessen Kopie nach Dürers »Madonna m. d. vielen Tieren« (Rom, Pal. Doria; dazu Winkler II 296 und Bayer. Nat.-Mus. Kat. Nr. 380) und an Eigenberger, R.: Die Gemäldegalerie der Akademie in Wien, Wien-Leipzig 1927, 112 Nr. 575 (nach dem Kupferstich B. 2).

⁹³ Zugrunde liegt es schon dem Landschaftsmotiv der Berliner Flötnerzeichnung, Friedländer-Bock: Berliner Kupferstichkabinett, Die deutschen Meister, Berlin 1921, 42 Nr. 1263, Tfl. 53 und Jahrb. d. kunsthistor. Slgn. in Wien, N. F. 1, 1926, 181, Abb. 131.

⁹⁴ In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis auf des jüngeren Frans Francken noch ziemlich frühe Bildertafel mit Szenen des »Verlorenen Sohns« (Amsterdamer Rijksmuseum Nr. 937) angebracht: die Schweine am Trog und der Gutshof nach Dürers frühem Stich.

⁹⁵ Lee, R. W.: Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting. Art Bull. 1940, 197 ff.

⁹⁶ Aus Lomazzos Trattato 35 kämen Forderungen wie »consonanza« und »commodulazione« in Betracht.

⁹⁷ Hier wäre nochmals an Lomazzos Trattato 26 (wozu etwa Dürers Varnbüler zur Illustration dienen könnte) und an N. Hilliard »Art of Limning« zu erinnern; vgl. Pope-Hennessy, a. a. O. 96 f.

⁹⁸ Nicht nur in diesem Fall bedürfen E. Mâles Bestimmungen (L'Art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, 282 f.) über ikonographische Neuerungen nach dem Tridentinum gewisser Ergänzungen. Zum Thema der Kreuzanheftung derart, daß das Kreuz am Boden liegt, vgl. D. Volckertsz Coonherts präzise Nachschrift nach der kl. H. Passion (B. 39) in der Federzeichnung in Brüssel, Slg. de Grez Nr. 936.

⁹⁹ Eine Erinnerung an die mutmaßlich von Rubens überarbeitete Marienzeichnung aus der Jabachsammlung im Louvre (Winkler III Anhang Tfl. I) darf hier eingefügt werden. — Reichlicher als bisher vermerkt begegnet Dürersches Lehngut bei M. de Vos, in dessen Verarbeitung es später auf A. van Dyck gewirkt hat; vgl. dessen frühe Kreuztragung mit der kl. H. Passion und die große Gefangennahme Christi; außerdem Adriani, G.: Italienisches Skizzenbuch, Wien 1940, Tfl. 77 (Notizen aus Dürers Johannes-Holzschnitten B. 125 und 126).

¹⁰⁰ Justi, C.: Velasquez 1925 I 77 ff.; Loga, V. v.: Malerei in Spanien, Berlin 1923, 154, 184, 256. Bei Grecos »Gnadenstuhl« (1577) und »Himmelfahrt der Magdalena« ist an Dürer erinnert worden unter anderen von Mayer, A. L.: El Greco, München 1926, S. XVIII, und spezieller von Camón Aznar, J.: Dom. Greco, Madrid 1950, 30 und öfter; nach Dürers »Gnadenstuhl« nochmals Barcelona Inv. 5687 (17. Jahrhundert).

¹⁰¹ Mayer, A. L.: Velasquez, London 1936, Nr. 22, Tfl. 11 (ohne Hinweis auf Dürer); Loga, V. v.: a. a. O. 300 (zur Marienkrönung).

¹⁰² Karel von Mander: Leven . . ., hg. v. H. Floerke, I 85; derselbe: Lehrgedicht, hg. v. R. Hoecker, 242 und 246.

¹⁰³ Pantheon 5, 1930, 291.

¹⁰⁴ Spanien verdient zusammenhängendere Beachtung. Aus mehr oder weniger zufälliger Ausbeute verzeichne ich:

A. Coello: großes Altarbild (1582) in der Laurentiuskirche des Escorial mit den Hll. Antonius und Paulus einschl. der Landschaft nach Dürers Holzschnitt B. 107; in den Deckenmalereien des Bibliothekssaals vom Escorial bei »Regiomontanus« kleine Kopien nach Dürers Apostelstichen Paulus und Simon (1514 und 1523); in dem bilderreichen Passionszyklus an den Längswänden der Kirche der Cartuja de Miraflores bei Burgos (um 1600) zeigen mehrere Szenen strengere oder freiere Verwertung Dürerscher Passionsblätter, desgl. die Fußwaschung am Lettneraltar; A. Peredas »Hieronymus« von 1645 (Prado Nr. 1046) hat in seinem Folianten das »Jüngste Gericht« nach der kl. H. Passion (sogar mit Dürer-Monogramm) aufgeschlagen, vgl. die Notiz zum Schmerzensmann von 1641 im Pradokatalog Nr. 1047; im Vorraum der Sakristei der Kathedrale von Toledo angeblich Luca Giordano: Flucht nach Ägypten nach Dürers Marienleben B. 89 (Halbfiguren, Gegensinn); in der Bartholomäuskapelle am Kreuzgang der Kathedrale von Salamanca großes Retabelrelief (Holz) in genauestem Anschluß an Dürers »Eustachius« B. 57, wohl noch vor 1550; ein Schnitzaltar in einer der Chorkapellen der Kathedrale von Barcelona (erste Hälfte 17. Jahrhundert) nach Dürers »Johannesmarter« und »Herodesgastmahl« (B. 125 und 126).

¹⁰⁵ Voß, H.: Barockmalerei in Rom. Berlin 1924, 212 (im Anschluß an Dürers »Ruhe auf der Flucht« B. 190). Zu Sassoferrato vgl. Budapest Landesmuseum Nr. 475 (Dürer-Lit. in Ungarn 1928, 36 Nr. 155). Über Caravaggios Paulusbekehrung nach Dürers »Großem Pferd« vgl. Art Bull. 1942, 194 und 1951, 147. o

¹⁰⁶ Rijkevorsel, J. L. van: Rembrandt en de traditie. Rotterdam 1932, 120–125.

¹⁰⁷ London 1660, 1666 und 1680; der Titel »Dürer revived« erst bei dieser 3. Aufl.; dem Titel gegenüber ein Dürer-Bildnis. Vgl. Art Bull. 1947, 196 ff. Auf meine Bitte hat Herr cand. phil. Vey das Büchlein für mich in London durchgesehen, wofür ich ihm Dank sage. Erwähnt von Salerno, L.: 17th Century English literature of painting. Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 14, 1951, 248.

¹⁰⁸ Tietze, H. und Tietze-Conrat, E.: Der junge Dürer. Augsburg 1928, 260.

¹⁰⁹ Abgedruckt in Jantzen, H.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, 79 ff.

¹¹⁰ Kurz darauf Sam. van Hoogstraten: Hoogeschool der Schilderkonst (1678, 255) »de weergadelooze Albert Dürer«.