



1 Albrecht Dürer: Hl. Anna Selbstritt, 1519. New York, Metrop. Museum

ALBRECHT DÜRERS ANNA SELBDRITT
EIN AUFTRAG VON LINHART TUCHER

Ludwig Grote

Bei den Studien zu dem Buche über das Geschlecht der Tucher¹ konnte ich nicht mit Sicherheit ermitteln, ob das Tafelbild der Hl. Anna Selbstritt von Albrecht Dürer (Abb. 1), das sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet, ursprünglicher Familienbesitz gewesen ist oder durch Erbgang in die Hände von Gabriel III. Tucher kam, der es im 17. Jahrhundert verkaufte. Das Bild tauchte zur Zeit der Dürer-Renaissance auf, als Nürnberg einen Verlust an Hauptwerken des Altmeisters erlitt, der einem Ausverkauf gleichkam.

Kaiser Rudolf II., Thomas Howard Earl of Arundel und Kurfürst Maximilian I. von Bayern wandten sich als leidenschaftliche Dürersammler nach Nürnberg. Was Eifer und unentwegtes Bemühen angeht, übertraf der Kurfürst seine Konkurrenten bei weitem. Er holte die Apostelbilder, den Paumgärtneraltar, sowie die Glimmsche Beweinung nach München. Er wollte alles, was irgend in Nürnberg von Dürers Kunst greifbar war, in seinen Besitz bringen. Wie das Vorgehen des Kurfürsten in Schüben erfolgte, hat A. Ernstberger anhand des Behaimarchivs im Germanischen Nationalmuseum geschildert². Bei der letzten Aktion, die 1627 begann, nahm sein Kammerdiener und Kunstverwalter Haimbl wieder die Verbindung mit dem Patrizier Lukas Friedrich Behaim auf, der schon bei den vorhergehenden Ankäufen des Kurfürsten sein erfolgreicher Vermittler gewesen war — vor allem bei den sehr schwierigen, unter politischem Druck erfolgten Verhandlungen um die Apostelbilder. Durch seinen Vater stand Behaim in laufenden Beziehungen zu Maximilian I., nachdem dieser dessen Anteile an der Nordtiroler Kupfergewinnung übernommen hatte und Bergwerke und Hütten von Kitzbühel aus leitete. Als der Münchner Kunstverwalter Behaim den dringenden Wunsch seines Herrn nach Vermehrung seines Dürerbestandes übermittelte, richtete dieser an Gabriel Tucher, von dessen Dürerbild er gehört hatte, eine Anfrage, die dieser mit gleichem Boten zustimmend beantwortete:

Edler ehrwester fürsichtig und weiser, Ihme seint mein jeder Zeit bereite willige Dienst zuvor. Insonders gnädiger geliebter Herr Schwager, Sein Schreiben ist mir heut in der Nacht umb 11 Uhr zurecht durch Wiederbringern dis eingehendiget worden. Hab dessen Inhalt ablessent wol vernohmen und will mich darauf als bald auf den Weg machen, als daß ich uf das Lengste, geliebt es Gott, nach der Predigt darinnen sein will. Was sich nun der Herr Schwager umb selbige Zeit ohne Beschwehrt wolte in meinem Haus finden lassen, wolt Ihme ich noch ein recht schönes Kunst- und gutt papistisch — Stück sehn lassen, welches Er noch nie gesehen hatt, welches an bewußten Ort nit weniger als das andere annemblich sein dörfft, und also auch mit geschickt werden könnte. Hab den Herrn Schwager ich hiermit in viel (gegen den ich mich gepflogener Muehewaltung dienstfreundlich bedanken thue) anfüegen wöllen, uns allerseits der Gnad Gottes treulich empfehlet.

Lauf den 11. Aprilis A.D. 1628

*Der Both ist zalt und
umb 5 Uhr zu Frue
abgefertigt worden.*

*Des Herrn Schwager dienstbeflissener
Gabriel Tucher
M.P.*

Im Frühjahr 1628 wurden drei Bilder, die man als Werke Dürers ansah, unter sicherem Geleit zur Ansicht nach München geschickt. Behalten und angekauft wurde ein auf Pergament gemalter und auf eine Holzplatte gezogener Kopf, Christus als Schmerzensmann, aus dem Besitz eines Veters von Behaim, der offenbar 1674 mit dem Mittelbild des Helleraltars in der Münchner Residenz verbrannte. Die anderen beiden Bilder, Anna Selbdritt und ein Christuskopf, die beide Gabriel Tucher gehörten, wurden zurückgewiesen. Den Christuskopf hielt der ausgezeichnete Dürerkenner Maximilian I. für eine Kopie oder Fälschung. Haimbl hatte bei der Inaugenscheinnahme des Bildes sogar von einer „Geschmierkopie“ gesprochen. Der Kurfürst fühlte sich von Gabriel Tucher getäuscht, der wohl nicht wissentlich, sondern auf Grund einer Familienüberlieferung das Bild für echt hielt, und verzichtete zugleich auch auf die St.-Annen-Tafel³. Diese wurde dann von Behaim und Haimbl dem Großherzog von Toskana angeboten, der mit Begleitung auf einer Deutschlandreise begriffen war und in Nürnberg nach Dürerbildern suchte — ihm war aber der geforderte Preis zu hoch⁴.

Nachdem Haimbl 1629 verstorben, wurde der Hofkammerrat Wiguleus Widmann als Bibliothekar und Kunstverwalter sein Nachfolger, der sich sofort auf die Suche nach Dürerbildern begab. Nach zwei Jahren wurde dem Kurfürsten die Tafel mit Anna Selbdritt erneut angeboten. Inzwischen war sie zur Ablösung einer Schuld von Gabriel Tucher testamentarisch Hans von Furtenbach überlassen, der aber bereit war, sie für den alten Preis von 400 fl abzugeben. Kurz vor dem Tode Gabriel Tuchers hatte Behaim von ihm noch erfahren, daß die Tafel durch Linhart (Leonhard) Tucher von Dürer erworben worden, der Kaufvertrag

im Familienarchiv vorhanden und im Inventar seiner Kunstkammer als Werk Dürers verzeichnet sei (die Urkunden sind heute nicht mehr erhalten). Im Erbgang war sie in den Besitz von Gabriel Tucher gelangt⁵. Behaim unterrichtete den Münchner Kunstverwalter Widmann über die Herkunft der Tafel:

Herr Widmann wirdt berichtet, des ich die für St. Anna-Tafel übermachte 400 fl empfangen und Herrn Hansen von Furtenbach zugestellt habe, der bedankt sich und ist damit zufrieden. Hat doch dabei nicht gern gehört, daß die churfürstl. Durchlaucht an dem Stuckh zweifle, ob es von Dürer seie. Zu dessen sicherster Erkundigung hab ich von denen nachlebenden hereditibus soviel erfahren, daß diese Tafel von Herrn Lienhardt Tuher im 81 Jahr seines Alters, A.D. 1568, hinterlassen, als ein Dürerisch Stuckh in das Inventarium komen und von ihme erblich auf Herrn Paul Tuher, dan von demselben auf Herrn Leonhardt Tuher, dessen Sohn, kommen, welcher es durch seine Töchter mit einer herben Laug wieder seubern lassen und vermuthlich damit verursacht hat, das es für retouchirt angesehen wirdt, da doch ainige frembde Mahler darüber nicht komen. Und da es wider Verhoffen ia eine Copi sein solte, were Herr Linhardt Tuher, so sonst in guter Correspondenz mit besagten Dürer gestanden, damit betrogen worden, so ich doch nicht hoffen will. Von diesem seie es auf den Gabriel Tuher komen, so es an Bezahlungs statt dem von Furtenbach uberlassen, woraus Ihr Durchlaucht zu sehen, daß Sie das echte Original und keine Copiam haben, so die Tuherische aidtlich und alle hiesige Mahler mit Wahrheit bezeugen können. (Kopierbücher 1622-48, H. 4, 20/30. März 1630, des Lukas Friedrich Behaim).

Daß es mit dem Stammbaum des Bildes seine Richtigkeit hat, ist dem 1604 aufgestellten, im Tucherarchiv in Simmeldorf befindlichen Nachlaßinventar von Paul IV. Tucher zu entnehmen, in welchem die Annentafel so verzeichnet ist: *Item ein gemalte Tafel von deß Dürers Handt Angeschlagen umb 24 Gulden daraus gebuhrt dem Herrn seligen der halbe und der andere halbe Thail seinem Herrn Bruder Herdegen Tucher thut hierher 12 fl.*

Der kurfürstliche Dürerenthusiast verlangte nochmalige Autopsie. Der Preis richte sich, so ließ er schreiben, nach seiner Meinung nicht nach der Größe der Tafel allein: *So ist doch vnnnder des Albrecht Dürer sachen ein grosser vnterschiedt. Wie dan alle khunstler von einer handt, in einem mer, vleiß, vnd khunst, daz nach dem sy disponirt sein, als in dem andern erzaigen⁶. Obgleich er nach eingehendem Studium die Tafel zu dem geforderten Preis von 400 fl erwarb, war Kurfürst Maximilian nicht ganz ohne Zweifel über ihre Authentizität. Außerdem stellte er Altersschäden fest, einige Stellen wären von anderer Hand überholt. Was den Preis betreffe: *Ihr Kurfürstliche Durchlaucht halten darfür, daß es mit 400 fl überzahlt sei, wie sie denn wissen, daß die Herren von Nürnberg dem Albrecht Dürer umb die 2 Tafel darauf die 4 Apostel oder Complexionen gemalt, die des Dürer vornehmste Stück, so er jemalen gemalt hat, mehr nit als 100 fl bezahlt, wie in deren Kanzlei noch zu finden sein wird⁷. Wie bekannt, waren die 100 fl kein Honorar, sondern eine Ehrengabe des Kleinen Rates. Die Zweifel des kurfürstlichen Dürerkenners an der Echtheit haben die Annentafel verfolgt, sobald sie wieder in das Licht der Öffentlichkeit trat, was 1852 der Fall war, als die Versteigerung altdeutscher Bestände in Schleißheim stattfand, die den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unverantwortliche Verluste an Meisterwerken Dürers, Grünewalds, Altdorfers und anderer brachte. Auf die sehr interessante Polemik einzugehen, die sich an den Verkauf knüpfte, ist hier nicht der Ort⁸. Die Annentafel blieb, bis F. Winkler⁹ sie zu Ehren brachte, Stiefkind der Forschung, die sie keines Kommentars würdigte¹⁰. M. J. Friedländer bezeichnete sie als das Werk eines „alten, ermüdeten“ Dürer, „mit Härte und Pedanterie in der Form“¹¹.**

Die Hl. Anna Selbdritt hatte, wie die Quellen erweisen, Linhart Tucher (1487-1568) Albrecht Dürer in Auftrag gegeben, der sie 1519 fertigstellte. Die Bewertung, welche die Tafel im Nachlaßinventar findet, wird dem Honorar entsprechen, das Dürer seinerzeit erhalten hat. 24 fl können als angemessener Preis gelten. Dürer verkaufte 1506 in Venedig zwei Tafeln für 24 Dukaten, und 1507 forderte er für ein Marienbild 25 bis 30 fl.

Linhart Tucher war der Sohn Antons II., welcher von 1505 bis 1525 an der Spitze des Nürnberger Stadtreiments stand und die Reformation einführte. Die Tucher und ihre Verwandtschaft waren seit Gründung der Staupitzgesellschaft 1516 im Augustinerkloster An-

hänger Luthers und nahmen an seinem Kampf um Erneuerung der Kirche und Abstellung ihrer Mißstände teil. Sie begrüßten den Anschlag der 95 Thesen in Wittenberg, hielten aber wie derzeit auch Luther an den überlieferten Kultformen fest. So wurde die berühmteste Stiftung Anton Tuchers, der Englische Gruß von Veit Stoß, am 17. Juli 1517 im Chor der Lorenzkirche aufgehängt. Zu den letzten, am Vorabend der Reformation im Geiste der kirchlichen Überlieferung entstandenen Kunstwerken der Tucher gehört die Annentafel. Sie ist auch das letzte Zeugnis für das Mäzenatentum, welches die Patrizierfamilie mit Albrecht Dürer seit dem Ende des 15. Jahrhunderts verband. Den Maler sahen die Tucher nicht mehr als Handwerker, sondern als Künstler im modernen Sinn an und schätzten seine Persönlichkeit. Sie traten für seine Wahl in den Großen Rat ein und nahmen ihn als einziges Mitglied nicht patrizischer Herkunft in die Staupitzgesellschaft auf. Linhart war der letzte königliche Kaufmann im Tuchergeschlecht. Unter ihm erreichte die Handelsgesellschaft ihre größte Ausdehnung. Er war auch der letzte Tucher, der zum Vordersten Losunger gewählt wurde und die Reichsstadt während des zweiten Markgräflerkrieges vor dem Untergang bewahrte. Offenbar hat Linhart, als er die Leitung der Filiale in Lyon übernahm, das Andachtsbild bei Dürer in Auftrag gegeben. 1521 befand sich Linhart in Antwerpen, um dort eine Filiale der älteren Tucherlinie zu errichten, wo Lazarus Tucher von der jüngeren Linie seit 1519 als Agent und Makler der größten süddeutschen Handelshäuser tätig war. Linhart traf hier mit Albrecht Dürer zusammen. Am 2. Juli 1521 vermerkt dieser in seinem Tagebuch: *Ich hab dem Leonhardt Tucher mein pällein befohlen und jhn mein weiß tuch auff geben*¹². Es handelte sich um einen weißen teuren Stoff, den er für das Bildnis Kaiser Maximilians in Zahlung genommen hatte. Das war nicht die einzige Sendung, die Dürer befreundeten Nürnberger Firmen zur Vorausbeförderung in die Heimat anvertraute, um sein Reisegepäck zu vermindern.

Der Annenkult diente als Zeugnis, daß auch Maria aus unbefleckter Empfängnis geboren wurde, eine Legende, die bis in alchristliche Zeit zurückreicht¹³. Seit Mitte des 14. Jahrhunderts begann sich die Verehrung der Hl. Anna auszubreiten, im Laufe des 15. wurde ihr Kult volkstümlich, um vom Ende und bis zum zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zur Massenbewegung anzuschwellen. Besonders beliebt wurde sie in Gebieten, in denen der Bergbau blühte, dessen Patronin die Hl. Anna war, so in den Alpenländern, im Gebiet der Donauschule, und zeitlich vorausgehend in Thüringen und dem Erzgebirge, wo 1497 die Stadt Annaberg als Zentrum des Silberbergbaues gegründet wurde. Annenkirchen und -kapellen, Annenaltäre und Annenbruderschaften entstanden in großer Zahl. Wann diese Hochflut einsetzt, läßt sich einer 1539 gehaltenen Predigt Luthers entnehmen: *Zuvor da wir noch in irthumb steckten, do gab man mit bejden feusten. Bej meinem gedencken ist das gross wesen von S. Anna auffkomen, als ich ein knabe von funffzehn jharen wahr* (also 1498). *Zuvor wuste man nichts von ihr*¹⁴. Diese Bemerkung bezieht sich nicht auf die Annenverehrung überhaupt, sondern auf ihre Verbreitung in Sachsen und Thüringen. Im gleichen Jahr spricht Luther davon, daß Joachim und Anna als Nothelfer nicht über dreißig Jahre alt sind. 1509 würde zeitlich ungefähr mit der Entstehung des Torgauer Annenaltars von Lukas Cranach im Frankfurter Städel zusammentreffen¹⁵.

Die Vermutung liegt nahe, daß Conrad Celtis den Annenkult in Nürnberg eingeführt hat. In Heidelberg hatte sich Celtis mit dem Benediktinerabt Trithemius befreundet und war 1494 längere Zeit im Sponheimer Kloster sein Gast. Trithemius führte die Verehrung der Hl. Anna bei den Humanisten ein und veröffentlichte seit 1494 Schriften, Gebete und Gedichte in klassischer Versform, zu ihrem Lobe. Celtis schloß sich ihm an und schrieb Distichen ihr zu Ehren. Ob der Erzpoet unter den Nürnberger Humanisten Nachfolge gefunden hat, müßte noch untersucht werden. In der bildenden Kunst treffen wir zur Zeit des Aufenthaltes von Celtis in Nürnberg auf eine von Adam Kraft um 1496 gemeißelte Anna Selbdritt als Hauszeichen¹⁶.

Die drei zu verschiedenen Zeiten entstandenen ikonographischen Typen für das Motiv „Anna Selbdritt“ treten in der Spätzeit des Annenkultes nebeneinander auf, wie es auch im Werke Albrecht Dürers und — in noch zahlreicheren Variationen — im Schaffen von Cranach der Fall ist.



2 Albrecht Dürer: Scheibenriß mit Hl. Anna Selbdritt, um 1502/03. Budapest, Mus. d. bild. Künste

Bei dem ältesten Bildtyp, der sich bis ins hohe Mittelalter zurückverfolgen läßt, sind Maria und Kind Attribute der Hl. Anna. Dürer schließt sich ihm mit dem Scheibenriß W 222 (Abb. 2) an, der um 1502/03 zu datieren ist¹⁷. Anna steht wie eine Riesin in einer fränkischen Landschaft mit Weiherhaus, sie hält das Kind auf dem rechten Arm, indessen Maria, ihrer Mutter nur bis zur Hüfte reichend, anbetend die Hände faltet. Zu der gleichen Gruppe gehört Adam Krafts erwähnte Anna Selbdritt, bei der die sitzende Hl. Anna ihre Tochter, zur Puppe verkleinert, in dem einen Arm und das Kind im anderen hält. Wolgemut hat den attributiven Typ in Halbfigur auf dem Predellenflügel des Schwabacher Hochaltars 1507/08¹⁸ verwendet, und im Gesprenge¹⁹ erscheint er in ganzer Figur von der Werkstatt des Veit Stoß geschnitzt. Er kommt in diesen Jahren wiederholt im Umkreis von Veit Stoß vor, z. B. als Hauptfigur auf der Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche²⁰ oder, in ganzer Figur stehend, 1510 im Gesprenge des Annenaltars in St. Lorenz in Nürnberg²¹, schließlich als Kniestück auf einem Veit Stoß nahestehenden Relief aus Mittelfranken²².

Um von der *falscheyt im gemel*, von der die Bedeutung Mariens herabsetzenden, willkürlichen Proportionierung fortzukommen und trotzdem St. Anna Würde und Vorrang zu geben, wurde wohl zuerst in Florenz der Zusammenschluß der Anna Selbdritt zu einer pyramidalen Gruppe erfunden und von Masaccio (um 1424)²³ über Benozzo Gozzoli (um 1470)²⁴ bis zu Leonardo (um 1500- nach 1507)²⁵ entwickelt.

An diese italienische Version knüpft Dürer in der kolorierten Federzeichnung W 220²⁶ (Abb. 3) an. Die Meinungen über das reizvolle Blatt gehen auseinander. In seiner Publikation der Dürerzeichnungen trat Winkler für die Autorschaft Dürers ein, wurde aber später unsicher und gab es bedingt Hans von Kulmbach²⁷. Ich schließe mich Flehsig²⁸ an, weil weder von Hans von Kulmbach noch von Springinklee Beispiele für die Anwendung der



3 Albrecht Dürer: Hl. Anna Selbdritt. Kolor. Federzeichnung, um 1503-05. Nürnberg, GNM

durchsichtigen Aquarelltechnik bekannt sind, die nur Dürer so vollendet handhabte. Das Blatt gehört zu seinen um 1503-05 angefertigten Arbeiten in der gleichen Technik, die keine Studien, sondern jene abgeschlossenen graphischen Kunstwerke sind, die seine humanistischen Freunde von ihm erbaten. Dürer hat Maria in ganzer Größe, in einem sehr weiten Rock, zu Füßen der Hl. Anna auf den grünen Erdhügel gesetzt. Sie lehnt sich mit dem Rücken an eines ihrer Beine und spielt mit dem jauchzenden und strampelnden Kind. Anna hebt die Augen zum Himmel und blättert mit der freien Hand in den alttestamentarischen Verheißungen. Eine ähnliche Anordnung hat Michael Wolgemut für das Epitaph gewählt, das für Anna Groß und ihre Namensheilige 1510 gestiftet wurde²⁹. Aber über die Fähigkeit, Lebensfreude, Andacht oder seelische Verbundenheit auszudrücken, verfügt der fränkische Altmeister nicht.

Etwa zur gleichen Zeit wie die kolorierte Zeichnung ist der Kupferstich B 29³⁰ (Abb. 4) entstanden, der das Annenmotiv, ohne sich an einen überlieferten Typ zu halten, in künstlerischer Freiheit neu interpretiert. Flechsig stellt das seltene Blatt zu einer Gruppe von sieben Stichen gleicher Größe und datiert es um 1502/03. Hier spielt sich Anna Selbdritt als eine genrehafte Familienszene im Freien ab, wobei die beiden Frauen sich in entgegengesetzten Richtungen bewegen. Maria, in Größe der Mutter gleich, wird hier nicht von ihr beschützt. Als glückliche junge Mutter wiegt sie das Kind im Rhythmus des Schreitens im Arm. Sie hat sich bildeinwärts gewendet, ihr jungfräulich offenes Haar weht im Winde. Mit zur Seite gewendetem Kopf blickt sie auf das Kind, so daß ihr Antlitz im Profil erscheint. Anna tritt indessen von links hinzu und hält besorgt den Kopf des Enkels. Oben erscheint Gottvater und sendet die Taube des Hl. Geistes. Ein Strahlenstern geht von ihm aus, dessen drei Spitzen auf Anna, Maria und das göttliche Kind in der Mitte gerichtet sind, den theologischen Gedanken der Szene zum Ausdruck bringend.



4 Albrecht Dürer: Kupferstich mit Hl. Anna Selbdritt, um 1510

Die Fassung von Anna Selbdritt, die zuerst bei Nicolaus Gerhaert³¹ während seiner Tätigkeit im Elsaß vor 1462 anzutreffen ist, findet sich bei Dürer in dem Holzschnitt mit der Hl. Sippe B 96 (Abb. 5) und dem gegensinnigen Entwurf W 519³², die 1511 datiert sind. Beide Frauen sind gleich groß, sitzen nebeneinander und beschäftigen sich mit dem Kind. Joseph und Joachim sehen dem Spiel zu. Anna Selbdritt wird zum Zentrum der Hl. Sippe, der Lukas Cranach auf dem Torgauer Annenaltar den zahlenmäßig größten Umfang gegeben hat. Kurze Zeit danach stellt er die Sippe nochmals — doch der Zahl nach verringert — dar³³. Aber auch Hans Baldung hat den gleichen ikonographischen Typ als Holzschnitt — um 1509/10 und mit der Jahreszahl 1511 (mit der Assistenz von Joseph, beim andern Mal mit Joseph und Joachim) — nach seiner Rückkehr nach Straßburg gestaltet³⁴. Es ist fraglich, ob er das Motiv aus Nürnberg mitgebracht hat oder an die elsässische Überlieferung von Nicolaus Gerhaert anknüpfte.

In Nürnberg steht die Annenverehrung um 1510 in voller Entfaltung. Auf dem Friedhof von St. Lorenz wird 1511 als Stiftung des Tuchhändlers Kunz Horn eine 1808 abgebrochene Annenkapelle errichtet. Der nach seinem letzten Standort Artelshofen benannte Flügelaltar im Bayer. Nationalmuseum, München, ist für diese Tuchmacherkapelle bei St. Lorenz von Wolf Traut geschaffen worden, wie die Stifterwappen ausweisen. Das Hauptwerk Trauts entstand in der Zeit seiner engsten Zusammenarbeit mit Albrecht Dürer. Als Annentafel nimmt auf einem thronartigen Podest die Familienszene von Anna Selbdritt die Mitte ein, um die sich die übrigen Mitglieder der Hl. Sippe scharen³⁵. Der Annenaltar in St. Lorenz ist eine Stiftung zum Gedächtnis von Heintz Mayer³⁶, der 1507 starb. Es kann als erwiesen gelten, daß der Altar in einem Arbeitsgang entstanden ist und das Datum 1510 auf der Predella seine Aufstellung betrifft. Als Schnitzwerk füllt den Mittelschrein die von Gottvater und dem Hl. Geist gesegnete Anna Selbdritt. Wie Maria das Kind hält, das von



5 Albrecht Dürer: Holzschnitt mit der Hl. Sippe, 1511

ihr fort zur Mutter Anna strebt (der erste Schritt), ist Nicolaus Gerhaerts Relief überraschend ähnlich. Der Schnitzer ist ebenso der Veit-Stoß-Schule zuzurechnen wie der Schöpfer des Reliefs in der Annenkirche in Wien³⁷, das um 1505 angesetzt wird.

Die erwähnte Rosenkranztafel aus der Frauenkirche wird nach 1512 datiert. Veit Stoß' Anna Selbdritt aus der Frauenkirche, heute in der Nürnberger Jakobskirche³⁸, dürfte auch um 1510 entstanden sein. Die eigenartige Komposition der fast vollrunden Figuren — Maria neben der sitzenden Anna stehend, das Ganze wohl aus einem Stamm geschnitzt — findet ihre Begründung darin, daß das Werk ursprünglich frei im Raume schwebte, ein Vorläufer des Englischen Grußes. Als Replik dieser Gruppe gilt die Anna Selbdritt, die mit zwei anderen Heiligenfiguren aus einem Schrein stammt und zwischen 1510 und 1520 entstanden sein dürfte³⁹. Der Zeitpunkt 1510, als die Flutwelle der Annenverehrung einsetzt, trifft auch für die beiden Federzeichnungen von Veit Stoß' eigener Hand zu, die beide Entwürfe für Anna Selbdritt als sitzende Frauen sind. Die eine Zeichnung im Budapester Museum der bildenden Künste⁴⁰ befindet sich auf der Rückseite eines Briefkonzeptes, aus dem sich das Datum 1510 ergibt. Der „verworrene“ Zeichenstil steht dem der Donauschule sehr nahe.

In genialer rascher Niederschrift entwirft Albrecht Dürer 1512 das Anna-Selbdritt-Motiv (W 520)⁴¹ (Abb. 6). Die Szene ist so spontan vergegenwärtigt, als wäre sie dem Leben entnommen und nicht ein religiöses Thema. Die schräg gestellte Truhe, auf der die beiden Frauen sitzen, hat nichts von einem Thron an sich. Mit ihrer Schrägstellung wollte Dürer die junge perspektivische Wissenschaft demonstrieren. Bei dem Kleid Mariens hat er auf venezianische Erinnerungen zurückgegriffen. Anna trägt einen plissierten ärmellosen Mantel. Wie sich aus Dürers bekannten Kostümzeichnungen ersehen läßt, ist in der Nürnberger Tracht Plissierung bereits um 1500 üblich. Nach 1510 verbreitete sich die Vorliebe dafür, so daß sich dann plissierte Gewänder bei Grünewald, Hans Leinberger und der Donauschule finden.



6 Albrecht Dürer: Hl. Anna Selbdritt. Federzeichnung, 1512. Wien, Albertina

Die Annentafel (60:50 cm; Abb. 1), die Dürer von Linhart Tucher in Auftrag bekam, war ursprünglich auf Holz gemalt und wurde später auf Leinwand übertragen. Nach dem Katalog des Metropolitan Museum⁴² ist außer Öl auch Tempera verwendet (Retuschen einer Restaurierung?). Die Annentafel war für die private Andacht bestimmt. Dürer hat nicht auf den ihm geläufigen Genretyp zurückgegriffen, sondern aus der pyramidalen Gruppe eine selbständige Komposition entwickelt, bei welcher Anna in halber Figur eine ihrer Würde und Verehrung zukommende Stellung im Bilde einnimmt und Maria die jugendliche Anmut verkörpert. Es gibt keine Parallele zu dieser Auffassung. Alle Nürnberger Darstellungen der Anna Selbdritt in halber Figur behandeln Maria als Attribut. Erhöht sitzend, was nur daran zu erkennen ist, wie sie das Kind hält, erhebt Anna sich in voller Breite des unteren Bildrandes und erreicht fast den oberen, so daß der schwarze Hintergrund ganz zurückgedrängt wird. Maria sehr jung, doch nicht zum Attribut verkleinert, steht etwas tiefer, nur bis zur Brust sichtbar, vor ihrer Mutter. Anna, leicht nach links aus der Mittelachse gerückt, blickt, mit geneigtem Kopf, versonnen über Maria hinweg. Zum Inbegriff der Mütterlichkeit geworden, behütet Anna Tochter und Enkel.

Für die drei Figuren hat Dürer Studien nach lebenden Modellen angefertigt, deren Individualität in das Bild eingegangen ist. Es gibt wenige Gemälde Dürers, bei denen die Personen der Heilslehre in Physiognomie und Tracht der Realität so angenähert sind. Frau Agnes hat ihrem Manne für die Hl. Anna gesessen. Die Studie (W 574)⁴³ ist nach Winkler in einer neuen Grisailletechnik ausgeführt und weiß gehöht (Abb. 7). Die Farbe deckt viel stärker als bei den venezianischen Pinselzeichnungen. Der Hintergrund ist dem Bild entsprechend schwarz gehalten, Monogramm und Jahreszahl sind ausgespart. Agnes Dürer trägt wie die Hl. Anna eine nürnbergische Haube, die sie als Matrone ausweist. Das große Kopftuch als Haube umzulegen, erforderte viel Erfahrung und Geschicklichkeit, mußte es



7 Albrecht Dürer: Agnes Dürer als Hl. Anna. Pinselzeichnung, 1519. Wien, Albertina

doch nicht nur Kopf und Stirn, sondern zugleich Schultern, Brust und Kinn bedecken. Die weiße, grün changierende Seide der Haube war zusammengelegt aufbewahrt worden, so daß die Knicke bemerkbar sind. Die Falten der schweren Seide sind spätgotisch gebrochen. Auf der stark abgeriebenen Studie haben sie an Plastik eingebüßt; das abstehende gotische Faltenspiel tritt aber auf dem Gemälde besonders bei den Hals- und Brustpartien stark hervor. Obgleich die Haube dem Gesicht nur eine schmale Öffnung läßt, sind die Züge von Agnes Dürer unverkennbar, die ihre Augen lächelnd auf den Maler richtet. Auf dem Bild tritt der individuelle Charakter zurück, die Hl. Anna ist jünger als Agnes Dürer, ihre Haube ladet weniger aus, ihre Nase ist gerader, die Lippen sind voller, die Augen runder, und ihr Blick, nicht auf den Betrachter gerichtet, geht gedankenvoll in die Ferne.

Wie es Dürer zu halten pflegte, hatte er, bevor er an die Studien ging, die Komposition des Gemäldes bereits festgelegt. Das Modell wurde in die Stellung gebracht, die ihm im Bilde zugedacht war. Bei der Studie nach Agnes Dürer ist z. B. die rechte Seite leer gelassen, weil an dieser Stelle Maria steht. Dürer ist mit seinen Zeichnungen stets haushälterisch umgegangen. So hat er die Studie von Agnes wiederholt für die Hl. Anna verwendet⁴⁴.

Unter den vielen Mariendarstellungen von der Hand Dürers trägt die auf der Annentafel die individuellsten Züge. Sie ist ein kaum der Kindheit entwachsenes Mädchen von fünfzehn bis sechzehn Jahren, ein Alter, das damals als heiratsfähig angesehen wurde. Dürers Mutter und Agnes waren fünfzehnjährig, als sie ihre Ehe eingingen. Zwar hat sich keine Studie für die junge Maria erhalten, doch dürfte es sie gegeben haben. Dürer hat sich ein Modell in seinem Nürnberger Freundeskreis gesucht. Es scheint dem älteren der beiden Mädchen (Abb. 8)⁴⁵ verwandt zu sein, die er 1515 im Auftrage ihrer patrizischen Eltern mit der Kohle meisterhaft gezeichnet hat. Das Antlitz der mädchenhaften Maria auf der Annentafel — von makelloser Reinheit, ein Spiegelbild ihrer Keuschheit — ist nicht von konven-



8 Albrecht Dürer: Bildnis eines jungen Mädchens. Kohlezeichnung, 1515. Stockholm, Nationalmus.

tioneller Schönheit. Nah herangetreten, hat Dürer die Wangen, ebenso die hohe, gewölbte Stirn klar modelliert, die durch die damals modische Entfernung der Augenbrauen an Plastik gewinnt. Das kleine Kinn ist gerundet, der Mund volllippig. Über dem ganz glatt zurückgestrichenen, in der Mitte gescheitelten Haar liegt locker ein hauchdünner Schleier. Bis auf einen äußerst schmalen Spalt sind die Augen geschlossen, doch läßt sich der auf das Kind gerichtete Blick deutlich erkennen. So tritt der Kopf in vollendeter Form in Erscheinung. Maria faltet die Hände, die noch die Rundung des Kindesalters besitzen, zum Gebet. Die Hand auf ihre Schulter gelegt, nimmt die Mutter an der Andacht der Tochter innig teil. Maria trägt die Nürnberger Jungmädchentracht, mit einem Kragen aus purpurrotem, durchsichtigem Gewebe, der den Hals umschließend, bis zum Rand des Mieders reicht. Die Hände kommen aus schwarzen Tütemanschetten.

Für das schlafende, von Anna im Arm gehaltene Kind, gibt es eine Studie (W 577)⁴⁶ (Abb. 9) in der gleichen Grisailletechnik wie die des Bildnisses der Agnes Dürer. Die Jahreszahl 1520 ist nachträglich und vielleicht nicht von Dürers Hand eingesetzt, gleichzeitig wurden der Hintergrund und die Wolkenkrause hinzugefügt. Das schlafende Kind auf dem Gemälde ist mit dem der Studie identisch. Der kugelige Kopf mit hervorspringender Stirn zeigt geringen Haarwuchs, der sich in einzelnen Haaren zu graphischen Schnörkeln dreht. Der ein wenig geöffnete Mund läßt zwei Zähne erkennen. Die Ohrmuscheln sind auf Studie und Bild einander gleich. Auf diesem wird der Kopf des Kindes von der Hl. Anna gehalten, die ihm ihr weißes Haubenende untergeschoben hat; außerdem wird er durch einen Stoff von leuchtend zinnoberroter Farbe hervorgehoben, der, zwar im Umfang klein, die traditionelle Kontrastierung der beiden Rots in das Bild bringt.



9 Albrecht Dürer: Kopf eines schlafenden Kindes. Pinselzeichnung, 1520. Hamburg, Kunsthalle

In der Anna-Selbdritt-Tafel wurde der Schritt Dürers zum Manierismus gesehen. Die wie geglättet wirkende Plastik der Köpfe und Hände haben zu dieser Ansicht beigetragen. Aber vor dem Original tritt die Rundung nicht so stark in Erscheinung wie bei der Photographie, aus deren Graustufen auf den kalten Ton der manieristischen Palette geschlossen wird. Auch ist das warme Inkarnat den drei Lebensaltern entsprechend unterschieden. Die Komposition ist vollendet ausgewogen. Obwohl nur sein Kopf in der linken unteren Ecke sichtbar, ist zu spüren, wie das Kind Seele und Gefühl der beiden Frauen beherrscht. Gottes Sohn zieht den Blick auf sich, der rhythmisch frei über Maria zur Mutter Anna hinaufgeführt wird.

Das Relief der Gruppe ist nicht starr achsial gefesselt. Durch das Abrücken von der Mittellinie, durch das Einbeziehen von Maria und dem Kinde in ihrem Umriß wird die umfassende Mütterlichkeit, welche die Hl. Anna beseelt, zum Ausdruck gebracht. Aus ihren großen, glänzenden Augen blickt aber nicht allein das Glück des gegenwärtigen Augenblicks, sondern das Ahnen einer dunklen Zukunft. Und aus den klaren mädchenhaften Zügen von Maria spricht nicht der Stolz der Himmelskönigin und kein beglücktes Lächeln der Mutter, sondern tiefe, ernste Andacht, als ahne sie die künftige Passion des Sohnes.

- 1 L. Grote: Die Tucher. Bildnis einer Patrizierfamilie. München 1961.
- 2 Anton Ernstberger: Kurfürst Maximilian I. und Albrecht Dürer. In: Anz. des GNM 1940-53 (1954), S. 143 ff.
- 3 Ebda, S. 157 f.
- 4 Ebda, S. 161.
- 5 Ebda, S. 168 ff.
- 6 W. Bayersdorfer: Zu Rudolf Wüstmanns Aufsatz „Zwei neue Dürer“. In: Z. f. bild. Kunst 21, 1910, S. 146.
- 7 A. Ernstberger (Anm. 2), S. 169.
- 8 Die für die Geschichte der Dürerforschung und für die (leider bis heute fortgesetzten) Verkäufe verkannter Meisterwerke aus alten Depotbeständen, zur Finanzierung von neuen Erwerbungen, wichtigen Vorgänge sind bibliographisch erfaßt von Rudolf Wüstmann: Zwei neue Dürer. In: Z. f. bild. Kunst 21, 1910, S. 52 ff. — R. Bayersdorfer (Anm. 6), S. 144 ff. — Harry B. Wehle-Margareta Salinger: A catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings. The Metropolitan Museum of Art. New York 1947, S. 186 ff.
- 9 Friedrich Winkler: Albrecht Dürer. Leben und Werk. Berlin 1957, S. 261 — L. Grote: Albrecht Dürer als Maler. Genf 1965, S. 107/08 — Heinrich Theodor Musper: Albrecht Dürer. Köln 1965, S. 120.
- 10 Heinrich Wölfflin nennt das Bild nicht. Eduard Flehsig, Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat, sowie Erwin Panofsky würdigen es nicht.
- 11 Max J. Friedländer: Albrecht Dürer. Berlin 1921, S. 170 f.
- 12 Hans Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß 1. Berlin 1956, S. 176.
- 13 Beda Kleinschmidt: Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf 1930.
- 14 Martin Luther: Werke. Kritische Gesamtausgabe 47. Weimar 1912, S. 383.
- 15 Cranach erhielt während seines Aufenthaltes in Wien keinen Auftrag mit dem Annenmotiv. Erst als er in den Dienst der fürstlichen sächsisch-thüringischen Bergherren trat, taucht in seinem Werk die Hl. Anna auf. Bei einer Stiftung des Herzogs Georg des Bärtigen, dem Gründer von Annaberg, findet sie sich zum ersten Male (Vier Altarflügel mit vier Heiligen, darunter die Hl. Anna, und den herzoglichen Stiftern. Lugano-Castagnola, Slg. Thyssen. M. J. Friedländer-Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lukas Cranach. Berlin 1932, S. 34 f. Nr. 27 m. Abb. — Rudolf Heinemann: Sammlung Schloß Rohoncz 2. Lugano-Castagnola 1937, Taf. 48); es besteht die Möglichkeit, daß dieser Altar 1508 in den Niederlanden entstanden ist. 1509 folgt der Torgauer Altar (ebda, S. 31 ff. Nr. 18, 20), der sich heute in Frankfurt a. M., Städel, befindet. Der Holzschnitt der Hl. Sippe wird um 1509/10 datiert, der mit Anna Selbdritt um 1510/11. Im Wittenberger Heiltumsbuch von 1509 werden drei, im Codex des Hallischen Heiltums 1526/27 elf Annenreliquiare verzeichnet.
- 16 Wilhelm Schwemmer: Adam Kraft. Nürnberg 1958, S. 29, Abb. 45. — Die älteste erhaltene Anna Selbdritt in Nürnberg zeigt das Epitaph der Anna Imhoff geb. Rothflach (gest. 1413) in St. Sebald. Anz. d. GNM 1930/31, S. 134 Taf. 74.
- 17 F. Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers 1. Berlin 1936, S. 157 f. Nr. 222. — Dr. Gottfried Frenzel bin ich für die Information über die mehrfache Verwendung des Scheibenrisses von Dürer dankbar: „Der Riß dürfte gegen 1502/03 entstanden sein und wurde dann von der Werkstatt Veit Hirsvogels d. Ä. als Vorlage für ein Glasgemälde benutzt. Die Scheibe befindet sich im Pfinzingfenster zu St. Sebald (1510). Zu einer Nachbarscheibe (Maria mit dem Kinde) ist sogar eine Kartonzeichnung Dürers erhalten. Abermals gegen 1518 wurde besagter Scheibenriß dann von der Hirsvogelwerkstatt für eine Ansbacher Scheibe, die zu einem kleineren Zyklus gehört, benutzt. Die Tatsache als solche, mehrfache Ausnutzung von Vorlagenmaterial ungeachtet der Entstehungszeit, ist in der Glasmalerei Nürnbergs nichts Besonderes. Es gibt dafür zahlreiche Beispiele (vgl. G. Frenzel: Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit. In: Z. f. Kunstwiss. 15, 1961, S. 31 ff.).“
- 18 Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik 9. München-Berlin 1958, S. 59, Abb. 106.
- 19 Katalog der Veit-Stoß-Ausstellung. Nürnberg 1933, S. 54 Nr. 60.
- 20 Ebda, S. 46 Nr. 50 (m. weit. Lit.). Die Tafel befindet sich im GNM.
- 21 Eberhard Lutze: Die Nürnberger Pfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz. Berlin (1939), Taf. 51.
- 22 Theodor Müller: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts. Kataloge des Bayer. Nationalmuseums XIII, 2. München 1959, S. 189 Nr. 185.
- 23 Kurt Steinbart: Masaccio. Wien 1948, Taf. 2.
- 24 Raimond van Marle: The Renaissance painters of Florence, second generation. The development of the Italian schools of painting 11. Den Haag 1929, S. 206, Abb. 133.
- 25 Ludwig Heinrich Heydenreich: Leonardo da Vinci. Basel 1954; Text, S. 45 ff.; Abb. 53-57.
In strengem Vertikalismus setzt Masaccio die Figuren übereinander, die Hl. Anna sitzt auf einem Thron, auf einer Stufe zu ihren Füßen Maria mit dem Kind auf den Knien. Benozzo Gozzoli lockert das Schema auf. Maria sitzt mit dem Kind auf dem linken Knie der Mutter, Gottvater gibt in dem Giebelaufsatz seinen Segen. Der Typ findet bei Leonardo seine Vollendung. Maria auf den Knien der Mutter sitzend, wendet sich nach unten zu dem auf dem Erdboden spielenden Kinde. Der Vorgang ist in eine von fernen Alpenbergen begrenzte Landschaft verlegt. Trotz der aus der Bindung in das Dreieck strebenden Bewegung Mariens bleibt die Gruppe plastisch ausgewogen und behält die Hl. Anna repräsentative Würde.
- 26 F. Winkler (Anm. 17), S. 155 f. Nr. 220 — Fritz Zink: Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Kataloge des GNM. Nürnberg 1968, S. 93 ff. Nr. 70 (m. weit. Lit.).
- 27 F. Winkler: Hans von Kulmbach. Kulmbach 1959, S. 91.
- 28 E. Flehsig: Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung 2. Berlin 1931, S. 93.

- 29 A. Stange (Anm. 18), S. 59, Abb. 105 — E. Lutze-Eberhard Wiegand: Die Gemälde des 13.-16. Jahrhunderts. Kataloge des GNM. Leipzig 1937; Text, S. 191 f.; Abb. 52.
- 30 E. Flechsig (Anm. 28); 1, S. 223, 231.
- 31 Aus der Gegend von Weißenburg/Elsaß. Berlin-Ost, Staatl. Museen, Skulp. Abt. Otto Wertheimer: Nicolaus Gerhaert. Berlin 1929, S. 10 ff. — Th. Müller (Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500. Harmondsworth 1966, S. 102, Taf. 114 A) schreibt dagegen die Anna Selbdritt dem Meister der von Edmund von Malberg gestifteten Muttergottes im Trierer Dom zu.
- 32 F. Winkler (Anm. 7), 3. 1938, S. 11 Nr. 519.
- 33 M. J. Friedländer-J. Rosenberg (Anm. 15), S. 35 f. Nr. 33.
- 34 Hans Baldung. Ausstellung Karlsruhe 1959, S. 241 f. Kat. Nr. II H 22/23.
- 35 Nürnbergs untergegangene Baudenkmale. Nürnberg 1846, Nr. VII. In diesem Text zur Annenkapelle bei St. Lorenz wird auch noch von einer Annenkapelle auf der Insel Schütt gesprochen. Über letztere schreibt Christian Conrad Nopitsch (Wegweiser für Fremde in Nürnberg. Nürnberg 1811, S. 5): „Eine zweite St. Anna-kapelle stand nach der gemeinen Meinung auf der sogenannten Schütt bei dem Einfluß der Pegnitz in die Stadt, zwischen den beiden Armen dieses Flusses, war eine Privatkapelle, in welcher viele Jahre kein Gottesdienst gehalten wurde, und ist 1772 abgetragen und ein Gartenhaus dahin gebauet worden. Von dieser Kapelle soll das daranstoßende St. Anna- oder St. Annengärtlein, welches aber insgemein Tannengärtlein genennet wird, den Namen haben. Dieses sogenannte St. Annen- oder Tannengärtlein ist zu hinterst auf der Schütt hinter dem Wildbad und seit 1608 mit Wohnungen überbauet, die für die Einspänniger bestimmt.“ Leider sagt zwar diese Nachricht nichts über die Zeit der Errichtung und über den Stifter aus. — Johann Neudörfer: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Hrsg. v. G. W. K. Lochner. Quellenschriften für Kunstgeschichte . . . 10. Wien 1875, S. 136 — Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung Nürnberg 1961, S. 206 f. Kat. Nr. 362.
- 36 Vgl. Anm. 21, außerdem: Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung Nürnberg 1961, S. 99 f. Kat. Nr. 154.
- 37 Veit-Stoß-Ausstellung (Anm. 19), S. 26 Nr. 18 — Th. Müller (Veit Stoß. In: Th.-B. 32, 1938, S. 134) schreibt die heute wieder in St. Anna in Wien befindliche Gruppe dem Schulkreis von Veit Stoß nach 1503 zu, Karl Öttinger (Anton Pilgram. Wien 1951, S. 60 ff., 113, Abb. 148) dem Meister von Mauer, den er — Müller folgend — für einen Nürnberger Gehilfen von Veit Stoß hält.
- 38 Veit-Stoß-Ausstellung (Anm. 19), S. 28 Nr. 22, Taf. 9.
- 39 Ebda, S. 48 Nr. 51 a — Hubert Wilm: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922, S. 39, Abb. 64.
- 40 Max Loßnitzer: Veit Stoß. Leipzig 1912, S. 54, 108 f., 126, 140, 186 Anm. 220 m. weit. Lit. — E. Lutze: Veit Stoß. München-Berlin 1968, Abb. S. 7.
- 41 F. Winkler (Anm. 17), 3. 1938, S. 11 f., Nr. 520.
- 42 Vgl. Anm. 8.
- 43 F. Winkler (Anm. 17), 3. 1938, S. 38 Nr. 574.
- 44 Ebda, 4. 1939, S. 54 f. Nr. 853.
- 45 Ebda, 3. 1938, S. 30 Nr. 531.
- 46 Ebda, S. 39 f. Nr. 577.

Für die Transkribierung der beiden im Behaimarchiv des GNM verwahrten Briefe danke ich Dr. Horst Pohl.