

DIE GRÜNE PASSION

Ein Werk Dürers?

Von Lisa Oehler

Die Grüne Passion sei hier von einer Fragestellung aus betrachtet, die durch die Forschungen Flechsig angeregt wurde: der Frage nach der Echtheit der Signaturen. Denn die Erkenntnisse, die wir heute über die Signierung der Zeichnungen Dürers und seines Umkreises gewonnen haben¹, werfen ein ganz neues Licht auf das Problem dieses heute noch immer umstrittenen Werkes.

Wie weit auch die Meinungen der Forscher in der Beurteilung der Grünen Passion auseinandergehen, so hat doch von jeher bei Anhängern wie Gegnern der Dürerischen Urheberschaft in zwei Punkten völlige Übereinstimmung bestanden: einmal darin, daß sich bei der Umsetzung der Vorzeichnungen in die grünen Ausführungen eine ganz bestimmte, alle Blätter gleichmäßig betreffende Umformung vollzog – nämlich eine »inhaltliche, sachliche, kompositionelle, architektonische und proportionale«, wie Meder² sie charakterisiert – und zweitens in der Annahme, daß vier der uns erhaltenen Vorzeichnungen – W 299 (Abb. 1), W 301 (Abb. 2), W 303 (Abb. 3), W 305 (Abb. 4) – ob nun ursprünglich als Entwürfe für die grünen Ausführungen konzipiert oder nicht, auf Dürer zurückgehen und im Jahre 1504 ausgeführt wurden. Von der letzteren dieser beiden Voraussetzungen möge unsere Untersuchung ihren Ausgang nehmen.

Von den vier genannten Vorzeichnungen tragen zwei ein Dürermonogramm (W 299 (Abb. 1) und W 303 (Abb. 3)). Das Zeichen auf der Gefangennahme Christi (W 299) befindet sich am oberen Rande, außerhalb des Rahmenstriches. Es wird von Flechsig und Winkler als unecht bezeichnet. Diesem Urteil läßt sich hinzufügen, daß es sich um ein von Kulmbach geschriebenes »Monogramm von 1514«³ handelt. Dies wird schon allein durch die besondere Form des D bezeugt, dessen Bogen auf charakteristische Weise in Richtung auf den Schnittpunkt des unteren Querstrichs des A mit dem rechten Schenkel in einer Spitze zuläuft. Nun ist dieses Zeichen aber offenbar gleichzeitig mit der Zeichnung entstanden⁴. Entsteht das Monogramm aber tatsächlich der gleichen Feder wie die Zeich-

nung, so muß auch diese selbst von Kulmbach ausgeführt sein, und zwar, den Ergebnissen früherer Untersuchungen⁵ entsprechend, mit Sicherheit nicht vor 1508, wahrscheinlich aber nicht vor 1510. Die Bezeichnung auf dem Blatt Christus vor Pilatus W 303 (Abb. 3) findet bei Flechsig keine Erwähnung und scheint daher von ihm als zweifelsfrei betrachtet zu werden. Jaro Springer⁶ jedoch hatte sie als gefälscht bezeichnet: »Die Form des A mit den nach oben stark konvergierenden Schenkeln ist für 1504 unmöglich.« Auch Winkler hebt in seinem Dürerwerk die befremdlich-altertümliche Form des Monogrammes hervor, erkennt es aber dennoch, ebenso wie die Zahl, als eigenhändig an. Unsere Beobachtungen deuten darauf hin, daß das Urteil Springers offenbar das Richtige traf. Wie Winkler bereits andeutete, entspricht die Monogrammform derjenigen auf den Stichen von 1495. Dürer hätte also hier auf eine altertümliche, und zwar – wenn die Jahreszahl zutreffen sollte – auf eine etwa 10 Jahre zurückliegende Monogrammform zurückgegriffen. Für einen solchen Fall findet sich aber in seinem Werk kein weiteres Beispiel. Doch auch gegen die Glaubwürdigkeit des Datums erheben sich Zweifel, wenn man berücksichtigt, wo die Bezeichnung angebracht ist. Sie befindet sich auf der Treppe, einer bildparallel gestellten Mauer, etwas tiefer in den Raum hineingerückt. Diesen Ort wählt aber Dürer in den Jahren um 1504 niemals für die Anbringung seines Zeichens, er läßt sich vielmehr in der Druckgraphik erst im Jahre 1509 nachweisen⁷. Befremdend an der Jahreszahl wirkt überdies die Art und Weise, wie sie geschrieben ist. Als Ganzes betrachtet, zeigt sie eine zarte, akzentlose Gleichmäßigkeit im Duktus, die wir bei Dürer nicht finden. Hervorzuheben ist dann die Form der Vier. Sie hört in gleicher Linie mit den übrigen Ziffern auf, und ihr Querstrich kreuzt den Vertikalstrich in dessen unterer Hälfte. Bei Dürer dagegen besitzt die Vier fast stets eine größere Unterlänge als die übrigen Ziffern, und der Querstrich kreuzt den Vertikalstrich etwas oberhalb von dessen Mitte⁸. Gegen die Echtheit der Bezeichnung auf W 303 sprechen also folgende Gründe: Monogrammform und Jahreszahl sind weder miteinander, noch mit ihrem Anbringungsort vereinbar, und die Schreibweise der Zahl weicht von derjenigen Dürers ab. Nun zeigen aber Monogramm und Jahreszahl die gleiche Tintenfarbe wie die Zeichnung. Wie im Falle der Gefangennahme stimmen sie im Strich gänzlich mit der Zeichnung überein; auch Meder⁹ stellt fest, daß sie »gleichzeitig mit den übrigen Federstrichen« geschrieben seien. Wenn aber die Bezeichnung als zugehörig zu betrachten ist, so kann die Zeichnung nicht von Dürer und kaum vor 1509 entstanden sein.

Allein die Betrachtung der Signaturen hätte uns somit für die Beurteilung der Vorzeichnungen den Hinweis gegeben, daß die beiden Blätter



1. Gefangennahme Christi. Turin, Kgl. Bibliothek W 299

W 299 (Abb. 1) und W 303 (Abb. 3) aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Dürer sind. Der Kulmbachsche Ursprung des Monogrammes auf der Gefangennahme läßt vielmehr im Falle dieser einen Zeichnung mit Sicherheit, im Falle der drei übrigen mit Wahrscheinlichkeit auf die Urheberschaft dieses Meisters auch für die Zeichnungen selbst schließen. Hinsichtlich der Datierung ist mit dem Anbringungsort der Bezeichnung auf W 303 und dem Typus des Zeichens auf W 299 ein terminus post quem von etwa 1509/10 gegeben.

Bei den Signaturen der grünen Ausführungen finden wir diese Beobachtungen bestätigt. Es lassen sich vier verschiedene Anbringungsweisen für die Bezeichnung unterscheiden.

1. Das Monogramm allein auf einem aufrecht, bildparallel in einer der unteren Bildecken stehenden Täfelchen, die Zahl allein daneben (W 300).
2. Monogramm und Zahl auf einem schräg am Boden liegenden Täfelchen (W 310, W 312, W 313).
3. Monogramm und Zahl ohne Täfelchen auf einer Mauer in der unteren Bildhälfte, entsprechend der Vorzeichnung W 303 (Abb. 3) (W 302, W 306).
4. Monogramm und Zahl ohne Täfelchen auf einer Mauer in der oberen Bildhälfte (W 304 [Abb. 11], W 307, W 308, W 310, W 314).

Die erstere dieser Anbringungsweisen entspricht durchaus der Zeitstufe von 1504. Das senkrecht am unteren Bildrande stehende Monogrammtäfelchen tritt bei Dürer von etwa 1502 an auf, erstmalig auf den Stichen B 57 (nach Flechsig von etwa 1499), B 29 (von etwa 1502), B 54 (1505 bzw. 1508), B 5 (1508, Abb. 7), und auf dem Holzschnitt B 91 des Marienlebens¹⁰. Auch für die getrennt neben dem Monogrammtäfelchen angebrachte Jahreszahl hat Flechsig bereits einige Beispiele zusammengestellt¹¹. Das schräg liegende Täfelchen verwendet Dürer zwar schon im Marienleben, doch daß das Täfelchen außer dem Zeichen auch die Zahl trägt, läßt sich erst in den Jahren 1508/09 belegen, auf B 4 der Kupferstichpassion (Abb. 5) von 1508, B 32 und 37 der Kleinen Passion von 1509. Die beiden letztgenannten Anbringungsweisen, bei denen sich das Zeichen auf einer Wandfläche in der unteren oder oberen Bildhälfte befindet, fallen zeitlich zusammen. Beide lassen sich erstmalig in der Kleinen Passion nachweisen, die letztere bestimmter auf dem Blatt B 119 von 1510. Damit trifft für die Bezeichnungen auf den grünen Ausführungen das gleiche zu wie für die Signatur der Vorzeichnung W 303 (Abb. 3): ganz abgesehen von ihrer Schreibweise können sie schon deshalb nicht von Dürer sein, weil sich der Ort ihrer Anbringung mit der Jahreszahl 1504 nicht vereinbaren



2. Christus vor Kaiphas. Berlin, Kupferstichkabinett W 501

läßt¹². Nun gibt aber Meder¹³ an, daß alle Signaturen mit Ausnahme der zweiten auf der Kreuztragung W 310 »gleichzeitig mit der Zeichnung selbst entstanden, daß sie genau mit derselben Tuschfarbe gezeichnet sind. Sie tragen dieselbe Auftrocknung der Flüssigkeit und die gleiche Patina.« Wie im Falle der beiden Vorzeichnungen W 299 (Abb. 1) und W 303 (Abb. 3) bedeuten also auch bei der grünen Folge die Signaturen ein wesentliches Indizium gegen den Dürerschen Ursprung. In der Schreibweise gleichen sich Zeichen wie Zahlen nach letzter Möglichkeit an die Dürersche Form an. Eine Vermutung auf den Urheber läßt allein das Monogramm der Beweinung W 314 zu: das D erinnert an dasjenige auf der Krönung Mariä in Mailand (Winkler, Dürer II Anh. Tf. XXIII) und an das auf dem Entwurf für einen Flügelaltar mit der Geburt Christi in der Albertina WK 83. Beide Bezeichnungen stammen ebenso wie ihre zugehörigen Zeichnungen von Hans von Kulmbach¹⁴.

In der weiteren Untersuchung möchten wir an das oben gefundene Resultat, die Datierung der Vorzeichnungen betreffend, mit der Frage anknüpfen: welcher Stufe des Dürerschen Zeichenstils entsprechen die Vorzeichnungen, ganz unabhängig von der Frage ihrer Urheberschaft? Unter den Arbeiten der Jahre um 1504 fallen die vier Blätter gänzlich heraus, dagegen finden sich stilistische Parallelen in der Zeitspanne 1512–15. Nun sind zwar aus der ersten Hälfte des ersten Jahrzehnts allein vergleichbar die Entwürfe zum Marienleben W 291 und W 293 und die Maria mit den vielen Tieren W 295, alle von 1502/03¹⁵. Immerhin lassen sie erkennen, daß sowohl die Bildung der Köpfe als der Gewandstil mit seinem größeren Reichtum an Einzelmotiven, der stärkeren Aufteilung und kleinformatigeren Knitterung der Falten, der Verwendung von Häkchen in der Schraffur, grundsätzlich von den Vorzeichnungen abweichen. Diese weisen vielmehr die meisten stilistischen Berührungspunkte mit Dürers Zeichnungen W 517, W 519, W 580/79 von 1511 auf, sowie mit W 583, dat. 1515, der sie am nächsten stehen¹⁶.

Es spiegelt sich also in den Vorzeichnungen diejenige Stufe der Dürerschen Zeichenkunst, auf der sein kalligraphischer Stil zu höchster, reinsten Ausbildung gelangt war: die Zeit der Gebetbuchillustrationen. Doch das Entscheidende liegt darin, daß sie sich eben nur in ihnen spiegelt. Denn wenn die Zeichnungen in dieser späten Zeit, d. h. jedenfalls nach 1510, entstanden sind, so bestätigt sich damit unsere bisher nur auf die Betrachtung der Signaturen gegründete Behauptung: dann können sie nicht von Dürer sein. Zu dieser Schlußfolgerung führen die folgenden Zusammenhänge.

Etwa zur gleichen Zeit und offenbar unabhängig voneinander wurde von Flehsig¹⁷, Haack¹⁸, Agnes Waldstein¹⁹ und Beenken²⁰ erkannt, daß

gewisse inhaltliche Übereinstimmungen zwischen der Grünen Passion und verschiedenen Blättern der Kupferstichpassion, der Großen und der Kleinen Holzschnittpassion bestehen. Unter der Voraussetzung, daß die Grüne Passion oder doch die Vorzeichnungen im Jahre 1504 entstanden seien, wurden diese Analogien mit Ausnahme von Haack²¹ dahingehend gedeutet, daß die Grüne Passion die frühere, also gebende Stufe darstelle, die Fassungen der graphischen Passionen die spätere, entlehrende. Unsere Feststellung, daß die Vorzeichnungen nach 1510 entstanden, läßt jedoch auf eine Umkehrung dieses Verhältnisses schließen: die Grüne Passion muß im Anschluß an die verwandten graphischen Blätter entstanden sein, da die Vorzeichnungen hinsichtlich ihres Zeichenstils einer späteren Zeit angehören. Unter diesen Umständen aber kann die Folge einschließlich der Vorzeichnungen nicht von Dürer sein, denn es handelt sich hier stellenweise um so wörtliche Übernahmen, wie sie bei Dürer zu keiner Zeit zu belegen sind.

Es seien die Analogien noch einmal zusammengestellt:

Christus am Ölberg W 298 (Abb. 6): Christus, der Engel und der vorderste Jünger – B 4 der Kupferstichpassion (1508; Abb. 5). Der vorderste Jünger allein – W 584 (1515?). Der den Kopf in die Hand stützende Jünger – B 6 der Großen Passion (1498).

Gefangennahme Christi W 299 (Abb. 1), W 300: Die Motive des Judaskusses und der Schlinge, die Christus von einem Kriegsknecht übergeworfen wird, das Steppmuster des Ärmels desselben Kriegsknechts sowie das Motiv der Fackel – B 5 der Kupferstichpassion (1508; Abb. 7). Die Motive der Fackel und des Kriegsknechtes, der mit langer Lanze von rückwärts auf Christus einsticht – B 7 der Großen Passion (1510), Malchus – H B 1 (1511).

Christus vor Kaiphas W 301 (Abb. 2), W 302: Die Form des Baldachins und die runden Stufen vor dem Thron – B 29 der Kleinen Passion. Die Bewegung der rechten Hand des Kaiphas – rechte Hand des Herodes auf B 32 der Kleinen Passion (1509). Der zum Schlag ausholende Kriegsknecht – W 320.

Christus vor Pilatus W 303 (Abb. 3), W 304 (Abb. 11): Architekturformen, Pilatus, Christus und die drei Hauptfiguren um Christus – B 7 der Kupferstichpassion (1512) (Abb. 10). Die Handhaltung des Pilatus – Rückenfigur im Vordergrund rechts auf B 31 der Kleinen Passion. Der Kopf des sitzenden Mannes im Vordergrund links – Kopf rechts oben auf der Zeichnung W 519 (1511).

Geißelung Christi W 307: Der rechte der Geißelnden – der linke der Geißelnden auf B 8 der Kupferstichpassion (1512) und der zum Schlag ausholende Krieger auf W 320.



3. Christus vor Pilatus. Wien, Albertina W 303

Dornenkrönung Christi W 305 (Abb. 4), W 306: Die Bewegung des rechten Armes Christi und der Stab in seiner linken Hand – B 9 der Kupferstichpassion (1512). Der Kniende – B 34 der Kleinen Passion. Rückenfigur rechts vorn – W 519 (1511).

Schaustellung Christi W 308: Das Motiv des Kindes und der dicke barhäuptige Mönch – B 9 der Großen Passion (1498). Die Rückenfigur im Vordergrund links – B 82 des Marienlebens (1502/03).

Kreuztragung W 310: Christus, das Motiv, daß er von einem Mann an einem Strick vorwärts gezogen wird, und der Mann, der die Leiter trägt – B 10 der Großen Passion (1498). Die Architektur ähnlich auf der entsprechenden Szene der Dresdener Marienschmerzen, der Großen und Kleinen Passion.

Kreuzannagelung W 311: Komposition, Lage des Kreuzes, die Männer, die die Nägel einschlagen, und der Korb im Vordergrund – B 39 der Kleinen Passion. Komposition und der Mantel Christi im Vordergrund – Dresdener Marienschmerzen.

Kreuzigung W 312: Die händeringende Frau hinter der Maria-Johannes-Gruppe – Magdalena B 14 der Kupferstichpassion (1507). Magdalena – Z W 319, Maria-Johannes-Gruppe – Z W 317.

Kreuzabnahme W 313: Christuskopf – Johannes B 14 der Kupferstichpassion (1507).

Beweinung W 314: Maria – B 15 der Kupferstichpassion (1512).

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor, daß die Werke Dürers, in denen sich inhaltliche Analogien mit der Grünen Passion nachweisen lassen, zwischen 1498 und 1515 entstanden sind. Als Zeitraum, in dem die Vorzeichnungen zu dieser Passion geschaffen wurden, hatten sich aber die Jahre 1510–1515 ergeben. Einige der Werke, die motivisch mit der Grünen Passion verknüpft sind, gehören also mit Sicherheit einer früheren Zeit an als die Vorzeichnungen zur Grünen Passion²². Es handelt sich demnach bei denjenigen Szenen der Passion, die Analogien mit diesen Werken aufweisen, um Übernahmen aus fertigen, ausgeführten Dürerschen Kompositionen. Dann aber werden wir vermuten dürfen, daß das gleiche auch auf alle übrigen Fälle zutrifft. Diese Annahme wird bekräftigt durch die Beobachtung, daß die Übernahmen mit der entsprechend späteren Entstehungszeit der jeweiligen verwandten Kompositionen an Umfang wie an Gewicht und Genauigkeit der Anlehnung zunehmen. Die Zusammenhänge mit den früheren Blättern der Großen Passion erweisen sich, wie auch A. Waldstein hervorhebt, als verhältnismäßig geringfügiger Art. Anders verhält es sich bei den Werken der Zeit um 1508. Hier betreffen die Übernahmen bereits wesentliche Teile der Komposition, wie das Verhältnis der Ölbergsszene und der Gefangennahme zu den entsprechenden Blättern der Kupferstichpassion verdeutlicht. Der Zusammenhang ist hier

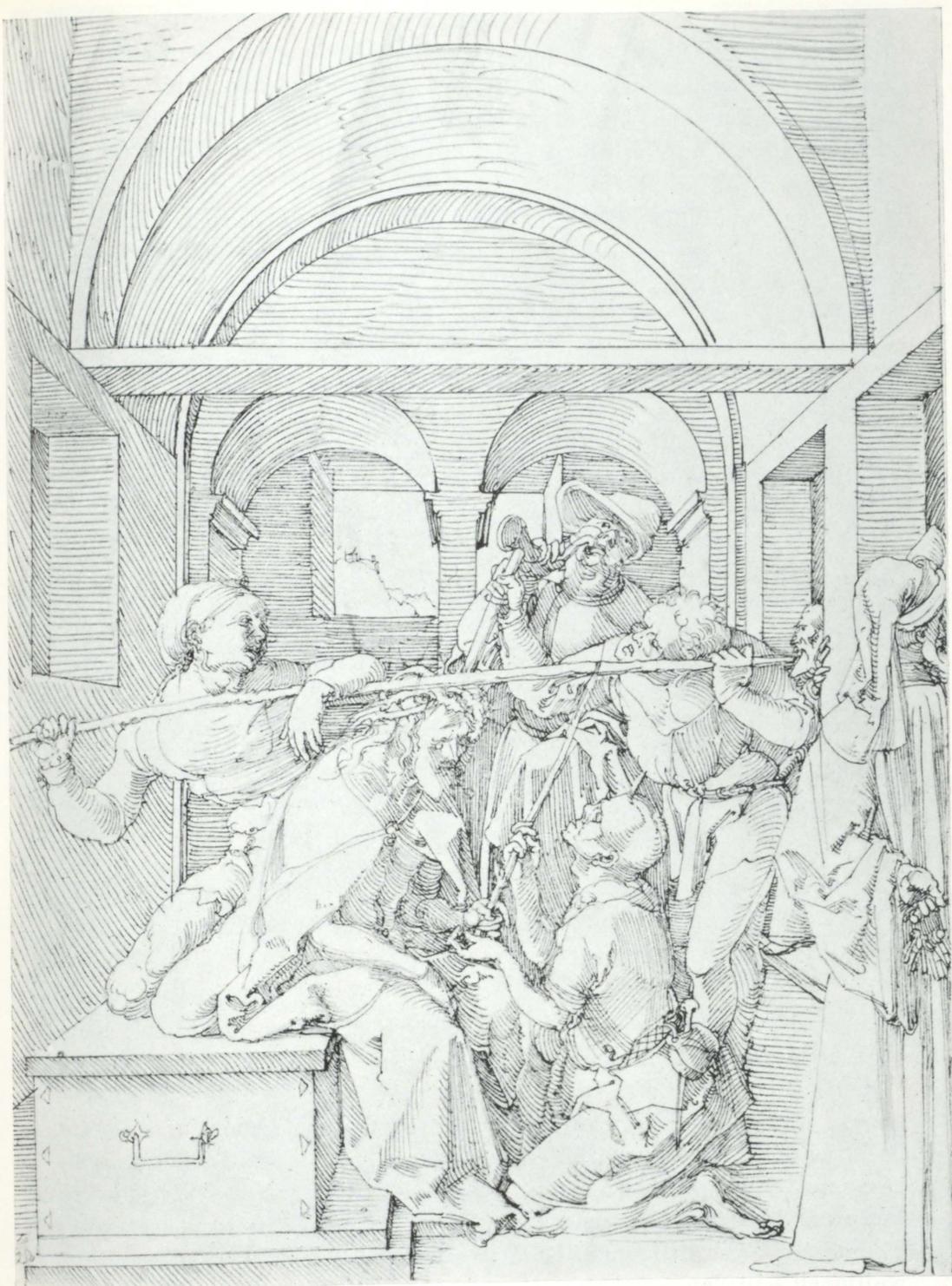
bereits ein ganz unmittelbarer, zwingender, obwohl noch keine einzige Figur wörtlich übernommen ist. Dieser höchste Grad an Übereinstimmung ist erreicht bei der Szene Christus vor Pilatus, deren Gegenstück – B 7 der Kupferstichpassion – dem Jahre 1512 angehört. Hier ist nicht nur ein ganzer Figurenkomplex übernommen, sondern die Anlehnung geht bis in die kleinsten Einzelzüge, so etwa bei der Rüstung des Kriegers rechts von Christus bis in die Wiedergabe der Schnalle auf der Schulter und der kleinen Luftlöcher im Helmvisier.

Findet sich aber in Dürers gesamtem Werk der Fall, daß nicht nur einzelne Gestalten, sondern auch ganze Figurengruppen so getreu, in so überaus sorgfältigem Eingehen auf die Einzelform, aus eigenen Werken übernommen sind? Wie oben bereits erwähnt, läßt sich das nirgends feststellen. Auch Flechsig²³ spricht die Überzeugung aus, daß »Dürer nie sich selbst kopiert«. Die Tatsache und der Charakter dieser Übernahmen in Verbindung mit dem Ergebnis, zu dem die Betrachtung der Monogramme der Vorzeichnungen führte, scheinen also nur den einen Schluß zuzulassen, daß die Grüne Passion einschließlich der Vorzeichnungen nicht auf Dürer zurückgehen kann. Sie muß vielmehr von einem Künstler ausgeführt sein, der, mit einer außergewöhnlichen Einfühlungsfähigkeit in die künstlerische Sprache Dürers begabt, unter freiem Schalten und Walten mit dessen Formengut ein neues Werk aufbaute.

Die Übernahmen aber bieten dann verhältnismäßig sichere Anhaltspunkte für die Datierung der Folge bzw. zunächst der Vorzeichnungen. Und zwar ist, da die Beziehung zu der Zeichnung W 584 nicht unbedingt zwingend erscheint, mit den späteren Blättern der Kupferstichpassion als den spätesten Vorbildern der terminus post von 1512 gegeben. Den Ergebnissen der stilistischen Betrachtung entsprechend ist jedoch mit einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit eine Entstehung erst um oder gar nach 1515 anzunehmen. Mit dieser Datierung der Folge findet rückblickend auch die Gesetzlichkeit, die wir in dem unterschiedlichen Grade der Anlehnung an die Dürerschen Vorbilder beobachten, ihre Erklärung: bei den spätesten Kompositionen haben die Übernahmen den größten Umfang und das meiste Gewicht, da sie die zeitlich nächstliegenden waren²⁴.

Für die späte Datierung der Vorzeichnungen sprechen noch folgende Beobachtungen: Auf der Szene Christus vor Pilatus werden einige Figuren vom unteren Bildrand überschritten. Diese Stileigentümlichkeit kommt bei Dürer in den Jahren um 1504 sonst nicht vor, sie erscheint erstmals in der Kupferstichpassion (B 7, B 16) und in der Kleinen Passion (B 28, B 45), also nicht vor 1508/09.

Die Entstehung der Folge jedenfalls nach 1510 wird schließlich durch die Verwandtschaft der Szene »Christus vor Pilatus« mit der kleinen Skizze



4. Dornenkrönung Christi. Wien, Albertina W 305

gleichen Themas im Dresdener Skizzenbuch (Bruck Tf. 49; Winkler, Dürer III Anh. Tf. X; Abb. 9) bestätigt. Von Winkler²⁵ wurde diese Zeichnung zu den entsprechenden Szenen in der Kupferstichpassion (Abb. 10), der Grünen Passion (Abb. 3 u. 11) und einer Zeichnung im Louvre²⁶ in Beziehung gesetzt und als »Bindeglied zwischen den ersten Entwürfen zur



5. Christus am Ölberg B 4

Grünen Passion« und der genannten Louvrezeichnung bezeichnet. Nach Giehlow dagegen stellt das Blatt im Dresdener Skizzenbuch die früheste Fassung des Themas dar. Meder, der diese Äußerung Giehlow's mitteilt²⁷, scheint ihr beizupflichten, und auch ich möchte annehmen, daß sie das Richtige trifft. Es sprechen hierfür folgende Gründe: Die Zeichnung im Dresdener Skizzenbuch wurde von früher Zeit an übereinstimmend in die Jahre um 1510 datiert²⁸. Jedenfalls wird sie vor dem Kupferstich gleichen Themas B 7 (Abb. 10) von 1512 angesetzt werden dürfen, da dieser kompositionell – in dem stärkeren Hervorheben der Hauptfigur wie in den glücklicheren Verhältnissen des Torbogens zu der Architektur der linken



6. Christus am Ölberg. Mailand, Biblioteca Ambrosiana W 298

Bildhälfte – die reifere Stufe darzustellen scheint. Nehmen wir die verwandte Szene des Marienlebens, den Tempelgang Mariä B 81, die bereits von Meder²⁹ mit den verschiedenen Fassungen der Szene Christus vor Pilatus in Zusammenhang gebracht worden war, hinzu, so reiht sich die Dresdener Skizze ohne Schwierigkeiten zwischen diesen frühen Holzschnitt und den Kupferstich ein³⁰.

Die Szene der Grünen Passion steht aber in der Gesamtanlage der Komposition, in den figürlichen und den architektonischen Motiven dem Kupferstich sehr viel näher als der Dresdener Skizze. Diese Tatsache läßt sich mit einer Entstehung der Grünen Passion um 1504 schwer vereinbaren, weil dann die Fassung der Dresdener Zeichnung eine Rückentwicklung gegenüber der in der Grünen Passion erreichten Stufe bedeuten würde. Auf die gleiche Beobachtung führt die Betrachtung eines architektonischen Einzelmotivs. Auf der Dresdener Zeichnung, der Vorzeichnung zur Grünen Passion und dem Stich schließt der Portalsturz gerade ab, auf dem ausgeführten Blatt der Grünen Passion aber in Form eines Bogens. Wenn nun die Grüne Passion um 1504, also früher als die Dresdener Zeichnung und der Stich, entstanden wäre, so wäre es merkwürdig, daß Dürer in den beiden späteren Fassungen nicht an die Ausführung, sondern an die Vorzeichnung der Grünen Passion anknüpfte. Dieser Widerspruch wird gelöst, wenn wir die Fassung mit dem Rundbogen als die späteste ansehen und die Grüne Passion nach dem Kupferstich einreihen. In diesem Falle erhalten wir folgende Entwicklungsreihe, die nun durchaus folgerichtig verläuft: 1503/04 B 81 des Marienlebens – um 1510 die Zeichnung im Dresdener Skizzenbuch (Abb. 9) – 1512 B 7 der Kupferstichpassion (Abb. 10) – W 303 der Grünen Passion (Abb. 3) – W 304 der Grünen Passion (Abb. 11) – 1518 die Zeichnung im Louvre³¹.

Doch auch der nichtdürerische Ursprung der Folge einschließlich der Entwürfe wird durch einige weitere Beobachtungen bekräftigt. Bei der Szene Christus vor Kaiphas ist auf der grünen Ausführung wie auf der Vorzeichnung eine gewisse Unklarheit in der architektonischen Konstruktion zu beobachten. Wie ist hier die Verbindung der von links in das Bild hineinragenden Mauer mit dem Gewölbe einerseits, der rückwärtigen Wand andererseits zu denken? Mit beiden ist ein Schnittpunkt nicht möglich, die Mauer steht also frei im Raum. Ein solcher Konstruktionsfehler aber erscheint bei Dürer weder 1504 noch gar zu späterer Zeit denkbar. Zwar hat Pauli³² darauf hingewiesen, daß ähnliche Schwächen in der Konzeption der Architekturen auch im Marienleben häufig vorkommen, doch handelt es sich nach meinen Feststellungen nirgends um einen so sichtbaren Fehler wie hier. Auf demselben Blatt beobachten wir dann eine auffallende anatomische Verzeichnung bei der Gestalt Christi: das gebeugte

linke Knie steht in keiner Beziehung zu dem mit ganzer Sohle den Boden berührenden linken Fuß. Auf weitere Schwächen und Verzeichnungen bei der Konstruktion der Figuren wie der Architekturen auf den übrigen Blättern der Grünen Passion hat Cürlis³³ aufmerksam gemacht.

Mit der Identifizierung des Urhebers des Monogrammes auf W 299 (Abb. 1) ist, wie schon früher angedeutet, die Frage der Urheberschaft für alle Vorzeichnungen und damit für den Zyklus in seiner Gesamtheit in eine bestimmte Richtung gewiesen: diejenige Hans von Kulmbachs.

Der Name Hans von Kulmbachs ist auf zwiefache, wenn auch losere Weise mit der Grünen Passion verknüpft: das sogenannte Titelblatt der grünen Folge, die Anbetung der Könige WK 95, wurde verschiedentlich, in neuerer Zeit mit Entschiedenheit von Winkler³⁴ und Tietzes³⁵, der Hand des Meisters zugeschrieben, und ebenso war es Winkler³⁶, der als erster in Kulmbach den Urheber der Mailänder Kopien nach den Vorzeichnungen für die Gefangennahme WK 145 und für die Geißelung WK 144 erkannte³⁷. Zwar wird die Anbetung in der neueren Forschung offenbar einstimmig von der Folge abgetrennt auf Grund von Unterschieden, die nicht nur den Stil, sondern auch die technische Ausführung, vor allem die Anlage der Weißhöhung, betreffen. Diese Unterschiede sind offensichtlich, und ich möchte sie durchaus anerkennen. Einer völligen Abtrennung der Zeichnung von der Folge steht jedoch die Annäherung des Formats entgegen, vor allem die völlige Übereinstimmung des Breitenmaßes; außerdem zeigt die Hand Josephs eine bestimmte, sehr charakteristische Bildung, die im übrigen Werk Kulmbachs und in der Grünen Passion verschiedentlich wiederkehrt³⁸. Doch soll hier nicht die Frage der Zugehörigkeit der Anbetung zu dem Passionszyklus letztlich entschieden werden. Wesentlich ist uns nur die Feststellung, daß ein Blatt, das von alters her als Titelblatt der Folge galt, mit Sicherheit von der Hand Kulmbachs herrührt. Ein weiteres Bindeglied zwischen der Grünen Passion und Hans von Kulmbach stellen drei zusammengehörige Umrißzeichnungen dar: eine Kreuztragung in Berlin W 309, eine Kreuzannagelung im Besitz von Dr. F. Springell, Portinscale³⁹ und eine Schaustellung im Besitz von Dr. E. Schilling, Edgware⁴⁰. Diese drei Zeichnungen tragen, ebenso wie die Mailänder Kopien, ein Dürermonogramm, das von Hans von Kulmbach herrührt, und auch hier konnte ich mich in zwei Fällen davon überzeugen, daß das Zeichen in gleicher brauner Tinte wie die Zeichnung, mit gleicher Feder und also offensichtlich gleichzeitig aufgesetzt ist.

Dann ist der Name Kulmbachs mit der Grünen Passion verbunden durch die mit einem »geschleuderten« Dürermonogramm versehene Gefangennahme Christi in Berlin W 318 (Abb. 8). Von jeher galt sie als erster

Kompositionsentwurf für die entsprechende Szene der Folge. In meiner Abhandlung im Marburger Jahrbuch, Band 17, habe ich den Kulmbach-schen Ursprung der Zeichnung, die Zugehörigkeit ihres von Kulmbach geschriebenen Monogrammes und ihre Entstehung in Anlehnung an die entsprechende Szene der Kupferstichpassion nachzuweisen versucht.



7. Gefangennahme Christi B 5

Besondere Bedeutung für die Beurteilung der Grünen Passion aber fällt, wie schon Tietzes⁴¹ hervorheben, der Kreuzabnahme in den Uffizien (Winkler, Dürer II Anh. Tf. VII; Abb. 12) zu. Auch diese Zeichnung gilt, wie die Mailänder Blätter, als Kopie nach einer verlorenen Vorzeichnung zu der entsprechenden Szene der Folge. Doch wurde sie von Pear-tree⁴² und Winkler⁴³ von der Gruppe der Mailänder Kopien abgetrennt und einer anderen Hand gegeben. Die eigentliche Bedeutung dieser Zeichnung beruht auf folgenden Zusammenhängen: die Komposition ist von einer Rahmenlinie eingefasst, die offenbar dem Format der Vorzeichnung entsprach. Am unteren Bildrande aber ist die Zeichnung über diese Ein-

fassungslinie hinaus fortgeführt, und diese Ergänzung liegt »in der Linie der Ausführung der Grünen Passion«⁴⁴. Bei dieser Zeichnung lassen sich deutlich zwei verschiedene Farbtönungen der Tinte unterscheiden, und auf den ersten Blick scheint es, als sei, wie Tietzes angeben, die ursprüngliche Zeichnung in dunkler, der angesetzte Streifen in hellerer Tinte aus-



8. Gefangennahme Christi. Berlin, Kupferstichkabinett W 518

geführt. Bei einer eingehenderen Betrachtung erweist sich diese Annahme jedoch als irrig. Es liegt hier vielmehr die gleiche Erscheinung vor, die wir beim Frankfurter Todesreiter W 161 beobachten und im Zusammenhang mit seiner Erörterung im Marburger Jahrbuch Bd. 17 behandelten: innerhalb der gesamten Zeichnung, diesseits wie jenseits der Einfassungslinie, läßt sich ein beständiges Wechseln beider Tintentönungen feststellen. Das Übergewicht hat der dunkle Ton, der jedoch auch jenseits der Rahmenlinie bei Teilen des Gewandes Mariä sowie bei dem Monogramm vorkommt⁴⁵. Ergänzungen und Monogramm müssen also von der Hand des Zeichners stammen. Nun ist aber das Dürermonogramm auch dieses Blattes

zweifellos von Kulmbach geschrieben, kenntlich an der Bewegung des oberen Querstrichs des A wie vor allem an der eigentümlichen Form des D. Auf Kulmbach als Urheber des Blattes deutet ferner die Zeichnung der linken Hand des Johannes und der rechten des Mannes links, der den Leichnam Christi auffängt. Die letztere zeigt dieselbe charakteristische Bildung des kleinen Fingers, die wir bei der Josephsfigur der Anbetung der Könige sowie bei mehreren anderen Zeichnungen Kulmbachs beobachtet und als bezeichnend für diesen Meister nachgewiesen hatten. Auch die Zeichnung in den Uffizien möchten wir daher für Kulmbach in Anspruch nehmen. Dennoch besteht ihre Abtrennung von den Mailänder Kopien zu Recht, da sie offensichtlich einer späteren Zeitstufe angehört. Ihr Zeichenstil entspricht demjenigen Dürers der Jahre um 1520⁴⁶. Es liegt also in der Kreuzabnahme der Uffizien eine Zeichnung Kulmbachs aus den Jahren um 1520 vor. Nun läßt aber die Tatsache der Ergänzungen sowie der Umstand, daß sie genau dem Zustand der grünen Ausführungen entsprechen, darauf schließen, daß die Zeichnung eine Zwischenstufe zwischen Vorzeichnung und Ausführung darstellt, d. h. daß der Zeichner, wie auch Meder⁴⁷ und Tietzes⁴⁸ annehmen, mit den über die Rahmenlinie hinausgreifenden Partien den späteren erweiterten Zustand hier bereits vorwegnahm. Bewahrheitet sich dies, so muß – und auch dieser Vermutung gaben bereits Tietzes Ausdruck – der Urheber dieser Florentiner Zeichnung auch der Schöpfer der grünen Ausführungen sein. Es ergibt sich daher für die Entstehungsgeschichte der Grünen Passion: die grünen Ausführungen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach von Hans von Kulmbach, und zwar kaum vor 1520 ausgeführt.

Damit konnte ein großer Teil, nahezu die Gesamtheit der sich im weiteren Sinne um das Passionswerk gruppierenden Zeichnungen auf Kulmbach zurückgeführt werden, und es hätte seine Urheberschaft auch bei den grünen Ausführungen eine verhältnismäßig sichere Stütze erhalten. Dies aber legt die Schlußfolgerung nahe, daß auch der Urheber der Vorzeichnungen in ihm zu suchen ist.

Von früher Zeit an war von den vier allgemein als echt anerkannten Vorzeichnungen die Ölbergsszene in Mailand W 298 (Abb. 6) abgetrennt worden. Von der Mehrzahl der Forscher – Meder⁴⁹, Tietzes⁵⁰, Flechsig⁵¹, Plüss⁵² – wurde sie als Kopie nach einer Vorzeichnung in der Art der übrigen in Mailand befindlichen Kopien Kulmbachs betrachtet. Winkler enthielt sich im Ergänzungsband der Lippmannschen Publikation einer endgültigen Entscheidung, um dann in seinen »Dürerzeichnungen« die früheren Zweifel zurückzunehmen und sich der Ansicht Thausings⁵³, der die Zeichnung für echt hielt, anzuschließen. Gegen die Urheberschaft Dürers spricht jedoch auch in diesem Falle bereits die Tatsache, daß das Dürer-

monogramm, auch von Winkler als unecht bezeichnet, allem Anschein nach gleichzeitig aufgesetzt wurde⁵⁴. Doch auch stilistisch zeichnet sich das Blatt durch Eigenschaften aus, die uns bei Dürer befremden und auf Grund derer ich es ebenfalls dem Urheber der Mailänder Kopien, Kulmbach, zuschreiben möchte⁵⁵.

Unter den sogenannten echten Vorzeichnungen steht wiederum etwas abseits die Gefangennahme in Turin W 299 (Abb. 1). Der Strich ist anders als bei den übrigen Blättern, er ist rauher, spröder, kratziger, von fast metallischer Härte. Doch beruht dieser Unterschied allein auf der Wahl einer anderen Feder, zeitlich und stilistisch schließt sich die Zeichnung eng mit den übrigen Blättern zusammen. Zweifel an der Echtheit der Zeichnung sind bisher nur von Aldo Bertini⁵⁶ geäußert worden. Auch hier ist, wie wir in früherem Zusammenhange bereits sahen, das Monogramm als ein erstes sicheres Indizium gegen die Urheberschaft Dürers und für diejenige Kulmbachs zu betrachten. Dann erscheinen die verschiedenen Typen der Köpfe mit der Hand Dürers unvereinbar, und auch hier kommen charakteristische Schwächen in der zeichnerischen Ausführung hinzu⁵⁷.

Gegenüber den beiden vorgenannten Blättern schließen sich die drei übrigen – W 301 (Abb. 2), W 303 (Abb. 3), W 305 (Abb. 4) – aufs engste zusammen, sowohl hinsichtlich der Zeichenweise als auch der verwendeten Feder. Unter allen zum Umkreis der Grünen Passion gehörigen Arbeiten stehen diese drei Zeichnungen dem Werke Dürers am nächsten, und es fällt daher in ihrem Falle, allein nach der Zeichentechnik geurteilt, eine Entscheidung der Frage, ob sie letztlich als eigenhändig zu betrachten sind oder nicht, am schwersten. Dennoch bestehen auch hier ganz bestimmte, charakteristische Unterschiede gegenüber der Zeichentechnik Dürers. Aber sie liegen allein in allerkleinsten Eigentümlichkeiten und Bewegungen des Strichs, die sich schwerer noch, als es schon bei der Ölbergscene der Fall war, mit Worten ausdrücken lassen⁵⁸.

Zusammenfassend läßt sich der allgemeine Charakter dieser drei Blätter dahingehend kennzeichnen, daß sich ein höchstes Maß an kalligraphischer Schönheit der Linie mit einer gewissen Zahmheit, Spannungslosigkeit und Leere verbindet. Diese Züge aber, wenn auch hier nur in ganz geringer Nuance spürbar, sind der künstlerischen Ausdrucksweise Dürers stets und grundsätzlich fremd gewesen, während sie für Kulmbach charakteristisch sind. Es sei hier auf die Beobachtungen einiger Forscher hingewiesen, die in diesem Zusammenhang eine ganz neue Bedeutung erhalten. L. Justi⁵⁹ spricht an wenig bekannter Stelle von der »linearen Komposition« der Grünen Passion und davon, daß bei einigen Szenen die Figuren in »linearem Zusammenhang vereinigt« seien. Wölfflin⁶⁰ charakterisiert die Vorzeichnungen mit den Worten, der Strich sei »zierlicher und durchsichtiger

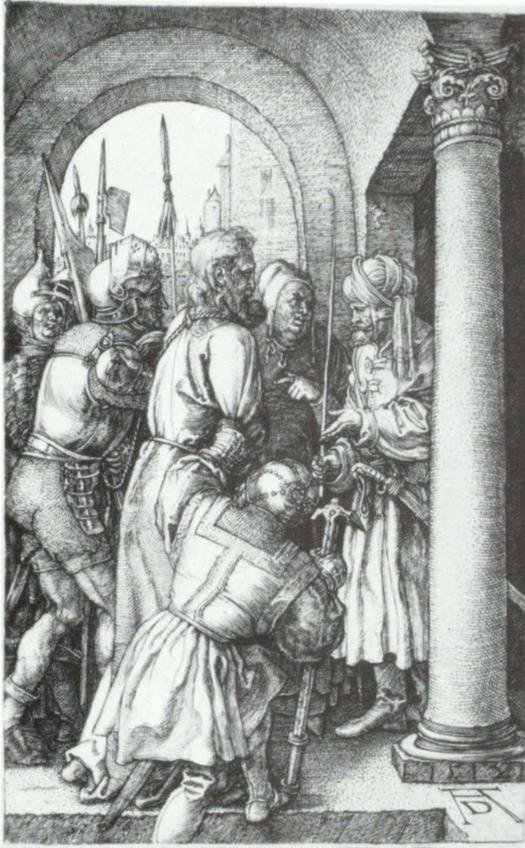
geworden, und wenn die Größe der Auffassung sich nicht mehr ganz auf alter Höhe behauptet, so hat doch das Geschmückte der Zeichnung entschieden gewonnen«. Und Musper⁶¹ hebt an den Vorzeichnungen hervor, die Zeichenweise sei »ganz durchsichtig und notwendigerweise jede Linie und jeder Linienteil als Flächenwert empfunden ...« Alle drei Forscher



9. Christus vor Pilatus. Dresdener Skizzenbuch Bruck, Taf. 49

sahen in diesen Eigenschaften ein Zeichen für die Echtheit der Vorzeichnungen. Uns jedoch scheinen sie – besonders das Zierliche, Durchsichtige, das flächenhafte Sehen – eher für die Urheberschaft des Schülers, Kulmbachs, zu sprechen. Wir denken etwa an den Entwurf zum Tucheraltar W 508⁶², den Paulus in der Halle W 440⁶³ und die sogenannten »Albertina-Modelli« WK 83/84, die diese Züge besonders ausgeprägt zeigen. – Unsere These wird schließlich durch Beobachtungen gestützt, die das figurliche Kompositionsprinzip betreffen. Mit Ausnahme der Szenen, die durch ihr Thema einen Tiefenraum erfordern, wie etwa die Kreuzannagerung, sind die Figuren in einer schmalen vorderen Raumschicht ange-

ordnet, mit deutlicher Neigung zu flächenhafter Ausbreitung und zur Isokephalie. Mit diesem Prinzip der figürlichen Anordnung steht die Grüne Passion in ausgesprochenem Gegensatz zum Marienleben, dem sie doch, wenn sie 1504 entstanden wäre, zeitlich entspräche. Dagegen ergibt sich auch in dieser Hinsicht eine nähere Verwandtschaft mit den schon oben



10. Christus vor Pilatus B 7

genannten Beispielen, den »Albertina-Modelli« und dem Entwurf zum Tucheraltar W 508.

Damit glauben wir die Bestätigung für unsere eingangs geäußerte, auf die Betrachtung der Signaturen gegründete Vermutung erhalten zu haben: nicht nur die zuerst behandelten, dem weiteren Umkreis um die Passionsfolge angehörenden Vorarbeiten und Kopien, sondern auch die vier bisher unbezweifelten Vorzeichnungen gehen offenbar auf Hans von Kulmbach zurück.

Dieses Ergebnis, in Verbindung mit unseren obigen Feststellungen hinsichtlich der Kreuzabnahme in den Uffizien (Abb. 12), läßt darauf schließen, daß auch die grüne Folge in der Albertina von der Hand Kulmbachs

ausgeführt wurde. Auch diese Annahme kann von anderer Seite her durch weitere, wenn auch geringfügige Einzelbeobachtungen gestützt werden⁶⁴.

Wir fassen unser Ergebnis noch einmal zusammen. Die Grüne Passion einschließlich nahezu sämtlicher mit ihr verknüpften Arbeiten, Entwürfe, Vorzeichnungen, Pausen, Kopien usw. stammt von der Hand Hans von Kulmbachs. Auf Grund der Entlehnungen aus Dürerschen Kompositionen wie auch aus stilistischen Gründen können die Vorzeichnungen mit Sicherheit nicht vor 1512 angesetzt werden, mit einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit jedoch erst um 1515. Für die grünen Ausführungen ist uns durch die Kreuzabnahme in den Uffizien der terminus post von etwa 1519/20 gegeben. Die grünen Ausführungen können also nur zwischen 1520 und 1522 – dem Todesjahr Kulmbachs – entstanden sein.

Es kann aber die Frage der Grünen Passion nicht erörtert werden, ohne den Großen Kalvarienberg in den Uffizien mit einzubeziehen. Den Zusammenhang der Werke möchte ich dabei trotz des Einwandes von Tietzes⁶⁵ als allgemein anerkannt voraussetzen. Diesen Beziehungen des Kalvarienbergs zu der Grünen Passion steht eine enge motivische Verknüpfung mit den Arbeiten, die sich um den Ober-St. Weiter Altar gruppieren, gegenüber. Winkler⁶⁶ hat den großen Komplex an Vorarbeiten, Werkzeichnungen und Kopien, die sich um diese beiden Kalvarienberg-Darstellungen gruppieren, zweimal einer eingehenden Untersuchung gewürdigt. Die hier erreichte Klärung der Fragen läßt u. a. folgendes deutlich erkennen: die Zeichnungen teilen sich in zwei Hauptgruppen, die eine um den Ober-St. Weiter Altar, die andere um den Kalvarienberg der Uffizien sich ordnend. Die Komposition dieser beiden Hauptwerke aber stimmt abgesehen von kleinen Einzelmotiven in der hier allerdings wesentlich durch das gleiche Motiv bedingten Art der Raumwiedergabe überein: ein dicht mit Figuren besetztes Terrain wird ohne Unterbrechung oder Staffelung allmählich ansteigend in die Tiefe geführt, und die Höhe beherrschen die drei hohen Kreuze. Nun hatte bereits Springer⁶⁷, haben neuerdings Flechsig⁶⁸ und Winkler⁶⁹ auf einen Zusammenhang hingewiesen zwischen dem Mittelbild des Ober-St. Weiter Altars und der Baseler Zeichnung W 519 einerseits, Dürers Skizze eines Kalvarienberges W 579 von 1511 in der Albertina andererseits⁷⁰. Vom Ober-St. Weiter Altar wie vom Florentiner Kalvarienberg aus bestehen Beziehungen zu dieser Albertina-Zeichnung und zu der ihr nahe verwandten Kreuztragung W 580, ebenfalls in der Albertina, die im gleichen Jahr wie der Kalvarienberg entstanden sein wird. Auch Winkler setzt die untere Hälfte des Kalvarienberges W 579 in nächste zeitliche Nähe zu der Kreuztragung W 580. Die Beziehungen zwischen dem Großen Kalvarienberg in den Uffizien und diesen beiden Albertina-Blättern bestehen in bestimmten inhaltlichen Ana-



11. Christus vor Pilatus. Wien, Albertina W 304

logien⁷¹. Da es sich aber bei den beiden Albertina-Blättern um unbezweifelbare Arbeiten Dürers handelt, während dies auf den Kalvarienberg nicht mit gleicher Sicherheit zutrifft, bedeuten allein schon diese Übereinstimmungen einen gewissen Vorbehalt gegen die Eigenhändigkeit des Kalvarienberges. Wenn es sich aber tatsächlich um Entlehnungen von einer fremden Hand handeln sollte, würde sich für die Datierung ein terminus post von 1511 ergeben.

Diese allein auf die motivischen Zusammenhänge sich gründenden Vermutungen werden bestätigt durch eine stilistische Betrachtung zweier Entwurfskizzen in Koburg und Berlin L 731 W 315 und L 15 W 316. Für die Koburger Studie W 315 bedeutet allein das Vorhandensein des »geschleuderten« Dürermonogrammes einen sicheren Hinweis auf die Urhebererschaft Kulmbachs und die Entstehung nach 1510⁷². Das unechte Dürermonogramm auf W 316 in Berlin ist, wenn auch mit abweichender Tinte, so doch offenbar gleichfalls von Kulmbach geschrieben⁷³. Beide Blätter schließen sich stilistisch aufs engste untereinander und mit der Gefangennahme in Berlin W 318 (Abb. 8) zusammen, deren Ursprung von gleicher Hand und Entstehung zu gleicher Zeit in meiner Untersuchung im Marburger Jahrbuch, Band 17, nachgewiesen werden konnte. Sowohl von Winkler⁷⁴ als auch von Beenken⁷⁵, Tietzes⁷⁶ und Flechsig⁷⁷ sind die drei Blätter in engere Beziehung zu einander gesetzt worden. Flechsig z. B. schreibt: »Dann vergleiche man auf den beiden Entwürfen zum Florentiner Kalvarienberg von 1505 in Berlin und Koburg die Gestalten, die nur in flüchtigen Umrissen angedeutet sind. Wären die Gestalten der Gefangennahme kleiner, so würde die Ähnlichkeit mit diesen beiden Blättern noch viel mehr ins Auge fallen.« Unser für die Berliner Gefangennahme W 318 (Abb. 8) gefundenes Ergebnis wird daher auch für die Entwurfskizzen W 315 und W 316 gelten dürfen. Auch diese beiden Blätter werden Kulmbach zugeschrieben und in die Jahre um oder kurz nach 1510 datiert werden müssen⁷⁸.

Für den Großen Kalvarienberg ergibt sich demnach: die beiden einzigen erhaltenen Vorstudien wurden von Hans von Kulmbach um 1510/12 angelegt. Hinsichtlich des Formates und der Technik steht das Werk in engem Zusammenhang mit der Grünen Passion. Gleichzeitig ist es durch mannigfache motivische Analogien einerseits mit der Grünen Passion (die Maria-Johannes-Gruppe kehrt sehr ähnlich auf der Kreuzigung W 312 wieder), andererseits aber auch mit Dürerischen Werken, und zwar noch solchen des Jahres 1511, verbunden. Diese Zusammenhänge lassen darauf schließen, daß auch der große Florentiner Kalvarienberg von gleicher Hand und zu gleicher Zeit ausgeführt wurde wie die Wiener Folge: von Hans von Kulmbach nach 1511.



12. Kreuzabnahme. Florenz, Uffizien

Um damit auf den ursprünglichen Gedankengang zurückzukommen: unser Ergebnis bezüglich Urheberschaft und Entstehungszeit des Großen Kalvarienberges legt die Vermutung nahe, daß Kulmbach in dieser Komposition unmittelbar an Dürers Zeichnung in der Albertina W 579 anknüpfte. Damit gewinnt der Gedanke sehr an Wahrscheinlichkeit, daß diese Dürerische Zeichnung von 1511 als Ausgangspunkt oder doch als ideelle Anregung für die beiden hier erörterten großen Kalvarienberg-Darstellungen der Dürerschule, den Ober-St. Veiter Altar Schäufoleins und den Florentiner Kalvarienberg Kulmbachs, sowie die übrigen sich um diese beiden Zentren gruppierenden Werke diene.

Von der hier vorgeschlagenen Lösung aus klären sich die Beziehungen zwischen allen der Grünen Passion verbundenen Zeichnungen vorbereitender und nachzeichnender Art in ganz neuer Weise. Sie seien hier in kurzer Zusammenfassung noch einmal aufzuzeigen versucht.

Der gesamte Komplex besteht aus drei Kompositionsskizzen – W 315, W 316, W 318 (Abb. 8) –, fünf sorgfältig durchgeführten Vorzeichnungen – W 298 (Abb. 6), W 299 (Abb. 1), W 301 (Abb. 2), W 305 (Abb. 5), W 305 (Abb. 4), zwölf ausgeführten Blättern – Grüne Passion und Großer Kalvarienberg, Uffizien –, einer Umredigierung einer Vorzeichnung – Kreuzabnahme, Uffizien, (Abb. 12) –, zwei Kopien nach solchen Vorzeichnungen – Gefangennahme und Geißelung, Mailand, WK 145 u. WK 144 –, zwei in reiner Umrißzeichnung angelegten Vorarbeiten – W 309 und eine Kreuzannagelung im Besitz von Dr. F. Springell, Portinscale –, einer Werkzeichnung in Form einer später überarbeiteten Umrißzeichnung etwas anderer Art – Schaustellung Christi im Besitz von Dr. E. Schilling, Edgware –, zwei Kopien nach Arbeiten in der Art der letztgenannten – Erlangen Kat. Nr. 190, 191⁷⁹ –. Mit Ausnahme der Kopien in Erlangen und Wien stammen alle diese Werke von der Hand Hans von Kulmbachs. Chronologisch ordnen sie sich folgendermaßen: Die drei Entwurfsskizzen W 315, W 316 und W 318 (Abb. 8) werden in nächster zeitlicher Nähe entstanden sein, und zwar aus stilistischen Gründen und wegen der Abhängigkeit von einzelnen Arbeiten Dürers nicht vor 1511; die Vorzeichnungen ließen sich auf Grund der gleichen Überlegungen eingrenzen auf die Zeitspanne 1512–15. Für die beiden in Mailand befindlichen Kopien ist, wie auch Winkler annimmt, eine Entstehung nicht vor 1515, aber auch kaum viel später dadurch nahegelegt, daß einerseits eins der zur Gruppe der übrigen Mailänder Kopien Kulmbachs gehörigen Blätter eine in dieses Jahr datierte Zeichnung Dürers (die Hl. Dreifaltigkeit W 585) zur Vorlage hat, andererseits offenbar alle Blätter der Gruppe gleichzeitig oder doch in unmittelbarer zeitlicher Nähe ausgeführt wurden. Die Kreuzabnahme in den Uffizien (Abb. 12) schließlich, um 1519/20 gezeichnet, gibt den

frühesten Zeitpunkt für die ausgeführte Folge an, die also in den Jahren 1520–22 entstanden sein muß. An welcher Stelle innerhalb dieser Entwicklung sich der Große Kalvarienberg und die Anbetung der Könige einreihen, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen, da hier alle näheren Anhaltspunkte fehlen. Immerhin liegt die Annahme nahe, daß das Florentiner Blatt zu gleicher Zeit mit der Wiener Folge entstand.

Die Arbeiten an dem großen Passionswerk erstrecken sich also über ein ganzes Jahrzehnt, über die zehn letzten Lebensjahre Kulmbachs. Sie verkörpern die letzte, höchste Stufe der künstlerischen Selbstentäußerung, der Angleichung an die Formensprache Dürers, die Kulmbach am Ausgang seiner künstlerischen Tätigkeit erreichte.

Der eigentliche, grundsätzliche Unterschied zwischen dieser Passion Kulmbachs und denjenigen Dürers aber liegt – um den Worten Rettbergs⁸⁰ zu folgen – »in einer gewissen, edlen geschmackvollen Anmuth, worin er manchmal selbst den Dürer übertrifft, wogegen dieser ihm, wie allen seinen Schülern, in jener unbeschreiblichen, hohen sittlichen Würdigkeit als unerreichtes Muster überlegen bleibt«.

ANMERKUNGEN

¹ Flechsig II, S. 38–55. – Winkler, Dürer I, S. 46/47 bei Nr. 61 und S. 85 bei Nr. 112. – Oehler, Das »geschleuderte« Dürermonogramm. Ungedr. Diss., München 1943. – Oehler, Das »geschleuderte« Dürermonogramm. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 17.

² Die Grüne Passion, München 1925, S. 9.

³ Oehler, Diss., Exkurs IV, S. 162.

⁴ Der sehr spitze, gleichsam eingeritzte, etwas faserige Strich scheint ganz der gleiche wie derjenige der Zeichnung zu sein, und auch die Farbe der Tinte scheint, soweit man es beurteilen kann, übereinzustimmen. Bei längerem Hinsehen hat man in einzelnen Augenblicken zwar den Eindruck, als gehe beim Monogramm der Ton um eine kleine Nuance mehr ins Dunkle und ins Gelblichbraune. Doch wurde mir freundlicherweise auch von Prof. Aldo Bertini und Frau Prof. Marina Bersano Begey bestätigt, daß nach ihrer Ansicht das Monogramm in derselben Tinte wie die Zeichnung ausgeführt sei.

⁵ Oehler, Diss., Exkurs IV.

⁶ Repert. 29, 1906, S. 557.

⁷ In den druckgraphischen Werken setzt Dürer es um diese Zeit immer auf ein Täfelchen oder einen Stein, und diese befinden sich stets in vorderster Raumschicht (auf den Stichen B 101 von 1503, B 34 etwa aus dem gleichen Jahre, B 1 von 1504, B 69 und 96/97 von 1505; auf den Holzschnitten des Marienlebens). Unter den Zeichnungen besitzen wir vergleichbare bezeichnete bildmäßige Kompositionen nur aus den Jahren 1502/03 (W 291, W 295). Im einen Falle befindet sich das Monogramm auf der unteren Leiste der Rahmenarchitektur, im anderen Falle auf schräg gestelltem Täfelchen. In der folgenden Zeit tritt bis zum Jahre 1509 keine wesentliche Änderung in der Anbringung des Zeichens ein. Wie vordem ist es entweder auf eine Unterlage in Form eines Täfelchens oder Steins oder in den freien Raum geschrieben, befindet sich aber stets außerhalb der Komposition. Auf B 51 der Kleinen Passion, dat. 1509, tritt die Bezeichnung zum ersten Male an einer unserer Zeichnung entsprechenden Stelle auf: auf einer Mauer, und zwar

an einem tiefer im Raum zurückliegenden Ort und damit in den Bereich der Komposition mit einbezogen. Von dieser Zeit ab ist das Monogramm an ähnlichen Stellen zu beobachten bis 1514, und zwar auf folgenden Werken: B 25, 31, 46 der Kleinen Passion (1509/10); H B 93/94, 119 (1510); H B 113 (1512); K B 6, 59 (1512); K B 18 (1513); K B 40, 48, 50, 74 (1514).

⁸ Vgl. Oehler, Marbg. Jb. 17, S. 21, Anm. 2.

⁹ a. a. O., S. 31; Repert. 30, 1907, S. 179.

¹⁰ Zwar stellen wir die gleiche Anbringungsweise des Monogrammes auf einer größeren Zahl der Blätter des im allgemeinen in die Jahre 1500–05 datierten sog. »schlechten Holzwerks« fest, doch erscheint in ihrem Falle einerseits die Urhebererschaft Dürers nicht gesichert, andererseits sind sie vermutlich erst gegen 1510 zu datieren.

¹¹ II S. 485. Von den hier genannten Beispielen ist jedoch L 477 W 300, wie wir noch sehen werden, nicht als beweiskräftig zu betrachten.

¹² Unsere Beobachtungen decken sich auch hier wiederum insofern mit denen Springers, als er die Ansicht vertreten hatte, daß die Signaturen sämtlicher Blätter der Grünen Passion unecht seien.

¹³ Repert. 30, 1907, S. 174.

¹⁴ Die Krönung Mariä wird zwar von Winkler aus der Gruppe der übrigen von ihm zusammengestellten Mailänder Kopien Kulmbachs ausgeschieden, doch möchte ich sowohl diese als auch die beiden anderen Fassungen dieser Darstellung in Berlin und Florenz in die Gruppe miteinbeziehen, wie weiter unten näher begründet werden wird. Das Zeichen erweist sich vor dem Original als zugehörig.

¹⁵ Bei der allgemein in dieselben Jahre datierten Geburt Mariä W 292 war mir eine letzte Entscheidung nicht möglich, ob die Zeichnung nicht vielleicht in späterer Zeit, im Zusammenhang mit den Ergänzungsblättern zum Marienleben um 1510, entstanden ist. Abgesehen von dem stilistischen Charakter dieser fraglichen Blattseite wird diese Vermutung auch dadurch gestützt, daß die rückseitigen Skizzen zu einer Kreuzigung, W 328, in engem motivischem Zusammenhang stehen mit dem Kalvarienberg in der Albertina W 579 des Jahres 1511. – Die Anbetung der Könige W 294 aber erscheint mir, nur nach Abbildungen urteilend, nicht ganz zweifelsfrei.

¹⁶ Ebenso wie die Vorzeichnungen sind auch diese Dürerischen Beispiele mit sehr spitzer Feder leicht und zart angelegt, doch während die Arbeiten des Jahres 1511 sich durch eine gewisse Flächigkeit auszeichnen, macht sich um die Mitte des Jahrzehnts eine stärkere Plastizität bemerkbar. In beiden Fällen ist die Figur, je nach dem Ausführungsgrad unter stärkerer oder geringerer Vereinheitlichung der Formen, in einzelne größere Licht- und Schattenflächen aufgelöst. Bei den früheren Blättern werden diese Schattenflächen vorwiegend durch Parallellagen angelegt, und die Gliederung der freien, belichteten Partien erfolgt nahezu ausschließlich durch einzelne gerade Linien. Bei dem einen Beispiel der Zeitstufe um 1515 dagegen scheint der stärker plastisch-räumliche Eindruck dadurch hervorgerufen, daß die Schattierung überwiegend in Form von Kreuzlagen angelegt ist und die Aufteilung der hellen Flächen hier durch vereinzelte kleine Parzellen von Schattierung geschieht, die als verstreute Vertiefungen wirken und die Faltenerhebungen stärker plastisch hervortreten lassen. Im Hinblick auf diese Gradunterschiede in der Durchmodellierung der Formen rücken die Vorzeichnungen mehr der späteren Stufe zu. So entspricht im einzelnen etwa die bei dem Leichentuch Christi auf W 583 angewandte Technik derjenigen der Gewänder Christi und des Kaiphas auf W 301 und der Vordergrundfiguren auf W 305. – In die gleiche Zeitstufe deutet dann auch die Zeichnung der Köpfe und Hände. Als besonders bezeichnend ist etwa die Bildung der Augen des behelzten, aus dem Bild hinausblickenden Kriegers links hinter Christus auf W 301 hervorzuheben. Sie sind mit zwei nach oben ausgebogenen Strichen und punktartiger schwarzer Pupille gegeben. Diese Zeichnung der Augen läßt sich bei Dürer erst ab 1512 beobachten und zwar in folgenden Fällen: W 520, dat. 1512 (Anna); W 583, dat. 1515 (Engel rechts am Rande); W 622, dat. 1516 (sitzende nach vorn gerichtete Frau). Charakteristisch ist ferner das im Profil gegebene Auge Christi auf W 303. Es ist demjenigen des Apollo Poynter W 264 sehr ähnlich, dessen Datierung auf etwa 1513 in meiner Abhandlung im Marbg. Jb. 17 näher erörtert wird. Der Kopf des gleichfalls im Profil dargestellten, Christus von rechts führenden, vom rechten Bildrand überschrittenen Kriegsknechts des gleichen Blattes wiederum ist demjenigen der jungen Frau auf W 629 eng verwandt, welche letztere Zeichnung überwiegend um 1510 bzw. in die Zeitspanne

1510–15 datiert wird. Die Fingerformen der linken Hand des Kaiphäs auf W 301 erinnern an diejenigen der linken Hand der Maria W 533 von 1514 sowie an diejenigen der Maria der Hl. Sippe Christi W 519 von 1511. Sämtliche hier angeführten Analogien weisen somit übereinstimmend in die Zeitspanne 1510–15.

¹⁷ I S. 243.

¹⁸ Repert. 49, 1928, S. 219 f.

¹⁹ Die Grüne Passion. Ein Beitrag zu Dürers Stilentwicklung. Diss. Heidelberg 1928.

²⁰ Repert. 50, 1929, S. 123.

²¹ Für Haack ergibt sich aus der Annahme, daß die grüne Folge erst nach 1600 ausgeführt wurde und die sogenannten Vorzeichnungen nicht als Entwürfe für diese Folge, sondern als Ergänzungsblätter für die fehlenden Szenen der Großen Passion zu betrachten seien, eine besondere Deutung dieser Beziehungen, auf die wir hier nicht näher eingehen können.

²² Es sind dies die Blätter: B 6 und 9 der Großen Passion (1498), B 82 des Marienlebens (1502/05), B 14 von 1507, B 4 und 5 von 1508 der Kupferstichpassion, B 32 der Kleinen Passion (1509) und B 7 der Großen Passion.

²³ II S. 449.

²⁴ Hier sei auf eine Äußerung Tietzes (Dürerkat. I, S. 419) hingewiesen, aus der eine erste Ahnung dieser Zusammenhänge spricht: »Die Grüne Passion steht überall der kleinen Passion näher als der großen; sogar so nahe, daß das Datum 1504 bisweilen kaum aufrecht erhaltbar erscheint. Auch Cürlis hatte an eine Zeit um 1508 als Entstehungsdatum gedacht.«

²⁵ L VII Texttafel 40; Dürer III, Anh. Tf. X.

²⁶ Lippmann VI Texttafel 2a; Winkler, Dürer III, Anh. Tf. IX; Louvre-Kat. Nr. 110.

²⁷ Im Text zu L 749.

²⁸ Springer (Repert. 29, 1906, S. 569): 1512; Wölfflin (Die Kunst A. Dürers, 5. Aufl. 1926, S. 226, Anm. 1): 1510; Tietzes (Dürerkat. II 1, S. 48, Nr. 383): 1508; Winkler, Dürer III, Anh. Text zu Tf. 10): 1510–12.

²⁹ Die Grüne Passion 1925, S. 32.

³⁰ Mit der Szene des Marienlebens verbindet sie, daß die beiden Gruppen um Christus und Pilatus durch die Säule getrennt werden, daß der Torbogen sich in einer Blendarkade vor der Rückwand wiederholt, daß innerhalb der lichten Öffnung des Torbogens ein schmaler Streifen der linken Architektur sichtbar ist, und schließlich als letzter Punkt die freie Öffnung über der Bogenarchitektur. Mit dem Kupferstich andererseits hat die Skizze gemeinsam die fast der ganzen Bildhöhe entsprechende Länge der Säule. Doch geht der Stich insofern über die Zeichnung hinaus, als nun Christus als die Hauptfigur stärker hervorgehoben ist, durch das Vortreten des Pilatus vor die Säule eine engere Verbindung zwischen beiden Gruppen hergestellt ist, und schließlich in den architektonischen Motiven eine größere Vereinfachung und Geschlossenheit, ein glücklicheres Verhältnis des Torbogens zu dem Gebäude erreicht wurde.

³¹ In der Beurteilung der Louvrezeichnung möchte ich mich der Auffassung Springers und Tietzes anschließen. Wegen starker Schwächen des Strichs, mehrfacher Entlehnungen aus Dürerischen Kompositionen und der von Springer benannten Fremdheiten der Architektur möchte auch ich die Zeichnung aus Dürers Werk ausscheiden. Als diejenigen Vorbilder, auf die der Zeichner zurückgreift, wurden bereits bezeichnet B 32 der Kleinen Passion (Christusfigur und rechter Arm des Pilatus) und W 303/04 der Grünen Passion (Rüstung des vordersten Kriegsknechts). Es kommt hinzu B 7 der Kupferstichpassion von 1512 (der dicke, auf Christus deutende Mann). Nach diesen Analogien zu schließen ist die Zeichnung aller Wahrscheinlichkeit nach zu der dem aufgeschriebenen Datum entsprechenden Zeit entstanden. Der Strich kommt demjenigen der Mailänder Kopien sehr nahe.

³² Repert. 38, 1916, S. 107.

³³ Repert. 37, 1915, S. 183 ff.

³⁴ Pr. Jb. 50, 1929, S. 30; Dürer II, S. 25; Kulmbachzeichnungen Nr. 93.

³⁵ Alb.-Kat. Nr. 182.

³⁶ Dürer II, S. 25 und Anh. Text zu Tf. 5; Kulmbachzeichnungen Nr. 143 u. 144.

³⁷ Zu der Frage der Mailänder Blätter seien hier noch einige kurze Bemerkungen eingefügt. Unter den in Mailand befindlichen Kopien Kulmbachs schließen sich zu einer festen Gruppe zusammen: die Gefangennahme (Kopie nach W 299), die Geißelung (Kopie

nach einer verlorenen Vorzeichnung zu W 307), die Hl. Dreifaltigkeit (Kopie nach W 583, dat. 1515) und die Krönung Mariä (Kopie nach einer Vorzeichnung zu dem Holzschnitt B 94 von 1510 des Marienlebens). Mit Ausnahme der Geißelung tragen sämtliche Blätter ein von Kulmbach geschriebenes Dürermonogramm, das jeweils in derselben Tinte, in der die Zeichnung ausgeführt wurde, und von der Hand des Zeichners aufgesetzt ist. Winkler glaubt, die Krönung Mariä von der Gruppe ausschließen und einer anderen Hand geben zu müssen, da das Monogramm dieses Blattes von den von Kulmbach aufgesetzten Signaturen der drei übrigen Zeichnungen abweiche. Doch geht auch dieses Zeichen ganz offensichtlich auf die Hand Kulmbachs zurück. Als Beispiel eines ähnlichen von Kulmbach geschriebenen Dürermonogrammes sei dasjenige des Altarentwurfes mit der Geburt Christi in der Albertina (Alb.-Kat. Nr. 180, WK 85) genannt. – Fraglich bleibt, ob es sich auch bei der Geißelung wirklich um eine Kopie handelt. Bei den architektonischen Motiven des Mittel- und Hintergrundes hat man eher den Eindruck des Suchens und Tastens, als daß die zeichnende Hand hier einer fertigen Bildkonzeption folge. – Von der Darstellung der Marienkrönung existieren ferner zwei weitere Kopien: in Berlin (L 27) und Florenz (Uffizien Nr. 8850). Auf beiden befindet sich, jeweils von gleicher Hand in gleicher Tinte aufgesetzt, ein Dürermonogramm, dessen Zugehörigkeit zu der großen Zahl der Kulmbachschen Dürersignaturen keinen Zweifel zuläßt. Sie zeigen den charakteristischen geschwungenen oberen Querstrich des A und die schräge, mit dem linken Schenkel parallellaufende Sehne des D. Auch hinsichtlich der Zeichenweise schließen sich alle drei Fassungen eng mit den von Winkler anerkannten Kulmbach-Kopien zusammen, wenn auch die beiden Blätter in Berlin und Florenz feiner und sorgfältiger durchgeführt sind als diejenigen der Mailänder Gruppe. Die von Winkler zusammengestellte Gruppe wird somit um die drei Kopien der Marienkrönung ergänzt werden dürfen.

³⁸ Hier ist die Hand auf eine eigenartige Weise schief gebaut, der vierte Finger befindet sich an der Stelle, wo natürlicherweise der fünfte sitzen sollte, und dieser ist zu stark seitlich gerückt und dabei stärker gekrümmt. Diese Handbildung beobachten wir einmal auf einer Zeichnung, die zum Umkreis des Benediktmeisters gehört und die in meiner Untersuchung über das »geschleuderte« Dürermonogramm Kulmbach zugewiesen wurde, W 210, und wir treffen sie wieder auf drei Blättern, die der Grünen Passion angehören: W 300 (rechte Hand Christi), W 515 (linke Hand des Johannes) und Kreuzabnahme, Uffizien (linke Hand des Johannes). Durch diesen kleinen Einzelzug ist also die Anbetung der Könige einerseits mit der Grünen Passion, andererseits mit einem Blatt der Benediktgruppe verbunden, d. h. mit zwei Zyklen, die bereits Winkler (Dürer II, S. 30) zueinander in Parallele setzte.

³⁹ Veröffentlicht von Schilling in den »Berliner Museen«, NF IV, 1954, Heft 1 u. 2, S. 14 ff., mit Abb. 2 u. 3.

⁴⁰ Siehe Anm. 39.

⁴¹ Alb.-Kat. S. 13/14, bei Nr. 67.

⁴² Dürer Society X, 1908, Nr. 12.

⁴³ Dürer II, Anh. Tf. VII.

⁴⁴ Tietzes im Alb.-Kat. S. 13/14, bei Nr. 67.

⁴⁵ In der helleren Tinte dagegen sind ausgeführt: die übrigen Ergänzungen, einige Gewandpartien dicht oberhalb der Rahmenlinie, die Querschraffur auf dem Arm Mariä, die langen Schraffen auf dem Rücken der Frau in der linken unteren Ecke, die Konturen des Baumes, das Tuch, mit dem Christus herabgelassen wird, Kreuzesstamm und Leiter, einzelne Stellen innerhalb der Zeichnung der Haare bei allen Figuren usw.

⁴⁶ Kennzeichnend für die Technik dieser Stilstufe ist im Hinblick auf die Gewandbehandlung das sehr auffällige Überwiegen der Faltenerhebungen gegenüber den Eintiefungen, das Zurücktreten der Binnenkonturen, vor allem aber die zahlreichen kleinen augenartigen Vertiefungen innerhalb der belichteten Flächen. Es seien folgende Zeichnungen Dürers zum Vergleich herangezogen: W 535 und 536 (1519); W 537 (1520); W 796 (1521), Frau im Vordergrund rechts; W 880 (1521). Unter ihnen steht unsere Zeichnung am nächsten denjenigen des Jahres 1519. Bei der Zeichnung der Köpfe fallen gelegentlich eigenartige gleichsam eingehohte, konturlose Augen mit stechendem Blick auf, wie etwa hier bei der Magdalena. Sie finden bei Dürer Entsprechung auf den Zeichnungen: W 535 von 1519 (Maria) und W 538 (Johannes).

⁴⁷ Die Grüne Passion S. 32.

⁴⁸ Alb.-Kat. S. 13/14, bei Nr. 67.

⁴⁹ a. a. O.

⁵⁰ Dürer I, S. 95, Nr. W 34.

⁵¹ II, S. 450.

⁵² Eduard Plüss, Dürers Darstellungen Christi am Ölberg. Zürich 1954, S. 18.

⁵³ Dürer I, S. 335.

⁵⁴ Es zeigt den gleichen hellen gelblich-braunen Tintenton und den gleichen Strichcharakter wie die nächstliegenden Partien der Bodenschraffur sowie der Rahmenlinie. An einigen Stellen, vor allem innerhalb der Gewandpartien, nimmt die Färbung der Tinte einen dunkleren Ton an, ähnlich wie es bei der Kreuzabnahme in den Uffizien und dem Todesreiter in Frankfurt W 161 zu beobachten ist. Der Gesamtcharakter der Zeichnung aber ist ganz hell und zart, ähnlich wie bei der Engelsmesse in Rennes W 181, der Hl. Familie in Donnington Priory W 24 oder auch hier wiederum dem Todesreiter in Frankfurt W 161.

⁵⁵ Auf die Schwächen im Kompositionellen wie in der zeichnerischen Ausführung hat Plüss (a. a. O.) bereits hingewiesen. Ergänzend ist ein Zug hervorzuheben, den wir bei einer bestimmten Gattung Kulmbachscher Zeichnungen beobachten können: eine gewisse undürerische Lieblichkeit, Anmut und Ausgeglichenheit des Zeichenstils, eine sehr zarte Helligkeit des Gesamttons. Unter den Zeichnungen Kulmbachs lassen sich in dieser Hinsicht als vergleichbar heranziehen: W 440, W 508, W 603, W 329, sämtlich im Zusammenhang mit meiner Untersuchung über das »geschleuderte« Dürermonogramm der Hand des Meisters zugeschrieben. Auf Kulmbach deutet ferner die stellenweise, etwa bei der Behandlung des Gebüsches oder des Engels, allzusehr ins Kleine, Minutiöse gehende Technik. Auch dieser Zug wurde in meiner Abhandlung im Marbg. Jb. 17 schon verschiedentlich als bezeichnend für den Meister hervorgehoben. Hinsichtlich der Gewandbehandlung steht die Zeichnung der in den Uffizien befindlichen Variante der Mailänder Krönung Mariä sehr nahe, die wir mit den Mailänder Kopien Kulmbachs zusammengruppiert hatten. Die Gemeinsamkeiten der Strichführung sind hier allerdings sprachlich kaum noch auszudrücken. Näher bezeichnen läßt sich bei dem Gewand des vordersten Jüngers auf W 298 etwa ein eigenartiges Aneinanderkleben der einzelnen Faltenmotive, eine bestimmte Glätte und Luftlosigkeit der Formen. Beide Züge kehren in stärkerer Ausprägung auf der Florentiner Zeichnung wieder. Dann treten etwa bei dem auf dem Boden aufliegenden Gewandzipfel des vordersten Jüngers auf W 298 besondere eigentümliche Strichbildungen auf, die für das Gewand der rechten großen Rahmenfigur des Florentiner Blattes so charakteristisch sind, die sich in dieser Art bei Dürer aber nirgends finden.

⁵⁶ *Mostra dei disegni di maestri stranieri della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1951, S. 11, Nr. 2: Einige Widersprüche und Schwächen der Ausführung lassen die Zeichnung eher für eine gute Werkstattkopie als für ein Original des Meisters halten.

⁵⁷ Am befremdlichsten wirkt der Kopf des Petrus mit der eigenartigen Darstellung der Profilsicht des Auges. Sie erinnert an die etwas ähnliche Augenbildung bei Kulmbachs Straßburger Scheibenriß des Abtes des Nürnberger Egidienklosters WK 131. Doch auch die Köpfe Christi und des Häschers, der ihm die Schlinge über den Kopf wirft, sind nicht dürerisch. Man beobachte ferner die übermäßig dichten, einförmigen Schraffurlagen auf der Rüstung dieses letztgenannten Häschers, auf den oberen Mantelpartien des Judas und auf dem Teil des Mantels Petri, der der rechten Hand des Malchus als Hintergrund dient. Eine solche Gleichmäßigkeit in der Anlage der Linien, wie wir sie an den bezeichneten Stellen wahrnehmen, erscheint bei Dürer durchaus befremdlich, dagegen läßt sich die gleiche Erscheinung auf mehreren Zeichnungen Kulmbachs der Jahre 1510–15 feststellen. Es sei wiederum hingewiesen auf die bereits zitierten Beispiele: W 508, W 329. Unverkennbar aber verrät sich die Hand Kulmbachs bei der Gestalt des Malchus. Auf charakteristische Weise scheinen die Glieder, vor allem des Oberkörpers, teigweich und haltlos auseinanderzuzießen. Wie sitzt hier der Kopf zwischen den beiden Armen? Sitzt er vor oder hinter dem linken Arm? Schon Pauli (Repert. 38, 1916, S. 105) hat auf die »anatomisch unmögliche Wendung des Kopfes« und die »ebenso unmögliche Knickung des linken Armes« hingewiesen. Von dem dünnen, schwächlichen rechten Unterarm hängt eine viel zu groß und kräftig ausgebildete Hand herab. Bei der Zeichnung dieser Hand treten die gleichen häkchenartigen Ausbiegungen der Konturen an den Fingergelenken auf, die wir auf Kulmbachs Münchener Blatt mit den Liebespaaren W 165, WK 4 und dem frühesten Blatt des Benediktzyklus W 198 beobachten. Und

schließlich zeigt der Kontur des Ellbogens das so bezeichnende unvermittelte Anschwellen und Aufleuchten des Stricks, das sich als eins der wesentlichsten Merkmale des Zeichenstils Kulmbachs erweist. Das Blatt als Ganzes aber besitzt dieselbe sehr zarte Helligkeit, die wir etwa bei dem Entwurf zum Tucheraltar W 508, der Engelsmesse in Rennes W 181 oder auch der Ölbergzene W 298 finden. (In der Beurteilung der beiden ersten Beispiele schließe ich mich dem Urteil Tietzes an, die beide Blätter der Hand Kulmbachs zuweisen.)

⁵⁸ Auf der Szene Christus vor Pilatus W 305 sind diese Abweichungen in der Federführung noch am ehesten zu erfassen. Hier zeigt der Strich bei den langen vertikalen Parallelschraffen der Gewänder Christi und des dicken Mannes zwischen ihm und Pilatus etwas ähnlich Kraft- und Energieloses, wie wir es etwa bei einzelnen Blättern der Benediktzeichnungen, bei den Tucherscheiben W 213/4, dem Sturz des Magiers Simon W 219 und dem Bremer Bauernpaar W 229 beobachten, die ich sämtlich nicht als eigenhändige Arbeiten Dürers betrachten möchte. – Die hellen, leeren Flächen heben sich auf charakteristische Weise klar und linear umgrenzt von ihrer Umgebung ab, wie es bei Dürer nicht zu finden ist, wie es aber ähnlich wiederkehrt bei Kulmbachs Zeichnung der Hl. Katharina in Dublin W 510 (Zuschreibung an Kulmbach in Exkurs IV meiner Dissertation). – Die eigenartig unräumliche Behandlung des auf der Treppe schleifenden Zipfels des Gewandes Christi entspricht derjenigen des Mantels des Johannes auf der Ölbergzene. – Dann sei auf die Verwandtschaft des Kopfes des Kriegers, der Christus am rechten Arm führt, mit demjenigen der Frau auf W 629 hingewiesen. In der Beurteilung von W 629 aber schließe ich mich dem Urteil Beneschs (nach Winkler in einer handschriftlichen Notiz auf dem Untersatzkarton) und Tietzes (Dürerkat. II 2, S. 136, Nr. A 408) an, die sie der Hand Kulmbachs geben. – Schließlich wäre noch hinzuzufügen, daß der Charakter des Konturs bei den Beinen des Christus von links führenden Häschers ein sehr ähnlicher ist wie bei den fast ausschließlich in Umrissen angelegten Figuren des Hintergrundes auf W 668. Hier sowohl wie dort zeigt der Strich bei verhältnismäßig gleichmäßigem Verlauf das gleiche rhythmische Aufleuchten und wieder Blasserwerden, ein wechselndes sich Anspannen und Nachlassen seiner Intensität. W 668 aber möchte ich gleichfalls für Kulmbach in Anspruch nehmen. Auch hier wiederum weist auf seine Autorschaft zunächst bereits die Tatsache, daß das von seiner Hand geschriebene Monogramm augenscheinlich nicht von der Zeichnung zu trennen ist, wie auch der Berliner Katalog bestätigt (S. 29, Nr. 4445). Es heißt dort: das Zeichen sei »mit derselben blaßbraunen Tinte zugefügt worden«, in der – nach Ansicht Winklers – der erste ursprüngliche Zustand der Zeichnung ausgeführt ist. Als weitere Momente kommen hinzu: die nach den Abbildungen zu urteilen fast an die Technik des Kupferstichs erinnernde Härte und Leblosigkeit des Strichs bei der Frau mit Fackel, die so auffällig gegen die Form gerichtete Schraffierung ihres linken Oberarmes und schließlich ganz bestimmte Bewegungen der Linie bei der Zeichnung des Tuches.

Bei der Kaiphasszene W 301 spricht gegen Dürer einmal bereits die in früherem Zusammenhang schon aufgezeigte Unstimmigkeit in der architektonischen Konstruktion. Dann fällt die starke Längenstreckung der Gestalt Christi und die Kleinheit seines Kopfes auf, worauf Pauli (Repert. 38, 1916, S. 104) bereits aufmerksam gemacht hat. Dieselbe Erscheinung hebt Winkler (Kulmbachzeichnungen S. 86, Nr. 93) bei der Anbetung der Könige in der Albertina als einen Hinweis auf die Urhebererschaft Kulmbachs hervor. Undürerisch wirkt ferner der Kopf des Kaiphass, bei dem der individuelle Ausdruck detaillierter herausgearbeitet ist als je bei Dürer. Vor allem aber befremden die Partien der linken unteren Ecke, begrenzt durch die schräg verlaufende untere Saumlinie des hochgerafften Gewandes Christi. Hier ist zunächst das rechte Bein des Christus von rechts führenden, sein Gewand hochreißenden Häschers anatomisch nicht richtig erfaßt: die Knie- und Fußscheibe ist zu stark einwärts gerichtet. Verfolgen wir dann weiterhin den Verlauf der Konturen dieses selben Beines, so nehmen wir bestimmte Erscheinungen wahr, die als einzige einen sicheren Schluß auf den eigentlichen Urheber des Blattes zulassen. Es handelt sich um die gleichen Erscheinungen, die wir bei der Führung der Umrisslinie bei der Magdalena W 38, dem Herkules W 156 und den Münchner Reitern W 53, sämtlich entsprechend unseren Darlegungen im Marbg. Jb. 17 von Kulmbach herrührend, beobachten konnten: an denjenigen Stellen, wo die Linie absetzt, biegt sie häufiger kurz ehe sie endet in die Binnenform ein, während der neu ansetzende Teilstrich bereits etwa an der Stelle dieses ihres Abbiegens einsetzt. Damit verbindet sich hier wie bei den etwas

mehr zurückliegenden Beinen das für Kulmbach so charakteristische Wechseln der Strichstärke. In ganz bestimmten Abständen leuchten vereinzelte dunkle Akzente innerhalb des an diesen Stellen unverhältnismäßig schlaffen, unbestimmten Strichsystems auf. Als eine letzte, wenn auch nur geringe Stütze unserer Zuschreibung an Kulmbach sei darauf hingewiesen, daß die Zeichnung von Justi (Repert. 21, 1898, S. 445, Anm. 15) unter denjenigen Blättern angeführt wird, die seiner Ansicht nach einen Übergang von den zweifelsfreien Zeichnungen Dürers zu den Zeichnungen mit dem »geschleuderten« Dürermonogramm darstellen.

Bei der Dornenkrönung W 305 schließlich geben zu Zweifeln Anlaß die Augen des Bläfers und des auf der Bank Knienden mit den jeweils überlang ausgezogenen Brauenlinien, die Anlage der Bodenschraffur oberhalb des Fußes des vor Christus Knienden und die stellenweise auffällige Unentschiedenheit oder das völlige Fehlen des Konturs am rechten Unterarm Christi, an seiner Rückenlinie, am rechten Bein des Mannes, der das rechte Ende der langen Stange hält, und am linken Bein des vor Christus Knienden. Diese letztere Stileigentümlichkeit aber, die Zerrissenheit oder auch das völlige Sichauflösen der Umrisse, hatte sich im Verlaufe unserer Untersuchung wiederholt als wesentliches Charakteristikum des Zeichenstils Kulmbachs erwiesen.

⁵⁹ Repert. 26, 1905, S. 450.

⁶⁰ Albrecht Dürer. Handzeichnungen S. 8.

⁶¹ Pantheon XXI, 1958, S. 108.

⁶² In Übereinstimmung mit Tietzes möchte ich beide Zeichnungen für Kulmbach in Anspruch nehmen (vgl. meine Diss., Exkurs II [W 440] und IV [W 508]).

⁶³ Vgl. Anm. 62.

⁶⁴ An früherer Stelle, im Zusammenhang mit der Anbetung der Könige, hatten wir bereits auf die eigentümliche Bildung der Hand Christi auf der Gefangennahme W 300 hingewiesen und hatten sie als charakteristisch für Kulmbach bezeichnet. Bei der Dornenkrönung W 306 zeigt die rechte Hand Christi einen viel zu kurzen, auf eine besondere Weise gebogenen Zeigefinger. Auch dieser kleine Zug, d. h. wenn auch nicht stets die hier vorliegende Krümmung, so doch eine auffällig kurze, spitze Form des Fingers stellt eine Eigentümlichkeit des Zeichenstils Kulmbachs dar. Wir beobachteten ihn ähnlich bei den drei Landsknechten in Berlin WK 1, dem Liebespaar mit Soldat WK 24, ebendort, und auf beiden Fassungen der Engelsmesse, in Rennes W 181 und in Essen WK 12, bei der linken Hand des betenden Mönches am rechten Bildrande, der sich direkt gegenüber dem Engel befindet. Innerhalb der Grünen Passion treffen wir die gleiche Fingerform wieder bei der rechten, sich auf den Stein stützenden Hand Christi auf der Kreuztragung W 310.

⁶⁵ Dürerkat. I, S. 117, Nr. A 80.

⁶⁶ Pr. Jb. 50, 1929, S. 148–166; Dürer II, S. 30.

⁶⁷ Pr. Jb. VIII, 1887, S. 59, Anm. 6.

⁶⁸ II, S. 444.

⁶⁹ Dürer II, S. 49.

⁷⁰ Hinsichtlich der Folgerungen, die sie aus diesem beobachteten Zusammenhange zogen, gingen die Ansichten der drei Forscher grundsätzlich auseinander. Springer sowohl als auch Flechsig bewerten zwar die Wiener Zeichnung als zeitlichen Fixpunkt, an dem sich jedoch nach Ansicht des ersteren Forschers das Altarwerk selber, nach Ansicht Flechsigs nur die Baseler Zeichnung zu orientieren habe. Winkler dagegen betrachtet das letztere Blatt als das zeitlich bestimmende Werk und versucht, die Wiener Zeichnung der aus anderen Zusammenhängen gewonnenen Datierung der Baseler Zeichnung wenigstens zum Teil zeitlich anzugleichen. An der Voraussetzung festhaltend, daß die Baseler Zeichnung und der Altar um 1505 anzusetzen seien, glaubt er die Erklärung für den Zusammenhang zwischen den beiden Kompositionen darin zu finden, daß die Wiener Zeichnung in zwei verschiedenen Phasen entstanden sei: die oberen, in brauner Tinte gezeichneten Teile um 1504/05, die übrigen, schwarz ausgeführten 1511. Es lasse sich deutlich ein stilistischer Gegensatz zwischen beiden Hälften feststellen, dem auch ein gewisser Unterschied in der Strichführung entspreche. Dieser Beurteilung der Wiener Zeichnung durch Winkler kann ich mich jedoch nicht anschließen. Ebenso wie Tietzes vermag auch ich einen Unterschied in der Zeichenweise nicht zu erkennen, und auch hinsichtlich der Tintenfrage möchte ich der von diesen Forschern vorgeschlagenen Erklärung die meiste Wahrscheinlichkeit zusprechen. In jedem Falle scheint der Verwen-

dung von zweierlei Tinten hier keinerlei weitere Bedeutung für die Beurteilung der Zeichnung zugemessen werden zu dürfen, vielmehr stellt das Blatt stilistisch wie zeitlich zweifellos ein einheitliches Ganzes dar. Auch Flechsig, wie vordem schon Springer, scheint die Einheitlichkeit der Zeichnung nicht in Frage zu stellen. Sie bildet vielmehr die notwendige Voraussetzung für die Folgerungen, die beide Forscher aus dem engen Zusammenhang zwischen ihr und den beiden anderen fraglichen Werken ziehen, indem einerseits Springer seinen Verdacht gegen Echtheit und Datierung der Baseler Zeichnung auf die Glaubwürdigkeit der Wiener Zeichnung stützt, andererseits Flechsig die Beobachtung äußert: »Wegen der Ähnlichkeit mit dem Kalvarienberg von 1511 L 523 in der ganzen Anlage und in manchen Einzelheiten wird man fast zu der Annahme gedrängt, daß die Baseler Kreuzigung erst um 1511 entstanden ist.«

⁷¹ Es handelt sich um den aus der Bildtiefe in Richtung auf den Vordergrund zu galoppierenden Reiter auf W 579 (auf W 517 im Mittelgrund, von der Leiter überschritten) und den von rückwärts gesehenen Reiter im Vordergrund auf W 580 (auf W 317 am rechten Bildrande in der Höhe der Kreuze). Bei letzterem geht die Übereinstimmung bis in kleinste Einzelheiten der Kleidung, wie etwa die Teilung des Rockschoßes über dem Sattel oder die Schlitzte in dem Rückenteil seines Gewandes, und auch das Pferd schlägt mit dem Schwanz in gleicher Weise zur Seite.

⁷² Vgl. meine Abhandlung im Marbg. Jb. 17.

⁷³ In der Schreibweise steht es dem Zeichen auf W 10 nahe.

⁷⁴ Dürer II, S. 38, bei Nr. 315.

⁷⁵ Pr. Jb. 49, 1928, S. 175.

⁷⁶ Dürerkat. I, S. 335.

⁷⁷ II, S. 279, bei L 33.

⁷⁸ Wie im Falle der Gefangennahme entspricht auch bei den beiden übrigen Blättern die Zeichenweise derjenigen Dürers der Jahre 1510/12, wie sie etwa vertreten wird durch die Entwürfe für die Fuggergräber W 484 und W 485, sowie die Skizzen W 515, W 514, W 517, W 518, W 519, W 521, W 580/79. Bei der Gruppe im Vordergrund auf W 315 ist die Art und Weise, wie die einzelne Figur in die Umrisse eingefangen ist, eine sehr ähnliche wie bei dem linken schlafenden Wächter im Vordergrunde auf W 485 oder bei der Gestalt Josephs auf W 515, beide gleichfalls in reiner Umrißzeichnung gegeben. Im Falle von W 316 bietet zunächst das Schraffierungssystem einen näheren Anhaltspunkt für die zeitliche Ansetzung. Es werden ausschließlich Parallelschraffuren verwendet, und zwar werden einzelne kleinere Flächen unter scharfem vielfachem Wechseln ihrer Richtung aneinandergesetzt. Diese Technik aber entspricht dem Skizzierstil Dürers der Jahre um 1510. Als Beispiele seien noch einmal zusammengestellt W 513 und 518 (1511), 521 (1512). Auch die Zeichnung der Köpfe findet allein in dieser Zeitstufe ihre Entsprechung. So lassen sich die als waagerechte Ovale gegebenen Augen des Kopfes direkt über Christus auf W 315 bei Dürer nur mit vereinzelt Beispielen aus den Jahren 1512/13 nachweisen (W 521 und Bruck Tf. 46/47). Charakteristisch für W 316 wiederum ist eine bestimmte Gesichtsbildung, wie sie Christus und der frontal mit gespreizten Beinen stehende Mann im Mittelgrunde zeigen: hier sind die Augen mit zwei waagerechten Strichen gegeben, und Auge, Nase und Mund bilden jeweils einen rechten Winkel miteinander. Diese Gesichtsbildung treffen wir wieder bei dem Christus auf der Auferstehung W 485 und häufiger auf dem Entwurf zum Allerheiligenbild W 445.

Abschließend sei dann noch auf die von Winkler (Pr. Jb. 50, 1929, S. 159) für den Skizzierstil unserer Blätter herangezogenen Vergleiche etwas näher eingegangen. Winkler nannte die Beispiele W 291, W 292, W 295 und W 294. Im Falle der Blätter W 291 und 295 vermochte mich der Vergleich jedoch nicht zu überzeugen. W 291 zeigt einen zu stark abweichenden Ausführungsgrad, und auch bei W 295 geht die Zeichnung viel weiter ins Detail als bei unseren Blättern, vor allem aber liegt hier ein durchaus abweichendes Schraffierungssystem vor. Die beiden übrigen Blätter dagegen stehen unseren Zeichnungen tatsächlich recht nahe. W 294 erscheint mir jedoch nicht als ganz zweifelsfreies Werk Dürers, und bei W 292 werden wir, wie schon an früherer Stelle erwähnt, immer wieder zu der Vermutung gedrängt, daß die Zeichnung um 1510 entstanden sei, im Zusammenhang mit den Ergänzungsblättern zum Marienleben aus dieser Zeit. Darauf scheint nicht nur der große einheitlich gehene, mit einer Tonne gedeckter Raum ohne übertriebene Überschneidungen der Architekturen und die Verwandtschaft der Zeichenweise mit derjenigen der Zeichnung der Hl. Paulus und Antonius W 185, der gleichen

Stilstufe angehörend, hinzuweisen, sondern auch die rückseitige Skizze zu einer Kreuzigung, die motivisch und stilistisch in engem Zusammenhang mit dem Kalvarienberg von 1511, W 579, steht.

Für die Beurteilung der Urheberfrage unserer Zeichnungen bietet W 316 etwas mehr Anhaltspunkte als die Koberger Studie. Besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhange einmal der kompositionelle Aufbau des Blattes. Es fällt hier eine gewisse Uneinheitlichkeit und Unklarheit in der räumlichen Anordnung der Figuren ins Auge. Sie sind im wesentlichen in drei Querzonen übereinander geordnet, die einerseits nicht genügend miteinander verbunden, andererseits perspektivisch nicht auf eine Einheit gebracht sind. In der Vordergrundzone und bei der kleinen Gruppe im Hintergrunde links sind die räumlichen Werte zwar durchaus beherrscht, ist die Tiefenstaffelung der Figuren durchaus glaubhaft gemacht, die mittlere Zone jedoch schiebt sich friesartig als ein Fremdkörper dazwischen. Dicht gedrängt und sämtlich in gleicher Kopfhöhe angeordnet bilden die Figuren dieser Gruppe gleichsam eine Mauer vor dem leeren Raum im Hintergrunde rechts. Mit diesen kompositionellen Schwächen verbindet sich ein auffälliger Mangel in der Beherrschung der Lichtführung. Zwar sind bei den einzelnen Figuren die Licht- und Schattenflächen sehr kontrastreich gegeneinander abgesetzt, dennoch fehlt die Einheitlichkeit der Wirkung für das Bildganze. Es kommen schließlich hinzu gewisse Fremdheiten in der Zeichenweise, die jedoch nun beiden Zeichnungen gemeinsam sind.

Schon Tietzes stützten ihr ablehnendes Urteil auf die gelegentliche »Ungeklärtheit« in der zeichnerischen Durchführung, wobei sie auf die Gruppe der Reiter am linken Rande auf W 316 hinwiesen. Es ließe sich im Hinblick auf diese Erscheinung weiterhin etwa hervorheben die Behandlung des Gewandes des schon oben genannten breitbeinig stehenden Mannes neben demjenigen mit Turban im Mittelgrunde links und die Art und Weise, wie dieses Gewand an der beschatteten Seite ohne jegliche Grenze in den Hintergrund übergeht. Besonders deutlich aber fällt dieser Zug ins Auge bei der Gruppe um Maria. Bei den Partien rechts oberhalb von ihr, eingegrenzt durch den Leiterträger, den Reiter und die händeringende Frau, läßt sich innerhalb des Gewirres der Linien irgendeine geschlossene Formeinheit überhaupt nicht mehr erfassen. Maria und die Gestalt, die sie von rückwärts stützt, sind zwar noch verständlich, dennoch stehen hier die Linien in einer Weise zusammenhanglos und regellos nebeneinander, wie wir es auf einer echten Zeichnung Dürers niemals feststellen. Die gleiche Erscheinung, die mangelnde Verbundenheit der Teile, habe ich vielmehr in meiner Untersuchung im Marbg. Jb. 17 bei der Gefangennahme W 318 schon näher erörtert, und wir treffen sie hier wieder bei W 315. Wenn wir noch einmal die schon früher genannten Dürerischen Figuren auf W 485 oder W 513 zum Vergleich betrachten, so stehen zwar auch hier einzelne Striche stellenweise in großer Entfernung und ohne Berührung nebeneinander, doch ist die Figur bei noch so flüchtiger Anlage stets in ihren Umrissen, in den Funktionen der einzelnen Glieder klar erfäßbar, es besteht, wie in dem oben benannten Zusammenhang schon näher dargelegt wurde, ein ganz bestimmtes zielsicheres Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Strichen, wodurch doch eine feste Geschlossenheit der Figur erreicht ist. Dieses Spannungsverhältnis aber und damit die zusammenschließende Kraft des Liniengefüges hat sich bei den Gestalten unserer Blätter gelockert, die Figur fällt ebenso, wie wir es bei dem Malchus der Gefangennahme beobachteten, in einzelne Teile, d. h. einzelne unzusammenhängende Striche auseinander. Wo ist etwa das rechte Bein des Häschers, der Christus die Hände fesselt, wie ist die Bewegung der Figur ganz links in der Gruppe zu verstehen? Dieser Zug bedeutet also bereits einen sicheren Hinweis auf Kulmbach. Er wird weiterhin bekräftigt durch ganz bestimmte Eigentümlichkeiten des Striches selber. An einzelnen Stellen, und zwar wiederum vornehmlich bei der Figur Mariä und der sie von rückwärts Stützenden auf W 316, zeigt er, wenn auch nur in leichter Andeutung, das gleiche charakteristische Wechseln seiner Stärke, das wir auf so vielen Zeichnungen Kulmbachs beobachten können. Auf Kulmbach deuten die zitternden Konturen an den Armen des Bohrers und an den Beinen Christi, und auch hier wiederum verrät sich seine Hand in dem kleinen Einzelzug, wie bei der linken Wade des Bohrers der Kontur weit in die Binnenform hineinläuft.

⁷⁹ Auf die Kopien nach dem Florentiner Kalvarienberg möchten wir hier nicht eingehen.

⁸⁰ Briefe, Ort u. Jahr, S. 166–168.

KONKORDANZ DER ZEICHNUNGEN BEI WINKLER,
LIPPMANN UND TIETZES

W	L	T	W	L	T	W	L	T
58	605	37	505	482	270	520	559	581
53	609	A 147	506	485	W 42	521	787	518
79	651	W 8	507	481	W 41	533	395	
87	456	74	508	484	W 45	535	322	738
109	107	98	509	734	W 35	536	391	740
156	9	A 52	510	485	W 44	537	160	843
161	195	A 89	511	486	W 45	538	399	749
181	679	A 165	512	487	W 46	579	525	460
185	141	271	513	488	W 47	580	522	459
198	697		514	489	W 48	585	810	650
202	690		515	731	A 100	584	320	647
203	691		516	15	A 46	622	398	672
204	692		517		A 80	629		A 408
210	698		518	55	A 47	668	174	615
222	727	A 66	520	188	A 85	702	795	W 87
262	179	252	529	901	215	705	59	W 86
289	18	A 58	445	534	582	704	51	A 250
291	442	265	466	755	A 258	705	809	A 315
292	7	207	468	245	A 547	708		A 554 ^a
293	475	261	469	757	454	709	415	559
294	348	189	481	355	441	715	259	A 554
295	154	199	484	759	451	714	814	W100
298	735	W 34	485	140	452	715	258	A 355
299	409	267	508	51	A 246	716	805	621
300	477	W 38	515	445	462	718	761	A 528
301	377	268	514	145	520	796	86	817
302	478	W 59	517	776	464	880	574	875
303	479	269	518	315	465			
304	480	W 40	519	524	475			

ABKÜRZUNGEN DER LITERATURANGABEN

Alb.-Kat.	=	Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, herausgegeben von Alfred Stix. Bd. 4: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, bearbeitet von H. Tietze, E. Tietze-Conrat u. a., Wien 1935.
Berliner Katalog	=	Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Herausgegeben von M. J. Friedländer. Die deutschen Meister, bearbeitet von Elfried Bock. 2 Bde. Verlag Jul. Bard, Berlin 1921.
Bruck	=	Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Herausgegeben von Dr. Robert Bruck. Straßburg 1905.
Flechsigt	=	Eduard Flechsigt, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Bd. II. Berlin 1931.

- L oder Lippmann = Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Berlin, G. Grote 1885–1905.
- Louvre-Katalog = Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Ecoles allemande et suisse par Louis Demonts. Tome I période 1, Paris 1937/38.
- Marbg. Jb. = Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg L.
- Pr. Jb. = Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen.
- Repert. = Repertorium für Kunstwissenschaft.
- Tietzes, Dürerkat. = Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Augsburg. Bd. I, 1928; Bd. II 1, 1937; Bd. II 2, 1938.
- Wiener Jb. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, 1883 ff.
- Winkler, Dürer = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Bd. I–IV. Berlin 1936–1939.
- Winkler, Kulmbachzeichnungen = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäußeleins. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1942.
- Wölfflin = Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1. Aufl. 1905.
- Z. f. b. Kst. = Zeitschrift für bildende Kunst.
- Z. f. Kstgesch. = Zeitschrift für Kunstgeschichte.

H = Holzschnitt; K = Kupferstich; Z = Zeichnung.