

DIE FOLGENDEN WERKE HABEN DIE FORSCHUNG IN BESONDEREM MASSE BESCHÄFTIGT UND SIND TEILS ALBRECHT DÜRER SELBST, TEILS SEINEN SCHÜLERN ZUGESCHRIEBEN WORDEN.

Zeichnungen

395 Zwei Scheibenrisse für einen Zyklus aus der Legende des Hl. Benedikt

a Benedikt in der Höhle von Subiaco

Oben der Mönch Romualdus, der dem Heiligen seine tägliche Nahrung mit einem Seil in die Höhle herabläßt. Dahinter zerstört der Teufel das Glöckchen, mit dem Romualdus Benedikt die Nahrung ankündigt. Vorn ein Priester, der am Ostertag den Weg zu dem Heiligen fand und ihn labte.

Unten rechts eine 2 in derselben Farbe wie die alte Korrektur an der Kapuze aufgeschrieben. Unten links später beschriftet: Michel Wolgemut

Feder, leicht mit Wasserfarben vorwiegend in Grün und Hellbraun, daneben zart blau und rot ausgetuscht; 212:160

Wien, Graphische Sammlung Albertina

b Benedikt erweckt ein totes Kind zum Leben

Feder in Braun, am Rande mit dem Stift vorher begrenzt; 236:176

München, Staatliche Graphische Sammlung

Die beiden um 1500 entstandenen Zeichnungen mit Szenen aus der Legende des Hl. Benedikt gehören zu einer Folge von insgesamt elf erhaltenen Scheibenrissen (davon sind nach F. Winkler zwei Kopien), die auf Grund der Wappen, die auf einigen Rissen und den erhaltenen Scheiben wiedergegeben sind, für eine Stiftung der Familien Pfnzing und Tetzl gedacht waren, vielleicht für die Familienkapelle der Tetzl bei der Benediktinerabtei St. Egidien. Es haben sich nach diesen Rissen drei Kabinettsscheiben erhalten, in Gotha (Museum), Boston (Gardner Museum) und Nürnberg (Germanisches National-Museum; vgl. Nr. 396). Sie scheinen bereits Zweitanfertigungen zu sein, da die teilweise kolorierten Risse darauf hinweisen, daß sie für monumentale Glasmalereien und nicht für Kabinettsscheiben in Grisaille gedacht waren. Die Risse, die noch im 19. Jahrhundert als sicher von Dürer galten — eine Zeichnung aus der Folge (Braunschweig; W. 202) trägt auf der Rückseite eigenhändige Notizen Dürers —, bilden seit W. Weisbach den Mittelpunkt einer Reihe von Werken, die fast allen Meistern des Dürerkreises und Dürer selbst zugeschrieben worden sind. Sie wurden zusammengefaßt unter den Hilfsnamen „Meister der Benediktlegende“ oder „Birgittenmeister“, nach dem zweiten Hauptstück dieser hypothetischen Gruppe, den bei Anton Koberger 1500 erschienenen „Revelationes Sanctae Birgittae“ (vgl. Nr. 397). Bezeichnender war der von H. Röttinger verwendete Name „Dürers Doppelgänger“, wobei Röttinger zunächst an den aus Straßburg gebürtigen Hans Wechtlin dachte, später an Peter Vischer d. Ä. „Dürers Doppelgänger“ fällt nach H. und E. Tietze alles zu, „was dürererisch ist, aber gleichzeitig zu undürererisch, um von Dürer selbst zu sein“, so daß diese Konstruktion „nur eine negative Einheit“ besitzt. Dennoch schieden Tietzes die Benediktlegende und die verwandten Werke als Dürer durchaus fremd aus. Doch herrscht bei Anhängern und Gegnern von Dürers Urheberschaft in der Beurteilung der Benediktlegende eine Übereinstimmung mit nur gradmäßiger Verschiebung, wenn gesagt wird, daß der Stoff nur „wenig Anziehendes“ hat (Winkler) und daß der Ausführung die „innere Anteilnahme fehlt“ (Tietze). Bei diesen den Anreiz des Themas von vornherein herabmindernden Einschränkungen wird die Überzeugungskraft der Argumente, die auf Grund der angeblichen Unlebendigkeit zur Ausscheidung aus Dürers Werk führen sollen, in Frage gestellt. Daher bietet die von F. Winkler vorgeschlagene Lösung u. E. die einzig befriedigende Möglichkeit. Die Zeichnungen stammen nach Winkler von Dürer und erschließen „mehrere Stadien der Bemühungen des Künstlers, dem Glasmaler werkgerechte Entwürfe zu liefern“, sind also von vornherein in der zeichnerischen Eigenständigkeit durch die

Notwendigkeiten der besonderen künstlerischen Gattung eingeschränkt. Die beiden Blätter aus Wien und München gehören zwei Gruppen innerhalb der Entwürfe an (W. 198—200; 201—206). Das frühere großzügiger gezeichnete Blatt, das auch die Nummer 2 im Zyklus trägt, zeugt von erster Einarbeitung in die Aufgabe. Die Kolorierung dürfte als beispielgebende Andeutung der Bildwirkung gewertet werden (vgl. auch S. Beham, Nr. 85—87). Die zweite Zeichnung verzichtet auf die bildhaft-malerische Ausgestaltung zugunsten reiner, stark vereinfachter Federzeichnung. Der Kniende rechts verrät in Ähnlichkeit, aber nicht kopistenhafter Abhängigkeit, Dürer selbst (vgl. „Der Verlorene Sohn“, B. 28, und „Eustachius“, B. 57). Der Stehende im Gebet erinnert an den Leiterträger aus der Kreuztragung der „Albertina-Passion“. Die feine Durchsichtigkeit der unkolorierten Zeichnungen findet eine Parallele in Dürers Rissen in Hannover und Frankfurt (W. 213, 214) zu den im Germanischen Museum befindlichen Tucherscheiben und in der ähnlich feinen Zeichnung des Trockensteges am Hallertor (Wien, Albertina; W. 223). Es ist daher fraglich, ob man in den unkolorierten Zeichnungen Kopien nach den Entwürfen oder den Scheiben sehen kann, wie E. Schenk zu Schweinsberg in Unterscheidung der kolorierten und unkolorierten Blätter vorschlug.

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 575 — Lippmann-Winkler, Nr. 692 u. 697 — Bock, Kat. Berlin, S. 23, Nr. 47 — E. Frhr. Schenk zu Schweinsberg, Eine ausgeführte Scheibe aus dem Nürnberger Benediktzyklus, in Berliner Museen 48, 1927, S. 34 ff. — Kat. Albertina, Nr. 177 — Tietze I, S. 365 ff. — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 198—209 — Panofsky, Nr. 790—800 — Winkler, Dürer 1957, S. 119 — Dort und Thieme-Becker 37, S. 41 die gesamte umfangreiche Literatur. Zuletzt: L. Oehler, Das geschleuderte Dürermonogramm, 1943, S. 117 ff. (Kulmbach) — ds., in Marburger Jb. f. Kunstwiss. 17, 1959, S. 174 f.

Glasgemälde

396 Der Hl. Benedikt und der Teufel

Grisaillescheibe mit rückseitigem Silberlotauftrag und vorderseitiger Braunlotlasierung mit Zeichnung in Braunlotkonturierung und Radiertechnik. Rückseitig braunfärbende Überzugsabdecklagen
23,5:17

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Grisaillescheibe gehört mit zwei weiteren im Gothaer Museum und im Gardner Museum, Boston, zu einer Folge mit Szenen aus der Legende des Hl. Benedikt. Die sonst in Nürnberg ungebrauchlichen Darstellungen und die beiden Stifterwappen Tetzl und Pfinzing lassen sie als für die Verneuerung der 1420 von Abt Moeriger gestifteten Kreuzgangverglasung der Benediktinerabtei St. Egidien (vgl. Nr. 184) bestimmt annehmen. Dem Grisaillezyklus liegen elf erhaltene, gegen 1500 entstandene Visierungen zugrunde, die ursprünglich wohl nicht für handschriftlich wortgetreu übertragene Kabinettscheiben, sondern für monumentale Glasgemälde (Tetzlkapelle?) bestimmt waren (Kolorierung).

Lit.: vgl. die vorige Nr.

Buch- illustration

397 Hl. Birgitta: Revelaciones

Nürnberg: A. Koberger 21. 9. 1500

Nürnberg, Germanisches National-Museum Inc. 34 135

Abb. S. 223

Mit der Herausgabe des Werkes folgte Anton Koberger einer Weisung Kaiser Maximilians. Dieser hatte ihm durch seinen Sekretär Florian Waldauff von Waldenstein ein



Exemplar der Lübecker Ausgabe von 1492 (Bartholomäus Gothan) mit der Aufforderung übersandt, das Buch „mitsamt den figuren darinne begriffen am ersten auf Latein und nachmals Teutsch“ drucken zu lassen (O. Hase, *Die Koberger*, 2. Aufl., Nürnberg 1885, S. 178 f.).

Für seine Ausgabe ließ Koberger die Lübecker Holzschn. (A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, XII, Leipzig 1929, 17—29) in Dürers Werkstatt umzeichnen und durch die Wappen des Kaisers und Waldauffs (fol. 2 r, 2 v) ergänzen. Von den insgesamt 17 Bildseiten (ohne Wiederholungen) sind nur sechs von großen Stöcken gedruckt. Die übrigen sind aus kleinen, immer wieder anders kombinierten Stöcken zusammengestellt. Insgesamt wurden 29 Holzstöcke verwendet. Die Illustrationen befinden sich auf den fol. 1 r (Wdh.: C 2 v), 2 r, 2 v, 11 r, 11 v, 12 r, 14 v, d 3 v, f 7 r, h 6 v, p 3 v, q 7 v, x 5 v, z 3 v, A 2 v, E 5 v, J 5 r.

Die Illustrationen der *Revelationes* bilden den Kern eines lange umstrittenen Komplexes von Zeichnungen und Holzschn., die man weder Dürer selbst noch einem seiner Schüler zuschreiben konnte. Weisbach stellte sie zuerst (1906) als Werke eines „Birgitten-Meisters“ zusammen. Röttinger hat den Komplex noch erheblich vermehrt und dieses Werk des „Doppelgängers“ zunächst Wechtlin, dann Peter Vischer d. Ä. zugeschrieben. Winkler löste daraus zunächst die Scheibenrisse für einen Zyklus aus dem Leben des Hl. Benedikt (vgl. Nr. 395) heraus, die er wieder für Dürer selbst in Anspruch nahm. Er trennte dann die Illustrationen zu den Werken Conrad Celtis' (vgl. Nr. 226) ab und schrieb sie Kulmbach zu. Endlich würdigte er in der *Dürer-Monographie* von 1957 die ebenfalls der „Doppelgänger“-Gruppe zugehörigen Holzschnitte für zwei Nürnberger Gebetbuchfolgen endgültig als bedeutende Werke Dürers.

Über die Birgitten-Holzschnitte aber scheint das letzte Wort noch nicht gesprochen. Winkler, der zunächst für alle Illustrationen Entwürfe Dürers annahm, die er — Friedländer folgend, aber sicher unzutreffend — in die Mitte der 1490er Jahre datierte und sich dann lange Zeit nicht mehr äußerte, schlug neuerdings Kulmbach vor. Aber diese sehr vorsichtig ausgesprochene Zuschreibung überzeugt nicht ohne weiteres. Auch wenn man berücksichtigt, daß die Birgitten-Holzschnitte nur Umzeichnungen nach der Lübecker Inkunabel sind, bleibt ein Wesensunterschied zwischen den dicht mit Gestalten ausgefüllten Bildern der *Revelationes* und den lockeren, von wenigen großen, ruhig bewegten Figuren beherrschten Kompositionen des frühen Kulmbach bestehen. Das Titelblatt der Wunderbarlichen Geschichten (Lucia de Narni), das oft im Zusammenhang mit den *Revelationes* genannt worden ist, steht dieser Gestaltungsweise Kulmbachs viel näher (vgl. Nr. 224). Die vergleichsweise „gotische“ Faltengebung der Birgitten-Holzschnitte gibt es bei Kulmbach nicht. Am nächsten steht diesem noch die Kreuzigung (I 5 r), die sich aber am engsten an konkrete Vorbilder Dürers hält (Kruzifixus der Großen Passion, Johannes der Darmstädter Beweinung). Auch kann man dieses Blatt nicht, wie z. B. Dodgson und Meder vorschlagen, von den übrigen Schnitten trennen. Dies ist allenfalls bei den beiden Wappen möglich, für die Winkler anscheinend nach wie vor Entwürfe Dürers voraussetzt. Daß Dürer auch für die übrigen Holzschnitte der *Revelationes* Entwürfe oder Skizzen geschaffen hat, die ein Gehilfe auf den Block zeichnete und ein mit dem Stil der Wolgemut-Werkstatt vertrauter Formschnneider schnitt, erscheint bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung die naheliegendste Erklärung für den Stil dieser Illustrationen.

Wiederverwendung: Deutsche Ausg. v. 1502.

Lit.: Dodgson, *Catalogue I*, S. 263, Nr. 12; S. 276 — W. Weisbach, *Der junge Dürer* 1906, S. 77 — Röttinger, Wechtlin, S. 9 — drs., *Doppelgänger*, S. 31 ff. — Friedländer, *Dürer* 1919, S. 37, 138 — F. J. Stadler, *Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt*, S. 244 ff. — Winkler, *Dürer* 1928, S. 189 ff. — J. Meder, *Dürer-Katalog*, Wien 1932, S. 278, Nr. XII — Stadler, S. 89 ff. — Panofsky II, Nr. 401 — F. Winkler, in *Münchener Jb.* 3. F. 1, 1950, S. 177 ff. — drs., *Dürer* 1957, S. 132, Anm. 2.

Zeichnungen
398**Die Hl. Anna Selbtritt**

Oben Namenszeichen Dürers und Jahrzahl 1514 von Hans von Kulmbach aufgesetzt

Feder in Hellbraun und Schwarz mit Wasserfarben in Hellblau, Rot, Hellviolett und Grün; 247:193; Wz. Dreizack mit kleinem Kreis daneben

Aus Slg. Mitchell

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

F. Winkler und E. Flechsig datieren die Zeichnung um 1500. H. u. E. Tietze haben sie nicht unter die Dürerzeichnungen aufgenommen. E. Panofsky denkt an Hans von Kulmbach, der das Datum 1514 und das Namenszeichen Dürers aufgesetzt hat. Die Zeichnung wurde 1518 in einem Holzschnitt, sehr wahrscheinlich von Hans Springinklee, erweitert kopiert (vgl. Nr. 344). Der Holzschnitt steht in enger Verbindung mit den Zeichnungen und Schnitten Springinklees, vor allem dem Churer Breviar von 1520 (London). Zu Zeichnung und Holzschnitt bieten sich kompositionell und motivisch verschiedene Parallelen in den Tafeln des Meisters des Ansbacher Kelterbildes (vgl. Nr. 241—44) und dem Fragment einer „Hl. Sippe“ in Schlüsselau (vgl. Nr. 250).

Lit.: Lippmann, Nr. 78 — Flechsig 2, S. 93 — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 220 — Panofsky, Nr. 722 — Winkler, Dürer 1957, S. 167.

399 **Christus in der Kelter**

Links unten stand ein großes Dürermonogramm (ausradiert)

Feder in Braun; 228:167

Aus Slg. J. C. Robinson, erworben 1880

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Zeichnung skizziert die Komposition des Kelterbildes aus St. Gumbertus in Ansbach (vgl. Nr. 241). Eine genauere Datierung ist kaum möglich. F. Winkler ordnet das Blatt um 1500 ein, hält aber, wie andere Forscher, auch eine spätere Entstehung für möglich. Die Urheberschaft Dürers ist unbestritten.

Lit.: Lippmann, Nr. 28 — C. Dodgson, in *Dürer Society* 12, 1911, S. 9/10 — Bock, *Kat. Berlin*, S. 24, Nr. 1538 — Tietze 1, S. 108, Nr. A 41 — Flechsig 2, S. 276 f. — Winkler, *Dürer-Zeichnungen*, Nr. 184 — Panofsky, Nr. 637 — Winkler, *Dürer* 1957, S. 177, Anm. 1.

400 **Bauleute bei der Arbeit. Perspektivische Studie**

Monogramm Dürers und Jahrzahl 1514 in Braun, nachträglich aufgesetzt. Am Rande der Ovalöffnung Ziffern und Buchstaben als Hilfen der perspektivischen Konstruktion.

Feder, gelb, grün, rosa und blau laviert; 240:221

Aus Slgen. Lely, Richardson, Poszony, Alfred Sensier, 1877 versteigert

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Die Zeichnung wird von E. Flechsig um 1502/03 angesetzt, von F. Winkler dagegen nicht genau datiert, aber ebenfalls für Dürer in Anspruch genommen. H. u. E. Tietze und E. Kris schrieben sie G. Pencz als Entwurf für die Decke im Volkamerschen Gartenhaus zu (vgl. Nr. 270). Abgesehen davon, daß es sich kaum um einen zweckgebundenen Entwurf handelt, rechnet die Skizze nicht mit einer Decke, sondern mit einer Wand. Auch stilistisch fehlt eine Vergleichsmöglichkeit mit den Entwürfen des Pencz. Hinzu kommt, daß das Datum von Kulmbach aufgesetzt worden ist, wie Flechsig nachgewiesen hat, so daß Pencz noch nicht als Urheber in Frage kommt.

Lit.: Lippmann, Nr. 533 a — Flechsig 2, S. 96 — H. u. E. Tietze, in *Jb. d. kunsth. Slgen. Wien NF.* 6, 1932, S. 128 f. — E. Kris, in *Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst*, 1932, S. 66 — *Kat. Albertina*, Nr. 188 — Winkler, *Dürer-Zeichnungen*, Bd. 1, Anh., Taf. 22 — Winkler, *Dürer* 1957, S. 149, Anm. 2 — Panofsky, Nr. 1554 („nicht Dürer, eher Pencz“).

401 Zwei Blätter aus der „Grünen Passion“ und ihre Vorzeichnungen

a Gefangennahme Christi (Grüne Passion)

Unten links Täfelchen mit Namenszeichen Dürers; rechts davon stark abgerieben: 1504

Feder in Schwarz auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, schwarz laviert; 282:180

J. v. Sandrart (Teutsche Academie, 1675, I, Teil 2, S. 224) erwähnt, daß die Folge seit längerer Zeit in kaiserlichem Besitz sei und ihm von Ferdinand III. selbst gezeigt worden wäre

Wien, *Graphische Sammlung Albertina*

b Christus vor Kaiphas (Grüne Passion)

Unten rechts Namenszeichen Dürers und datiert: 1504

Technik und Herkunft wie Nr. 401 a; 283:178

Wien, *Graphische Sammlung Albertina*

c Gefangennahme Christi (Vorzeichnung zu Nr. 401 a)

Oben Dürers Namenszeichen von fremder Hand

Feder in Braun; 276:186, beschnitten

Turin, *Biblioteca Reale*

d Christus vor Kaiphas (Vorzeichnung zu Nr. 401 b)

Feder in Braun; 270:195

Aus Slgén. Lawrence, Defer-Dumesnil; erworben 1903

Berlin, *Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett*

Dürers „Grüne Passion“, eine Folge von auf grünem Grund gezeichneten Passionsszenen, hat den Kreis der Dürerschüler entscheidend angeregt (vgl. Nr. 11, 369, 402). Vom ausgeführten Zyklus, der wohl zwölf Blätter umfaßte, sind elf Blätter erhalten. Zu ihnen gibt es vier Vorzeichnungen in Turin, Berlin und Wien (W. 299, 301, 303, 305; vgl. Nr. 401c u. 401d) und eine fünfte in Mailand zu einem nicht erhaltenen oder nicht ausgeführten Ölberg, die teils als Kopie, teils als originale Vorzeichnung angesprochen wird (W. 298). Zwei Blätter in Mailand — Gefangennahme und Geißelung Christi — sind Kopien, wohl von Hans von Kulmbach nach den Vorzeichnungen Dürers (Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 143, 144). Eine Kreuzabnahme in Florenz gilt als Kopie nach einer nicht mehr erhaltenen Vorzeichnung (Winkler, Dürerzeichnungen 1, Anh. Taf. 7). Drei Blätter existieren ferner noch einmal in Umrisszeichnung in Berlin und England, Privatbesitz. Es sind dies Kreuztragung (W. 309), Kreuzannagelung und Schau-stellung Christi. Sie gehören wohl noch zu den Vorarbeiten zur Grünen Passion. Eine temperamentvoll gezeichnete Ideenskizze, vielleicht zur Gefangennahme Christi, befindet sich in Berlin (W. 318). Zwei Kopien nach Umrisszeichnungen sind in Erlangen (Bock, Kat. Erlangen, Nr. 190/191), und zwei Kopien nach der Gefangennahme und Schau-stellung Christi der Grünen Passion befinden sich in Wien. In engem Zusammenhang mit der Grünen Passion stehen schließlich der „Große Kalvarienberg“ in Florenz (W. 317) und zwei Skizzen dazu in Coburg und Berlin (W. 315, 316). Gleichzeitig entstanden die Studien und Entwürfe zum Ober-St.-Weiter Altar (vgl. Nr. 293 u. 402), die z. T. ebenfalls auf grün grundiertem Papier gezeichnet sind.

Über den Zweck der Grünen Passion gibt es zwei Hypothesen: die eine denkt sich die elf Blätter und die verlorene oder nicht ausgeführte Ölbergsszene, um den Florentiner Kalvarienberg geordnet, als große Andachtstafel, die jedoch nie vollendet wurde (J. Meder, F. Winkler, E. Schilling); eine Annahme, die auf Grund der Masse der einzelnen Blätter und der ähnlichen Anordnung von Dürers Sieben-Schmerzen-Mariae-Tafel (Dresden, München) entstanden ist, gegen die aber vor allem spricht, daß das einzelne Blatt durch die fast jedesmal aufgesetzte Datierung und Signatur eine zu große Selbständigkeit besitzt, vergleichbar den übrigen Passionsfolgen Dürers. Die andere Hypothese (E. Panofsky) nimmt an, daß die Kalvarienberg-Zeichnungen für ein Altarwerk bestimmt waren, während die Blätter der Passion als Modelle für gemalte „Kreuz-Stationen“ dienen sollten. Am naheliegendsten dürfte sein, daß Dürer dem Wunsch eines

Bestellers nach einer Folge originaler, nicht durch den Holzschnitt vervielfältigter Handzeichnungen nachgekommen ist.

Die Urheberschaft Dürers ist nicht unbestritten. Sie wurde von J. Springer, H. Cürlis und G. Dehio abgelehnt. F. Haack dachte sogar an eine Fälschung aus der Zeit Rudolfs II. H. Tietze wertete die Folge als Werkstattarbeit nach Dürers Zeichnungen. Die Urheberschaft Dürers vertraten J. Meder, G. Pauli, H. Beenken, E. Flechsig und F. Winkler. Neuerdings schreibt L. Oehler auf Grund von Monogramm- und Datum-Untersuchungen (vgl. auch Nr. 195) die ganze Folge mit allen Vorzeichnungen dem Hans von Kulmbach zu und datiert die Vorzeichnungen auf 1512/15 und 1519/20 (Kreuzabnahme, Florenz), die ausgeführte Folge aber erst 1520/22. Da L. Oehler ihre Beweisführung davon ausgehen läßt, daß Dürer um 1504 niemals sein Monogramm auf eine Wand innerhalb der Darstellung gesetzt habe, und daß deshalb Vorzeichnung und Ausführung der Szene „Christus vor Pilatus“ (W. 303, 304) nicht von Dürer stammen können, muß auf die um 1502/05 entstandene „Anbetung der Könige“ aus dem Marienleben (B. 87) hingewiesen werden, in der das Monogramm ähnlich der Grünen Passion auf eine Wand gesetzt ist. Die für Dürer befremdliche spitze Form des Monogramms auf der Vorzeichnung zur Christus-Pilatus-Szene (W. 303) erscheint für Hans von Kulmbach, der sich nach Oehler vollkommen in die Monogrammweise Dürers eingelebt habe, mindestens ebenso ungewöhnlich. Die Untersuchungen über die Form der „4“ im Datum der Grünen Passion sind nicht stichhaltig, da weder bei Dürer noch bei Hans von Kulmbach die Form der „4“ immer die gleiche ist. Vor allem aber läßt Oehler die stilistische Einordnung der Passion in die sonst bekannten Werke Kulmbachs um 1520 und die Begründung des aufgesetzten Datums von 1504 offen. Angesichts der Tafel „Christus vor Kaiphas“ aus dem Zyklus der Dominikanerkirche (vgl. Nr. 245), in der bereits um 1510 die Grüne Passion als Vorbild dient, kann eine späte Datierung kaum erwogen werden. Gegen sie sprechen auch die bekannten Anlehnungen Dürers in seinen gedruckten Passionen an die Grüne Passion. Da Dürer durchaus eigene Motive wiederholt, besteht keine Notwendigkeit anzunehmen, daß Übereinstimmungen zwischen der Grünen Passion und den gedruckten Passionen auf verschiedene Künstler zurückgehen müssen, um so weniger, als die Grüne Passion nie in die breite Öffentlichkeit gelangte, ja vielleicht sogar Werkstattgut geblieben ist (vgl. Winkler, Dürerzeichnungen 2, S. 28).

Lit.: Lippmann, Nr. 477, 478, 409, 377 — Dürers grüne Passion in der Albertina, hrsg. v. J. Meder, Ges. f. zeichn. Künste, dritter Druck — drs., Die grüne Passion A. Dürers, München 1923 — J. Springer, Rez. von Lippmann, Dürerzeichnungen, in Rep. f. Kunstwiss. 29, 1906, S. 556 ff. — J. Meder, Die grüne Passion und die Tier- und Pflanzenstudien A. Dürers in der Albertina, in Rep. f. Kunstwiss. 30, 1907, S. 173 ff. (u. a. Entgegnung auf Springer) — H. Cürlis, Die Grüne Passion, in Rep. f. Kunstwiss. 37, 1915, S. 183 ff. — G. Pauli, Die Grüne Passion Dürers, in Rep. f. Kunstwiss. 38, 1916, S. 97 ff. (Entgegnung auf Cürlis) — Bock, Kat. Berlin, S. 25, Nr. 4258 — F. Haack, Nochmals die Grüne Passion, in Rep. f. Kunstwiss. 49, 1928, S. 219 ff. — H. Beenken, Dürer-Fälschungen?, in Rep. f. Kunstwiss. 50, 1929, S. 121 ff. — Tietze 1, S. 95, Nr. W. 34 ff. — Flechsig 2, S. 367 ff. — Kat. Albertina, Nr. 58-68 — Winkler, Dürerzeichnungen, Bd. 2, S. 24 ff. u. Nr. 298-314 — E. Schilling, Dürer und der Illuminist Jacob Elsner, in Phoebus 1, 1946, S. 135 ff. — Panofsky, Nr. 523-533 — Th. Musper, Albrecht Dürer, 1953, S. 141 ff. — Winkler, Dürer 1957, S. 170 ff. — L. Oehler, Die Grüne Passion, ein Werk Dürers?, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1954-1959, S. 91 ff.

402 Kalvarienberg

Am unteren Rand in der Mitte beschriftet: albert(us) dürer 1502. Rechts davon das Namenszeichen Dürers, beides von fremder Hand

Feder, auf bläulichgrau grundiertem Papier, weiß gehöht, schwarz laviert, auf Holz aufgezogen; 470:329

Um 1780-90 bei dem Kunsthändler J. N. Grooth, dann im Besitz von Peter Vischer-Sarasin; von Peter Vischer-Passavant der Öffentl. Kunstsammlung geschenkt

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

Das Blatt entspricht mit geringen Abweichungen dem Mittelbild des Ober-St.-Weiter Altars (vgl. Nr. 293), den Hans Schäufelein während Dürers venezianischer Reise, z. T. nach dessen Entwürfen, für Friedrich den Weisen von Sachsen gemalt hat. Bis 1780/90

war die Zeichnung mit vier weiteren Blättern zusammen, die sich jetzt im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt befinden. Sie sind Entwürfe für die Altarflügel und werden entweder Dürer selbst oder dessen Werkstatt zugeschrieben. Umstrittener ist der Kalvarienberg. F. Winkler sieht in ihm, entgegen seiner früheren Stellungnahme, ein zumindest im oberen Teil von Dürer selbst ausgeführtes Werk, während er beim Vordergrund zur Ausführung durch eine fremde Hand neigt. Die Annahme, daß aber auch für diese unteren Teile ein Dürerscher Entwurf vorlag, steht im Widerspruch zu der Tatsache, daß die auffälligsten Figuren des Vordergrundes aus verschiedenen Werken Dürers entnommen sind. So sind nach F. Dörnhöffer und F. Winkler verwendet: Kupferstich St. Georg von 1505 (B. 54), Kreuzigung der Großen Holzschnittpassion (B. 11), Kupferstich „Sechs Krieger“ (B. 88), Ecce Homo der Großen Passion (B. 9) und Studie zu einem Kalvarienberg (Berlin, Kupferstichkabinett; W. 316). Eine Vorstudie Schäufoleins (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut; Winkler, Schäufolein-Zeichnungen, Nr. 3) sieht Winkler als Zeichnung nach dem oberen Teil des Baseler Kalvarienberges an, wobei räumliche Auseinanderziehungen und Verkürzung der hoch aufragenden Kreuze in der Frankfurter Zeichnung als Veränderung Schäufoleins gewertet werden. Im Altar wäre Schäufolein dann zur alten Raumanordnung zurückgekehrt. Diese Reihenfolge kann kaum aufrechterhalten werden. Der stehende Hellebardenträger an der rechten Ecke der ausgehobenen Grube ist in der vorliegenden Zeichnung gegenüber der Frankfurter Vorstudie nach links verschoben, offenbar um dem nach vorne sprengenden Reiter, der die Gründe miteinander verbindet, Platz zu machen. Da der Vordergrund nicht von Dürers Hand sein kann, muß die gekennzeichnete Veränderung auch im oberen Teil bereits Schäufoleins Redaktion sein, womit erklärt wäre, warum der obere Teil des Baseler Kalvarienberges in räumlicher Hinsicht dem Ober-St.-Veiter Altar bereits näher steht als die Frankfurter Vorstudie, die wohl noch Dürers Entwurf, von Schäufolein gezeichnet, wiedergibt. Daß die Frankfurter Vorzeichnung nicht zwischen den Baseler Kalvarienberg und den Altar einschiebbar ist, zeigt auch die Anordnung der beiden Soldaten in der Landschaft hinter dem Kreuz. Sie stehen in der Vorzeichnung noch direkt hinter dem Kreuz. Die unglückliche Erweiterung des ursprünglichen Bildgedankens im Altar bzw. im Baseler Kalvarienberg, bei denen z. B. ein zweiter Essigschwamm auftaucht, macht deutlich, daß die Frankfurter Vorstudie einen abgeschlossenen Bildgedanken wiedergibt. Ob die Idee zur Formatänderung des Mittelteils durch Schäufolein von den hohen, schmalen Flügelentwürfen ausging oder diese sich bereits nach dem veränderten Format richten, kann nicht entschieden werden. Im letzteren Fall würden die Flügelentwürfe kaum noch von Dürer selbst stammen.

Von E. Buchner bereits als Möglichkeit erwähnt, bezeichnet E. Panofsky den Kalvarienberg als freie Nachzeichnung nach Dürer und datiert ihn wegen der Veränderung der Komposition zugunsten stärkerer Kontraste in Abstufung und Licht, der Längung der Proportion und der Erscheinung der hohen Kreuze vor dunklem Nachthimmel in das 2. Viertel oder die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nach Panofsky könnte der ehemalige Besitzer der Frankfurter Flügelentwürfe diese durch Nachzeichnung des Mittelteils komplettiert haben. Außer Buchner und Panofsky lehnten die Urheberschaft Dürers ab: F. Dörnhöffer, J. Springer, E. Flechsig, L. Baldass, H. Tietze (Nachzeichnung). M. J. Friedländer hielt an der Eigenhändigkeit fest, die auch F. Winkler, jedenfalls für die obere Hälfte, verteidigt.

Lit.: F. Dörnhöffer, in *Kunstgeschichtliche Anz.* 3, 1906, Nr. 3, S. 85 f. — J. Springer, *Rez. zu Lippmann, Zeichnungen von A. Dürer*, in *Rep. f. Kunstwiss.* 29, 1906, S. 560 — M. J. Friedländer, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1921, S. 99 — L. Baldass, *Kat. d. Ausstell. „Gotik in Österreich“*, Wien 1926, Nr. 107-111 — Buchner, *Schäufolein*, S. 60 ff. — Tietze I, S. 106, Nr. A. 30 — Winkler, *Dürer 1928*, S. 421 — drs., in *Jb. d. preuß. Kunstslgn.* 50, 1929, S. 148 ff. — Flechsig, 2, S. 442 ff. — O. Fischer, *Geschichte der Öffentlichen Kunstslg.*, in *Festschr. zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936*, S. 57 — Winkler, *Dürerzeichnungen*, Bd. 2, Nr. 319 — Winkler, *Schäufolein-Zeichnungen*, Nr. 3 — Panofsky, Nr. 476 — Winkler, *Dürer 1957*, S. 176 f. — L. Oehler, in *Anz. d. Germ. Nat.-Mus.* 1954-1959, S. 112 ff.

403 Entwürfe im Zusammenhang mit dem Tucher-Gedächtnisbild

a Maria mit dem Kind zwischen den Hll. Katharina und Barbara und den beiden Johannes

Oben in den Ecken Dürers Monogramm und 1511

Feder in Braun; 294:218

Wien, *Graphische Sammlung Albertina*

b Bildskizze zum Tucher-Gedächtnisbild

Auf dem linken Flügel: 1511 und das Monogramm Dürers, von fremder Hand nachgezogen

Feder in Braun mit Wasserfarben ausgetuscht, sehr verblaßt; 109:300

Aus dem Besitz Joachim von Sandrarts

Berlin, *Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett*

c Hl. Katharina (Hans von Kulmbach?)

Dublin, *National Gallery of Ireland*

s. Nr. 202

Die Entwürfe zum Tucherschen Gedächtnisbild von 1513 sind in engster Zusammenarbeit Kulmbachs mit Dürer entstanden. F. Winkler sieht in den drei Zeichnungen Entwürfe Dürers und in einer weiteren mit Katharina und Barbara (Brit. Museum; Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 90) eine Umzeichnung Kulmbachs nach Nr. 403 a dieses Katalogs. H. und E. Tietze lehnen jede Mitarbeit Dürers an den Entwürfen ab. Nr. 403 a werten sie nicht als Skizze zum Tucher-Gedächtnisbild. Zwar läßt sich die unmittelbare Verknüpfung nicht beweisen, da die Bildform eine andere ist und die durch die Person Lorenz Tuchers bedingten Heiligen des Gemäldes fehlen, doch ist der Zusammenhang der Bildideen wiederum so eng, daß eine Verbindung anzunehmen ist, um so mehr als Kulmbachs Londoner Zeichnung (Winkler, Kulmbach-Zeichnungen Nr. 90) eine Umzeichnung der Katharina aus Dürers Wiener Zeichnung ist und deutlich auf das Tucherbild hinzielt, wobei bereits die Anordnung der Heiligen hintereinander zugunsten der Gegenüberstellung aufgegeben ist. Der ausschlaggebende Impuls für die endgültige Lösung kam allerdings erst durch den detailliert ausgeführten Berliner Entwurf (Nr. 403 b), dessen Katharina in der Zeichnung aus Dublin (Nr. 403 c) eingehender ausgeführt ist. Die gegenüber der Wiener Zeichnung (Nr. 403 a) nun vorgenommene Verhängung der Taille durch den weiten Ärmel geht auf den Berliner Entwurf zurück, ist aber so unklar, daß die Zeichnung in Dublin kaum vom gleichen Meister sein kann wie der Berliner Entwurf. Es liegt nahe, in diesem fortgeschrittenen Stadium der Planung an Kulmbach zu denken. Zeichenstil und Faltenmotive lassen sich mit der „Frau mit Spiegel“ (vgl. Nr. 200) verbinden, wobei in beiden Blättern die Zeichnung in den Gewandteilen nicht immer zu vollkommener Durchdringung der Form gelangt. Demgegenüber besitzt der Berliner Entwurf auch im kleinsten die klare Formvorstellung Dürers, im Einklang mit seiner „schmuckreichen, feinmalermäßigen und flächenhaft gebundenen Malweise“ (Winkler).

Joachim von Sandrart erwähnt die in seinem Besitz befindliche Berliner Zeichnung als Riß Dürers für das nach dessen Invention ausgeführte Tucher-Gedächtnisbild (Teutsche Academie, 1675, S. 232).

Lit.: Lippmann, Nr. 521, 31, 780 — Koelitz, S. 29 u. 54 (Berlin: Dürer) — E. Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes, Leipzig 1906, S. 76 (Wien) — C. Dodgson, in *Dürer Society*, 9, 1906, S. 14 (Berlin: Dürer) — drs., in *Dürer Society*, 12, 1911, S. 7 (Dublin: Dürer) — drs., in *Burlington Magazine* 20, 1911, S. 90 f. (Dublin) — Bock, *Kat. Berlin*, S. 28, Nr. 35 (Berlin: Dürer; dort auch weitere Literatur) — Winkler, 1929, S. 26 ff. (Wien), 28 f., 34 H. u. E. Tietze, in *Z. f. Bildende Kunst* 62, 1928/29, S. 215 f. — Schilling, Nr. 29 (London) — Flechsig 2, S. 278, 371, 456 — *Kat. Albertina*, Nr. 100 — H. u. E. Tietze, in *Anz. d. Germ. Nat.-Mus.* 1934/35, S. 69 ff. — Stadler, S. 86 (Dublin: nicht Kulmbach); Nr. 76 (London: Kulmbach) — Tietze II, 1, S. 68, Nr. 470 (Wien); II, 2, S. 95, A. 246 (Berlin); II, 2, S. 108, A. 298 (Dublin) — Winkler, *Dürer-Zeichnungen*, Nr. 508-510 und Taf. XXX im 2. Bd. — Winkler, *Kulmbach-Zeichnungen*, Nr. 89 (London) — L. Oehler, Das „geschleuderte“ Dürermonogramm, 1943, S. 170, 175 (Berlin, Dublin: Kulmbach) — Panofsky, Nr. 781, 503 (Berlin: sehr unwahrscheinlich für Dürer), 856 (Dublin: nicht Dürer, möglicherweise Kulmbach) — Winkler, *Dürer* 1957, S. 210 f., 245 — Winkler, *Kulmbach*, S. 63 ff. — L. Oehler, in *Marburger Jb.* 17, 1959, S. 113 u. Anm. 206.

404 Die Verleumdung des Apelles

Unten in der Mitte mit derselben Tinte wie die Zeichnung datiert: 1522. Beschriftung der Figuren in brauner Tinte von fremder Hand (nach R. Foerster nicht von Pirkheimer, wie M. Thausing annahm); von links nach rechts: veritas, penite(n)tia, straff-pena, irthu(m)-Error, eyl-acceleracio, fraus (fallacia durchgestrichen) — aufsatz (unten), neyd-Invidia, witriligkeyt-deceptio, Calu(m)nia-virkleku(n)g, Insons-der unschuldig (unten), unwissenheyt-Ignorantia, suspicio-argwon. Unter dem Richter eine abgeschnittene Zeile, von der noch zu erkennen ist: der (?) mensh . . . Feder in Schwarzgrau; 152:433
Aus Slg. Imhoff (?)

Wien, *Graphische Sammlung Albertina*

Die Zeichnung ist der Entwurf für eines der Gemälde im Ratssaal des Nürnberger Rathauses, die nach Dürers Visierungen und unter seiner Aufsicht ausgeführt wurden. 1522, im gleichen Jahr, in dem die Zeichnung entstand, erhielt Dürer 100 fl. für seine Entwürfe. H. u. E. Tietze schied den Entwurf aus dem Werk Dürers aus und schrieb sie dem Pencz zu, der an den Rathausmalereien mit dem sog. Pfeiferstuhl beteiligt war und von dem eine Zeichnung „Verleumdung des Apelles“ erhalten ist, die sich eng an die vorliegende anlehnt (vgl. Nr. 263). F. Winkler trat der Ausscheidung der vorliegenden Zeichnung aus dem Werk Dürers mit Recht entgegen. Die Verwandtschaft mit Dürers Entwurf zum Triumphwagen Kaiser Maximilians von 1518 (Wien, Albertina; W. 685), der 1521 auch als Vorlage für die gleiche Darstellung im Nürnberger Rathaus diente, ist so eng und die Qualität der Dürerschen „Verleumdung des Apelles“ den frühen Zeichnungen von Pencz so überlegen, daß an der Hand Dürers u. E. nicht zu zweifeln ist. Allein ein Vergleich der Köpfe und Kopfhaltungen in Dürers Entwurf mit Pencz' Erlanger Planetenzeichnungen und seinem Kupferstich „Triumph des Bacchus“ von 1528 (vgl. Nr. 264 u. 275) macht den Unterschied deutlich. Zu anderen Zeichnungen, die zu den Rathausentwürfen gehören s. W. 921/22 und vgl. Nr. 249.

Lit.: Lippmann, Nr. 577 — M. Thausing, Dürer 2, 1884, S. 165 ff. — R. Förster, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 8, 1887, S. 94 ff. — A. Kurzweily, Forschungen zu Georg Pencz, 1895, S. 7 ff. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 288 — H. u. E. Tietze, in Jb. d. kunsthist. Slgen. Wien NF 6, 1932, S. 130 ff. — Kat. Albertina, Nr. 187 — Tietze II, 2, S. 142, Nr. A 426 — G. Glück, Pieter Brueghel the Elder and Classical Antiquity, in The Art Quarterly 6, 1943, S. 186 — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 922 — Panofsky, Nr. 1551 — Winkler, Dürer 1957, S. 313.