

REZENSIONEN

FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer - Das malerische Werk*. Berlin (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft) 1971. 304 Seiten mit 130 Abb. und 192 Taf. mit 199 Abb. sowie 8 Farbtaf. DM 220, - .

Unter der Prämisse, die deutsche Kunstgeschichte habe allzu lange Dürers Schaffen als Maler vernachlässigt, hat Fedja Anzelewsky sich dieses enorm anspruchsvollen Themas angenommen und 1971 das Ergebnis seiner langjährigen Studien in einem voluminösen, vom Verlag großzügig ausgestatteten Band vorgelegt. Dieses Buch stellt neben M. Mendes Dürer-Bibliographie zweifellos den arbeitsreichsten Beitrag eines einzelnen Forschers zum Dürerjahr dar.

Anzelewsky handelt seinen Stoff in zwei Teilen ab. Der erste Teil beginnt mit einer Analyse der Einschätzung Dürers als Maler - sowohl aus dem Selbstverständnis des Betroffenen heraus wie aus der Sicht der Mit- und Nachwelt. Dann folgt eine chronologisch geordnete Untersuchung des gemalten Oeuvres, eingebettet in die Lebensgeschichte des Künstlers. Dabei kommen in weitgestecktem Rahmen Probleme vielfältiger Art zur Sprache, u. a. die Autorschaft bisher umstrittener Werke, die erstmals vom Verfasser vorgenommenen Zu- und Abschreibungen, die Einfügung von nur noch aus Kopien oder schriftlichen Nachrichten zu erschließenden Bildern in die Gesamtvorstellung von Dürers gemaltem Oeuvre, die Stilentwicklung, die Stil- und Motivbeeinflussung durch Vorbilder. Verbunden mit diesen Fragen stellt Anzelewsky etwa auch Überlegungen an zur künstlerischen Entfaltungsmöglichkeit des Wandergejungen, zum Werkstattbetrieb des jungen Meisters und zur vermuteten Romreise im Anschluß an den Aufenthalt in Bologna Ende 1506. Ikonographische Aspekte, mitunter hier schon berührt, finden im folgenden Abschnitt eine systematische Untersuchung unter Einbeziehung aller von Dürer gemalten Themen und unter Berücksichtigung der Dürerschen Graphik, soweit auch in ihr diese Themen dargestellt sind. Ausführungen über die verschiedenen von Dürer benutzten Maltechniken leiten über zum Versuch einer Neubewertung des Malers Dürer. Diese Würdigung stützt sich vor allem auf eine Darlegung von Dürers Farbgestaltung und berührt in diesem Zusammenhang u. a. das Verhältnis zwischen Farbe und räumlich-plastischer Gestaltungsweise sowie zwischen Farbe und Licht. Der erste Teil endet mit einer Art Exkurs über Sammler, Kopisten und Nachahmer.

Der zweite Teil bietet in chronologischer Reihenfolge das kritische Werkverzeichnis aller für Dürer in Anspruch genommenen Gemälde, sowohl der erhaltenen als auch der feststellbaren verlorenen. Unter Einschluß der selbständigen Miniaturmalereien auf Pergament umfaßt dieser Katalog 189 Nummern, wobei jedes Stück eines mehrteiligen Ganzen und jede bemalte Rückseite einer Tafel für sich zählt. Die einzelne Nummer enthält, eingerahmt von Sachangaben und Literaturverzeichnis, einen mehr oder minder ausführlichen Kommentar, der bei den erhaltenen Originalen regelmäßig mit Bemerkungen über den Erhaltungszustand beginnt, ansonsten in zwangloser Folge u. a.

auf Provenienz, Entstehungsgeschichte, Komposition und Bildinhalt eingeht. Im Anhang veröffentlicht Anzelewsky eine im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Handschrift mit Nachrichten über Dürer, die Hans Wilhelm Krefß von Kressenstein um 1625 verfaßt hat; der auf die Gemälde bezügliche Abschnitt ist im Wortlaut abgedruckt.

Zwei Register dienen der Erschließung des Buches: ein miteinander verbundenes Namens- und Sachregister sowie ein in sich mehrfach untergliedertes Verzeichnis der besprochenen Dürerbilder, auch der ausgeschiedenen.

Im angefügten Tafelteil sind fast ausschließlich die von Anzelewsky als Originale anerkannten Gemälde reproduziert, häufig außer in Gesamtwiedergaben auch in zusätzlichen Detailaufnahmen. Zahlreiche Abbildungen von Kopien und Vergleichsstücken finden sich dagegen eingestreut im Katalog, während einige dem Text zugeordnete Farbtafeln eine beschränkte Vorstellung von Dürers Farbgestaltung vermitteln.

Insgesamt versteht Anzelewsky sein Buch als den ersten Versuch, Dürers gemaltes Oeuvre auf wissenschaftlicher Grundlage darzustellen und nach Möglichkeit zu rekonstruieren. Indessen handelt es sich bei Dürers Gemälden wahrhaftig nicht um wissenschaftliches Neuland. Vielmehr haben seit Joseph Heller, der seinerseits bereits auf Ansätze aus dem 18. Jahrhundert zurückgreifen konnte, bis in die Gegenwart hinein viele Generationen von deutschen und ausländischen Forschern sich immer wieder und oft sehr eingehend mit diesem Stoffgebiet befaßt, sei es im Rahmen von Gesamtwürdigungen des Dürerschen Lebenswerkes, sei es in Abhandlungen zu bestimmten Fragestellungen oder einzelnen Bildern, sei es nicht zuletzt in Sammlungs- und Ausstellungskatalogen. Ein den modernen Anforderungen der Wissenschaft genügender catalogue raisonné der Dürergemälde fehlte allerdings bisher, und eine Rekonstruktion des ursprünglichen Bildbestandes war auch noch nicht versucht worden.

Für die Abfassung eines kritischen Kataloges würde es allein schon eine Sisyphusarbeit bedeuten, die unendliche Menge an Dürerliteratur auf die Gemälde hin zu sichten und die wesentlichen Aussagen, nach klaren Gesichtspunkten gegliedert, zuverlässig zu referieren, möglichst so, daß auch der Verlauf der Forschung ablesbar wird. Da ja durchaus nicht alle Dürerprobleme erledigt sind und sich viele Lösungen als unzulänglich oder falsch erwiesen haben, wäre es verdienstvoll genug, diese kenntlich zu machen, und ein begrüßenswerter Gewinn, wenn darüber hinaus neue, besser fundierte Lösungen vorgeschlagen werden könnten; bis zu einem gewissen Grade hängt dies jedoch von der Sorgfalt der Literaturrefassung ab. Außerdem sind Fragestellungen hinzugekommen, deren systematische Bearbeitung noch in den Anfängen steckt. Dies betrifft z. B. umfassende maltechnische Untersuchungen, von deren Ergebnissen die Klärung so mancher sonst nicht entscheidbarer Zweifelsfälle zu erwarten ist. Spätestens hier jedoch ist der Punkt erreicht, wo der Fachgelehrte nicht mehr im Alleingang die Aufgaben zu bewältigen vermag, sondern wo es der gezielten Zusammenarbeit von Kunsthistorikern, Restauratoren und möglichst auch Naturwissenschaftlern bedarf. Ein derartiges Gemeinschaftsunternehmen für Dürers Gemälde ist

in jüngster Zeit mehrfach von G. Goldberg gefordert worden (Kunstchronik 25. Jg., 1972, S. 197; Pantheon 30. Jg., 1972, S. 520).

Doch ehe geprüft werden soll, inwieweit Anzelewsky der kritische Katalog gelungen ist – innerhalb der für einen Einzelbearbeiter gesetzten Grenzen –, seien einige Randbemerkungen zur Konzeption des Buches gemacht.

Das an sich verständliche Bestreben des Autors, sein Material nicht nur getrennt in den Katalognummern abzuhandeln, sondern auch in übergreifenden Zusammenhängen zu erörtern, hat ihn dazu verleitet, zuviel Stoff aus dem kritischen Katalog abzu ziehen und im Textteil auszubreiten. Oft kommen die gleichen Probleme – vorwiegend solche ikonographischer Art – in unterschiedlicher Ausführlichkeit im Text- wie im Katalogteil zur Sprache, was zu unnötigen Verzettelungen führt.

Auf dem Gebiet der Ikonographie bedarf es intensiver Einzelforschung, um zu brauchbaren Ergebnissen zu gelangen. Anzelewsky selber stellt dies etwa am Beispiel der Marter der zehntausend Christen unter Beweis (S. 75 ff.). Besonders viele ikonographische Fragen harren jedoch noch der gültigen Beantwortung. Es wäre deshalb vielleicht ratsam gewesen, auf die – notgedrungen sehr ungleichwertig ausfallende – systematische Behandlung der Ikonographie aller gemalten Darstellungen zu verzichten. Wenn man sich aber zu ihr entschließt, hätte man auch dort die bisherigen Meinungen etwas ausführlicher zitieren sollen, wo man keine eigenen Gesichtspunkte beitragen kann. Es verwundert z. B., warum Anzelewsky bei der Anbetung der Trinität (S. 62 ff.) nur auf den Bildinhalt eingeht, nicht aber auf die von E. Ziekursch und E. Panofsky diskutierten ikonographischen Vorformen, oder warum er sich bei der Anna selbdritt (S. 72) mit einem Hinweis auf Grote begnügt, ohne dessen Darlegungen zu referieren. Andererseits hätte Anzelewsky sich etwa bei den Ausführungen über das Rosenkranzfest (S. 64 ff.) erheblich knapper fassen können; die breitangelegte Schilderung der Entstehung von Rosenkranzandacht und Rosenkranzbruderschaft trägt nur wenig zum Verständnis der Dürerschen Tafel bei. Nebenbei, welche Unterschiede bestehen zwischen persönlicher und privater Andacht sowie zwischen Vesperbild und Pietà (S. 70)?

Zu den unbestreitbaren Vorzügen von Anzelewskys Buch gehört die planmäßige Einbeziehung der eruierten verschollenen Bilder. Auf diese Weise wird unsere Vorstellung von Dürers Oeuvre nicht unbeträchtlich erweitert, auch wenn einige Rekonstruktionsversuche zu hypothetisch ausgefallen sein mögen (wovon noch zu sprechen sein wird) oder manchmal nur Bilder unbekanntem Inhalts aufgezählt werden können (Kat. Nr. 80V, 86V-91V, 155V-157V), mit denen theoretisch das eine oder andere bekannte Gemälde identisch sein könnte.

Die Schwierigkeit, den ursprünglichen Bestand dingfest zu machen, liegt darin, daß in vielen Fällen keine bildliche, sondern nur eine schriftliche Überlieferung vorhanden ist und die Glaubwürdigkeit der Schriftquelle in dem Maße abnimmt, wie ihre historische Bezugsmöglichkeit zu Dürers Person schwächer wird.

Anzelewsky hat diesen Unsicherheitsfaktor durchaus bedacht. Zu Recht mißt er jedoch trotz aller angebrachten Vorsicht erhebliche Bedeutung der Imhoff-Sammlung

zu. Ihre Inventare wertet er anhand der Eyseschen Übersichtstafel aus; von dieser übernimmt er allerdings auch das irrtümliche Datum 1628 für das erst 1630 von den Söhnen Hans Imhoffs d. J. (gest. 1629) an Maximilian I. von Bayern gesandte Verzeichnis, das A. Ernstberger vollständig abgedruckt hat (in: Anzeiger des Germanischen National-Museums 1940 bis 1953, Nürnberg 1954, S. 175 ff.). Nicht ganz einsichtig sind Anzelewskys Auswahlprinzipien aus der Imhoff-Sammlung. Warum berücksichtigt er nicht den auf Pergament gemalten Hieronymus? Willibald Imhoff notiert 1573/74 von ihm, er sei seiner Mutter von Dürer „Illuminiert“ worden. Der sehr kritisch eingestellte Kurfürst Maximilian erwarb aus dem Angebot von 1630 außer einer Zeichnung nur dieses Stück (Ernstberger, a. a. O., S. 179); daß es mit der im Miniaturenkabinett der Reichen Zimmer der Münchner Residenz hängenden Kopie nach Dürers Hieronymus-Stich (B. 60) von 1514 identisch sei, läßt sich aus verschiedenen Gründen bezweifeln. Anzelewsky hat außerdem nicht in sein Verzeichnis das große, auf Tuch gemalte Marienbild aufgenommen, das 1633 in sehr schadhaftem Zustand nach Amsterdam verkauft wurde; er erwähnt es nur bei Kat. Nr. 77. Man vermißt beispielsweise auch das von Hans Imhoff d. J. nach Augsburg verkaufte Ecce homo-Bild (Ernstberger, a. a. O., S. 184); steht es vielleicht in Zusammenhang mit Kat. Nr. 122K?

Der Katalog läßt in Anlage und Ausführung mehrere Wünsche offen. Angesichts der zuweilen umfangreichen Nummern wäre es eine Orientierungshilfe gewesen, wenn Anzelewsky die Kommentare nach einheitlichem Schema straffer gegliedert und dabei die Aussagen zur Erhaltung und Provenienz in gesonderte Rubriken gesetzt hätte. Wegen der Gewichtigkeit des Textteils wäre es empfehlenswert gewesen, den Katalognummern vollständige Seitenverweise auf ihn beizufügen und nicht die Erschließung weitgehend dem Register zu überlassen. Das hätte die Benutzbarkeit im Sinne eines Handbuches gefördert.

Da die Forschungsgeschichte der einzelnen Bilder in den Kommentaren leider nur sporadisch berührt wird, wäre wenigstens die übliche chronologische Ordnung des Schrifttums erwünscht gewesen. Anzelewskys Argumente für die alphabetische Reihenfolge vermögen nicht zu überzeugen, gerade weil man seiner positiven Bewertung der älteren Literatur zustimmt. Der Verzicht auf ein komplettes Literaturverzeichnis ist angesichts der oft vorhandenen Überfülle völlig berechtigt, doch ist die Auswahl nicht immer zugunsten des Wesentlichen gelungen.

Der Wert eines Oeuvreverzeichnisses hängt nicht zuletzt von der Genauigkeit der Sachangaben ab. Wenn Anzelewsky in einem eigenen Kapitel des Textteils maltechnische Fragen erörtert, wäre es im Katalog angebracht gewesen, nach Möglichkeit die Maltechnik und nicht nur den Bildträger zu benennen. Bei der Angabe des letzteren begnügt er sich wiederholt auch dort mit der allgemeinen Bezeichnung „Holz“, wo in älteren oder neueren Sammlungskatalogen bereits die Holzart bestimmt ist: der ehemalige Dessauer Hl. Christophorus (Kat. Nr. 12K) ist auf Tannenholz gemalt (Führer durch die Anhaltische Gemälde-Galerie 1929, Nr. 5), die Bewegung Christi für die Familie Holzschuher (Kat. Nr. 55) ebenfalls auf Tannenholz (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, E. Lutze/E. Wiegand, Die Gemälde

des 13. bis 16. Jahrhunderts. Leipzig 1937, Textbd. S. 50 f. Nr. 165), die Maria mit dem Kind von 1503 (Kat. Nr. 71) auf Lindenholz (siehe den von Anzelewsky zitierten Wiener Katalog 1963), die Florentiner Anbetung der Könige (Kat. Nr. 82) auf Nadelholz (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museum V, Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Köln 1969, S. 50 f.), das Genueser Bildnis eines jungen Mannes vor grünem Grund (Kat. Nr. 96) auf Pappelholz (O. Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso* . . . , Genua 1931, S. 40), der Christus unter den Schriftgelehrten (Kat. Nr. 98) auf Pappelholz (The Thyssen-Bornemisza Collection, *Catalogue of the Paintings*, Castagnola 1969, S. 101 Nr. 90), die Nürnberger Kaiserbildnisse (Kat. Nr. 123/24) sowie das Wolgemut-Bildnis (Kat. Nr. 132) auf Lindenholz (Lutze/Wiegand, a. a. O., S. 52 Nr. 167/68, S. 53 Nr. 885); das auf Pergament gemalte Washingtoner Bildnis eines Geistlichen (Kat. Nr. 133) ist übrigens nicht auf Holz, sondern auf Leinwand aufgezogen (Washington, National Gallery of Art, *Paintings and Sculpture from the Kress Collection*, 1951, S. 194 Nr. 85).

Soweit verlorene Bilder in gemalten Kopien überliefert sind, fällt störend die Inkonsequenz auf, mit der diese Kopien hinsichtlich der technischen Angaben im Katalog behandelt sind. So fehlen z. B. jegliche diesbezügliche Hinweise bei der Fürlegerin mit offenem Haar (Kat. Nr. 45K), dem Tod der Crescentia Pirkheimer (Kat. Nr. 81K), dem Christus mit der Dornenkrone (Kat. Nr. 126K), dem Bildnis des Bischofs Georg III. von Bamberg (Kat. Nr. 134K), dem Schmerzensmann (Kat. Nr. 170K) und der Kreuztragung Christi (Kat. Nr. 187K). Selbst in den Fällen unter ihnen, wo mehrere Kopien nach einem Vorbild existieren, hätte man Angaben in der Art erwartet, wie Anzelewsky sie bei den beiden Kopien nach dem Bildnis Jakob Fuggers in der Damast-schaube (Kat. Nr. 144K) vermerkt.

Bedauerlich wenig Sorgfalt hat Anzelewsky auf die Wiedergabe von Inschriften oder Quellenzitaten angewandt. Manchmal vermißt man Vollständigkeit, wesentlich häufiger Buchstabentreue. Ein einheitliches Transkriptionsverfahren ist auch nicht zu entdecken. Nur ein paar gravierende Stellen seien genannt: beim Selbstbildnis von 1493 (Kat. Nr. 10) fehlt das Wort „es“ aus der zweiten Spruchzeile; der Abdruck von Fabers Beschreibung eines Wittenberger Altars (S. 127) steckt voller, manchmal sinnenstellender Fehler; aus der Inschrift vom Bildnis des Vaters von 1497 (Kat. Nr. 48) entfiel das Wort „ALT“; bei Kat. Nr. 56 ist aus „OSWOLT KREL“ „Oswald Krell“ geworden; die Inschriften von der Mitteltafel des Heller-Altars (Kat. Nr. 115K) und von den Florentiner Apostelköpfen (Kat. Nr. 128/29) müßten in Großbuchstaben abgedruckt werden; die Wiedergabe der Rahmeninschrift vom Landauer-Altar (S. 228) weicht in zehn Punkten vom Original ab; noch mehr Unterschiede lassen sich zwischen der Inschrift des Nürnberger Wolgemut-Porträts und ihrem Abdruck in Kat. Nr. 132 feststellen; die Inschriften von den Rückseiten der Nürnberger Kaiserbildnisse (Kat. Nr. 123/24) sind nicht erwähnt und die sehr fehlerhafte Wiedergabe der Rahmeninschrift vom Bildnis Kaiser Sigismunds lehnt sich teilweise an die Rahmeninschrift der Wiener Kopie (Textabb. 90) an.

Der selbst im dünnwandigen Glashaussitzende Rezensent möchte zugunsten des Autors annehmen, daß die eben erwähnten Unzulänglichkeiten und das sonstige Treiben des Druckfehlerteufels teilweise der Terminnot anzulasten sind, das Buch noch rechtzeitig im Dürerjahr herauszubringen.

Kommen wir, dem Katalog folgend, auf Anzelewskys Ausführungen zu den einzelnen Werken zu sprechen. Dabei kann weder auf jedes Gemälde eingegangen noch zu allen Äußerungen Anzelewskys über ein Gemälde ausgewogen Stellung genommen werden.

Da natürlich größtes Interesse die Frage beansprucht, inwieweit Anzelewsky durch Zu- oder Abschreibungen das bisherige Bild vom erhaltenen Originalbestand verändert hat, seien wenigstens die zwei spektakulärsten Fälle vorweggenommen: die Erstveröffentlichung des Porträts eines Mannes vor grünem Grund (Kat. Nr. 47) als eigenhändiges Dürergemälde sowie die Abschreibung des Münchner Porträts eines jungen Mannes von 1500 (S. 35 f.).

Die immerhin mit einer gewissen Vorsicht geäußerte Attribution von Kat. Nr. 47 an Dürer wirkt wenig überzeugend. Sie stieß während der Nürnberger Dürer-Tagung 1972 auf Ablehnung (vgl.: Kunstchronik 25. Jg., 1972, S. 196) und ist jedenfalls ohne Kenntnis des Originals gar nicht zu verstehen. Der anscheinend schlechte Erhaltungszustand dürfte das ursprüngliche Aussehen des Bildes stark verändert haben und ein gültiges Urteil kaum noch zulassen.

Hinsichtlich des Porträts eines jungen Mannes von 1500 kann man Anzelewsky zustimmen, wenn er eine Andersartigkeit gerade im Vergleich mit dem Selbstbildnis von 1500 konstatiert. Aber die von Anzelewsky vorgebrachten Argumente reichen nach dem gegenwärtigen Wissensstand nicht für eine Abschreibung aus; G. Goldberg hat dies bereits deutlich gemacht (vgl.: Kunstchronik, a. a. O., S. 196 f.). Wo übrigens trifft man im Augsburger Kunstkreis um 1500 auf Bildnisse von ähnlicher Energie des Ausdrucks?

Gerade am Beispiel dieses Gemäldes fällt eine nach Ansicht des Rez. mißliche Lücke des Anzelewskyschen Buches auf. Es fehlt ein Anhang, in dem die vom Autor aus verschiedenen Werken unter Referierung der bisherigen Forschungsmeinungen katalogmäßig erfaßt und abgebildet sind (ein einfaches Register, in dem sogar das Münchner Bild fehlt, genügt nicht). In diesem Anhang hätten auch diejenigen Gemälde Aufnahme finden sollen, die noch oder erst in unserem Jahrhundert als Arbeiten Dürers gegolten haben, von Anzelewsky jedoch gar nicht mehr erwähnt werden, wie z. B. der Dresdener Christus am Kreuz. Vor diesem Hintergrund würde sich die Fragwürdigkeit manch' heutiger Zuschreibung abheben.

Auf dem Gemälde der Slg. Kisters (Kat. Nr. 5) läßt sich eine wunderbare Errettung nicht erkennen, selbst eine Errettung ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Deshalb sollte nur von einer Auffindung die Rede sein. Dies würde auch dem Sachverhalt entsprechen, falls das Gemälde tatsächlich einen Teil der von A. Knoepfli ausfindig gemachten Begebenheit darstellt. Wenn Anzelewsky meint, die „Figuren der Retter wirken alle etwas steif, als seien sie einem Musterbuch entnommen“ (S. 20), so kann man ihm

darin nur beipflichten. Wie Versatzstücke sind sie verteilt; sie posieren, ohne miteinander in einen lebendigen Bezug zu treten. Ihre Blicke zielen ins Leere. Diese völlige Unfähigkeit, der inneren und äußeren Dramatik des Geschehens glaubhaften Ausdruck zu verleihen, stimmt mehr als bedenklich gegen Dürers Autorschaft an dem Bild. Andere erhebliche Mängel sind auf dem Nürnberger Kolloquium bereits von L. Grote, G. Bergsträsser und F. Winzinger zur Sprache gebracht worden (vgl.: Kunstchronik a. a. O., S. 195 f.). Es bedarf übrigens einiger Phantasie, um Anzelewsky in der topographischen Bestimmung der Hintergrundlandschaft folgen zu können.

Die Basler Anbetung der Könige (Kat. Nr. 6), wiewohl Dürer etwas näher stehend als Kat. Nr. 5, weist genügend befremdliche Züge auf (z. B. die unbeholfene Gestaltung der Hände und der Stallmauer), um Dürers Autorschaft nicht für evident zu halten. Unabhängig von Anzelewsky hat allerdings auch M. Gosebruch die Basler Tafel als Frühwerk Dürers angesprochen (in: Neue Züricher Zeitung, 18. 7. 1971, S. 35).

Beim Karlsruher Christus als Schmerzensmann (Kat. Nr. 9) schließt sich Anzelewsky überzeugend denen an, die das Bild für eigenhändig halten und in das Ende der Wanderzeit, d. h. 1493/94 datieren. Was die Eule betrifft, so hat J. E. von Borries in seiner jüngst erschienenen umsichtigen Monographie des Karlsruher Täfelchens nicht die frühere, noch von Anzelewsky vertretene negative Deutung übernommen, sondern sich der wohl zutreffenden Ansicht von H. Schwarz und V. Plagemann (RDK, 63. Lieferung, 1970, Sp. 311 f.) angeschlossen und den Nachtvogel als Sinnbild für den zu Unrecht Verfolgten interpretiert (Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe Nr. 9, 1972, S. 20, 38 Anm. 25).

Anzelewskys Argumente für eine Abschreibung des Hl. Christophorus (Kat. Nr. 12) – konzentrische Formung des Baumschlags, Motivüberfüllung des Vordergrundes und mangelnde zeichnerische Energie der Pflanzendarstellung – wären nur dann wirklich stichhaltig, wenn sie aus der Gegenüberstellung mit vergleichbaren Bildern vom Ende der Wanderzeit hätten gewonnen werden können. Diese fehlen jedoch. Im übrigen läßt sich Anzelewskys Ansicht, die Malerei spreche in allen Einzelheiten gegen eine Eigenhändigkeit, nur von denen gerecht beurteilen, die das seit Kriegsende verschollene Gemälde noch aus eigener Anschauung kennen.

Der Büßende hl. Hieronymus (Kat. Nr. 14), von Anzelewsky zu Dürers schönsten Bildern aus der Zeit vor 1500 gerechnet (S. 122), wird neuerdings nicht mehr allgemein als dessen Werk akzeptiert (vgl.: Kunstchronik a. a. O., S. 201 f.; außerdem K. Arndt, in: Kunstchronik 24. Jg., 1971, S. 284). Nach Auffassung des Rez. sind die ungewöhnlichen Züge nicht fremdartig genug, um Dürers Autorschaft einigermaßen sicher auszuschließen. Ähnlich wie beim Dessauer Christophorus liegt auch beim Täfelchen der Slg. Bacon das Dilemma darin, daß aus der vermutlich nicht gerade spärlichen Gemäldeproduktion des jungen, sich noch vielfältigen Eindrücken öffnenden Künstlers allzu wenige Beispiele überliefert sind und folglich jedes von ihnen heutzutage einen Sonderfall bildet. Anzelewsky ist zuzustimmen, wenn er Kat. Nr. 14 Anfang 1495 datiert. Venezianische Elemente scheinen vor allem in der Farbgestaltung des Hintergrundes spürbar zu werden (vgl. auch T. Pignattis Nürnberger Äußerungen, Kunst-

chronik a. a. O., S. 202). Nicht zu überzeugen vermag dagegen Anzelewskys Meinung, der Büßende hl. Hieronymus sei durch die Darstellungen gleichen Themas von Antonello da Messina (Reggio Calabria) und Giovanni Bellini (Pesaro) beeinflusst worden. Erst recht unverstündlich ist die Behauptung, Dürer habe im Kupferstich B. 61 Antonellos Komposition wiederholt. Die aufgezeigten Entsprechungen sind zu allgemeiner Art. Leider erliegt Anzelewsky öfters der Versuchung, flüchtige Analogien zwischen Schöpfungen Dürers und Werken anderer Künstler als sicher greifbare Verbindungsfäden anzusehen und dabei außer acht zu lassen, daß der einstige Denkmälerbestand nicht ungeschmälert auf uns gekommen ist.

Noch ein Wort zu den gemalten Kopien des Hieronymustäfelchens. Vor Auftauchen des Originals hatte E. Buchner das Exemplar des Wallraf-Richartz-Museums als Schöpfung Altdorfers veröffentlicht (WRJB, NF 1, 1930, S. 161 ff.). Buchner hat sich also als erster mit der Komposition beschäftigt und müßte deshalb im Literaturverzeichnis genannt werden. Die Kölner Kopie gilt jetzt nur noch generell als Werk der Donauschule (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums V, a. a. O., S.53 f. Nr. 844). Die andere Kopie gehört nicht der Slg. Sommerfeld, sondern befand sich am Ende des 19. Jahrhunderts in der Slg. Löwenfeld, München; Buchner, der diese Kopie zum Vergleich heranzog, datierte sie ins frühe 17. Jahrhundert. Der von Anzelewsky bibliographisch nicht erfaßte Katalog der Ausstellung German Art 1400 – 1800, Manchester 1961, bringt unter Nr. 108 weitere Provenienz- und Literaturangaben zum Täfelchen der Slg. Bacon.

Man bedauert, daß Anzelewsky das schöne Marienbild der Slg. Magnani (Kat. Nr. 16), welches er überzeugend in die Zeit des ersten Italienaufenthaltes vordatiert, im gereinigten und von Übermalungen befreiten Zustand zwar schwarzweiß abbildet, auf der Farbtafel (Taf. 2) jedoch den die Farben entstellenden Zustand vor der Restaurierung wiedergibt. Zum Bildtyp des Kniestücks sei nur auf zwei Beispiele aus der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts hingewiesen, die Anzelewskys Äußerungen relativieren können: das bekannte Marienbild von Geertgen tot Sint Jans in der Berliner Galerie und ein aus der Nachfolge des Dierec Bouts stammendes Marienbild im Antwerpener Museum (M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Vol. III, Leyden 1968, Nr. 92).

Hinsichtlich des Marienbildes der Slg. Dr. W. (?) Schäfer (Kat. Nr. 17) erfüllt es den Rez. mit Verwunderung, wieso Anzelewsky dieses in seiner Oberfläche anscheinend stark beriebene Gemälde, das er nach eigener Aussage nicht im Original prüfen konnte, vorbehaltlos als eigenhändige Arbeit Dürers anerkennt und mit 9 Abbildungen ausführlicher als jedes andere Einzelbild, ausgenommen das Rosenkranzfest, reproduziert.

Die Hl. Familie (Kat. Nr. 18) dürfte in den Gesichtern von Maria und Kind der Schmerzensmutter (Kat. Nr. 20) bzw. der Haller-Madonna (Kat. Nr. 43) nächstehen als dem Bild der Slg. Magnani (Kat. Nr. 16). Für den leicht manierten Faltenstil der etwas fremdartig wirkenden Miniatur findet man am ehesten Entsprechungen in Kostümstudien der ersten Italienreise (W. 74 – 77). Entgegen Anzelewskys Angabe trägt das Bildchen auf dem gemalten Rahmen unten ein Dürermonogramm; es ist auf der

Abbildung erkennbar. Als Aufbewahrungsort vermerkt Anzelewsky im Katalog und Register „Ehemals Rotterdam“, nennt aber im Text zweimal Leipzig (S. 72, 226). Des Rätsels Lösung bietet jetzt der von K.-H. Mehnert bearbeitete Katalog „Altdeutsche Zeichnungen“, der die Heilige Familie enthält (Museum der bildenden Künste Leipzig, Kataloge der Graphischen Sammlung Bd. 1, Leipzig 1972, Nr. 23, Farbtaf. gegenüber dem Titelblatt). F. Winkler hatte bereits 1960 im Pantheon den jetzigen Verbleib der Miniatur angedeutet und außerdem die von Anzelewsky nicht erwähnte, bis vor 1875 zurückreichende Provenienz des Blattes ausführlich dargelegt.

Anzelewsky tritt für die Eigenhändigkeit Dürers an der ganzen Folge der Sieben Schmerzen Mariae (Kat. Nr. 20 – 27) ein – eine begrüßenswerte Auffassung, die in jüngster Zeit auch Gosebruch (Figurenbilder Dürers vor der ersten italienischen Reise, Vortrag München 8. 12. 1971) und mehrfach E. Brand (in: Dresdener Kunstblätter 15. Jg., 1971, S. 84 ff.; Kat. d. Ausst. Deutsche Kunst der Dürer-Zeit, Dresden 1971, Nr. 133 – 139; Albrecht Dürer – Kunst im Aufbruch, hrsg. v. E. Ullmann, Leipzig 1972, S. 99 ff.) geäußert haben. Die Schwächen lastet Anzelewsky größtenteils späteren Überarbeitungen an; zu ihnen teilt Brand an letztgenannter Stelle interessante Beobachtungen mit. Umso mehr bedauert man, daß nur die Gesamtwiedergabe (Abb. 28) die Dresdener Tafelchen im heutigen Zustand zeigt, alle Einzelabbildungen dagegen die verunstaltete Erscheinungsform vor der grundlegenden Restaurierung von 1957/58 reproduzieren.

Anzelewsky datiert die Sieben Schmerzen Mariae 1495/96, also bald nach Dürers Rückkehr aus Italien. Dieser Meinung möchte man sich anschließen, fragt sich aber, ob vielleicht die in der Berliner Zeichnung W. 150 greifbaren Anfänge des umfangreichen Malwerks in die Zeit vor dem Aufbruch gen Süden zurückreichen. Brand vermutete ebenfalls einen so frühen Schaffensbeginn, während Gosebruch in seinem Vortrag sogar eine Vollendung 1494, vor der Abreise nach Venedig, für möglich hielt.

Die als geklärt angesehene Erwerbung der Sieben Schmerzen Mariae für die Dresdener Kunstammer im Jahre 1588 stellt Anzelewsky in Frage. Der von Buchner beschriebene und abgebildete technische Befund der Tafelrückseiten deutet allerdings nicht auf eine ursprüngliche Bemalung oder spätere Abspaltung hin, so daß von daher die von Anzelewsky wieder aufgegriffene Herleitung der Folge aus dem von Matthäus Faber 1717 (bzw. 1730) beschriebenen Altar in der Wittenberger Schloßkirche entfällt. Goldberg verwies in ihrer Rezension nachdrücklich auf diesen Umstand (Pantheon, a. a. O., S. 519). Buchner hatte ebenfalls eine solche Gleichsetzung abgelehnt. Die von Buchner mitgeteilte Erwerbungsnotiz aus dem Jahre 1588 ist erstmals von V. Hantzsch in seinen Beiträgen zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstammer in Dresden veröffentlicht worden (in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde 23. Bd., 1902, S. 237), worauf Gosebruch in seinem Vortrag hinwies. Hantzsch's archivalische Forschungen sind frühzeitig berücksichtigt worden von K. Woermann (Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Große Ausgabe, 6. Aufl., Dresden 1905, S. 601 ff.). Zweifel an der Identifizierungsmöglichkeit der Dresdener Sieben Schmerzen Mariae mit den aus dem Besitz des Torgauer Bürgers

„Lucas Krannigken“ erworbenen 7 Stücken „aus der Paßion Christi“ werden durch folgende Anmerkung bei Hantzsch wenigstens teilweise ausgeräumt: „... In dem weiter unten zu erwähnenden Inventar von 1595 werden diese Bilder mit folgenden Worten erwähnt: 7 gemalte Täflein von Ölfarben, als 4 Passionalstücklein, eins der Einritt (wohl eine Verwechslung mit der Flucht nach Agypten), die Beschneidung und Opferung Christi im Tempel, hat Albrecht Dürer gemalet“ (a. a. O., S. 237 Anm. 82). Trotz der in zwei Fällen abweichenden Benennungen dürften die damals beschriebenen und heute vorhandenen Darstellungen identisch sein, denn die Täfelchen lassen sich in Kunstkammer-Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts verfolgen und es existiert in der Dresdener Galerie kein anderer Bilderzyklus, den man auf sie beziehen kann. Bei dem laut Anzelewsky (S. 131) erstmals 1613 als Werk Dürers erwähnten Altar auf der Empore der Wittenberger Schloßkirche (von wem erwähnt?) dürfte es sich also wahrscheinlich nicht um die jetzigen Dresdener Teile der einst vorhandenen Darstellungen der Sieben Schmerzen und Sieben Freuden Mariae handeln. Das Syntagma epitaphiorum des Balthasar Mentzius von 1604 nennt jedenfalls kein mit den betreffenden Darstellungen verbindbares Kunstwerk in der Schloßkirche. K.-A. Knappe hat im Katalog der Nürnberger Dürer-Ausstellung 1971 (Nr. 587) die Vermutung geäußert, die Tafel sei gar nicht für Wittenberg, sondern für Weimar bestimmt gewesen. Knappe folgert diese Annahme zum einen aus der von K. Oettinger angestellten Überlegung, die im Rechnungseintrag des kurfürstlichen Landrentmeisters vom November 1496 genannte Summe – 35 Schock an 100 Gulden – sei zu hoch, um auf den Dresdener Altar bezogen werden zu können, vielmehr sei sie mit der die Sieben Schmerzen Mariae enthaltenden Tafel in Verbindung zu bringen – Anzelewsky ist unabhängig aus dem gleichen Grund zur gleichen Annahme gelangt (S. 27) – und zum anderen aus der Tatsache, daß diese „newe tafel“ von Nürnberg über Leipzig nach Weimar gelangt ist, wie die Eintragungen über die Transportkosten anzeigen. Der Genauigkeit halber sei ins Gedächtnis gerufen, daß der Name des Künstlers in den Akten nicht auftaucht, sondern daß nur von „eym maler von Nürnberg“ die Rede ist.

Die längst erledigt gewähnte Diskussion um den Dresdener Altar (Kat. Nr. 39/40) hat Anzelewsky von neuem entfacht. Mit bedenkenwerten Argumenten (S. 28 ff.) kehrt er zu der 1862 von J. Hübner geäußerten Auffassung zurück, nur die beiden Flügel seien von Dürer gemalt (Verzeichnis der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. 2. Aufl., Dresden 1862, S. 375). Anzelewsky schreibt das Mittelstück einem niederländischen Künstler zu, den er mit dem 1491 – 1495 am Hofe Friedrichs des Weisen nachweisbaren Meister Jhan gleichsetzen möchte. Mit diesem Maler ist auch der ebenfalls aus der Wittenberger Schloßkirche stammende Flügelaltar mit der Darstellung der Gefangennahme Christi (Dresden, Gemäldegalerie) in Verbindung gebracht worden. Anzelewsky rechnet mit der Möglichkeit, daß beide Werke vom gleichen Künstler geschaffen sind. Diese Hypothese scheint jeder tragfähigen Grundlage zu entbehren.

Die nächste Nachricht, die sich im Anschluß an Scheurls Erwähnung auf den Dresdener Altar beziehen läßt, findet sich nicht 1650 bei Merian, wie Anzelewsky, S. 135, feststellt, sondern, wie er, S. 136, vermerkt, 1604 bei Mentzius (a. a. O., I, S. 57), der im

Literaturverzeichnis fehlt. Aus Unkenntnis der Arbeit von Hantzsch bzw. des Woermannschen Kataloges von 1905 bezweifelt Anzelewsky zu Unrecht, daß der Altar bereits 1687 in die Dresdener Kunstkammer gelangt ist. An seine alte Stelle kam eine von Samuel Bottschild gemalte Kopie (Hantzsch a. a. O., S. 281), die Faber als Original beschrieben hat.

Im Literaturverzeichnis vermißt man die kleine, seinerzeit jedoch folgenreiche Monographie von L. Justi (Dürers Dresdener Altar, Leipzig 1904); sie veranlaßte Wölfflin, seine ablehnende Haltung gegenüber Dürers Autorschaft am Dresdener Altar aufzugeben. Justi hat sich später nochmals in aller Ausführlichkeit über den Altar geäußert (Meisterwerke der Dresdener Galerie, Berlin 1955, S. 35 – 51). Nicht zuletzt hätte Anzelewsky auch die neueren Restaurierungsberichte verzeichnen sollen, und zwar den in Anm. 414 zitierten Bericht von D. von Lampe sowie den im Jb. d. Staatl. Kunstslgn. Dresden 1960, S. 67 ff. erschienenen Bericht von H. Groß-Anders.

Zu den beiden Tafeln mit den Wappen Pirckheimer und Rieter (Kat. Nr. 41K – 42K) ist zu sagen, daß sie weder mit dem Eintrag der Imhoff-Liste von 1630 noch mit der Hauerschen Erwähnung genau genug übereinstimmen, um sie anhand dieser Quellen auch nur in den unteren Teilen mit Sicherheit als Kopien, d. h. als getreue Nachbildungen nach Dürer ansprechen zu können. Wenn Anzelewsky die Ansicht von B. Berenson aufgreift und in einigen frühen Gemälden Lorenzo Lottos einen Dürereinfluß erkennt, so kann er daraus weder eine Bestätigung dafür ableiten, daß Kat. Nr. 41K – 42K tatsächlich verschollene Dürerbilder wiedergeben, noch es als geklärt ansehen, daß diese Bilder genau wie Lottos Washingtoner Allegorie als Deckel für Bildnisse gedient haben. Denn es bestehen noch nicht einmal Motivübereinstimmungen zwischen den betreffenden Werken. Das einzige vergleichbare Motiv zwischen Dürers Frauenakt der Albertina-Zeichnung W. 260 und Lottos weiblicher Gestalt im Washingtoner Mädchentraum – das Motiv des Kopfaufstützens – fehlt bei der Nymphe in Kat. Nr. 41K.

Bei der Haller-Madonna (Kat. Nr. 43) und der auf ihrer Rückseite befindlichen Loth-Szene (Kat. Nr. 44) müßte durch eine Prüfung der Malränder geklärt werden, ob Buchners Beobachtung, die Loth-Szene sei im Gegensatz zum Marienbild beschnitten, zutrifft oder nicht. Erst wenn sich letzteres bestätigen sollte, wäre die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung und eines Sinnzusammenhanges beider Darstellungen gerechtfertigt.

Anzelewskys vorbehaltliche Anerkennung des Londoner Vaterbildnisses (Kat. Nr. 48) als im Kern eigenhändiges Dürergemälde mag wohl zutreffen. Der von Oliver Millar gefundene Aufschriftzettel kann allerdings nicht zugunsten des Londoner Bildes ausgewertet werden, denn er befindet sich ja auf der Rückseite des Madrider Selbstbildnisses (Kat. Nr. 49), wie M. Levey in dem von Anzelewsky benutzten Katalog der National Gallery mitteilt (S. 29).

Anzelewsky hat anscheinend das Leipziger Bildnis der Katharina Frey (Kat. Nr. 46) nicht selber gesehen. Sonst hätte er es schwerlich als Düreroriginal anerkannt. Soweit die Malerei intakt ist, zeugt sie gegen Eigenhändigkeit und für Kopie. Besonders ver-

räterisch wirkt die Landschaft. Ihre bis in alle Einzelheiten der Form- und Farbgebung reichende Fremdartigkeit dürfte kaum aus einer späteren Restaurierung resultieren, sondern von Anfang an vorhanden gewesen sein.

Der Paumgartner-Altar (Kat. Nr. 50 – 54K) ist gewiß nicht 1504 entstanden, wie man früher verschiedentlich annahm, aber die von Anzelewsky vertretene Datierung in die Jahre 1498 – 1500 erscheint dem Rez. – wenigstens was die Mitteltafel betrifft – als zu früh. Dürer gelangte erst allmählich zu einem befriedigenden Ausgleich zwischen der Erschließung des Bildraumes und der Ordnung der Motive in der Bildfläche. Dieser Prozeß ist an verschiedenen Holzschnitten des Marienleben leicht verfolgbar, und der Rez. hat in seiner Dissertation versucht, anhand des Marienlebens einige Argumente für die Datierung der Mitteltafel des Paumgartner-Altars auf 1502 zu gewinnen (Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer, Berlin 1964, S. 105 ff.). Der zeitliche Abstand vom Ecce-homo-Holzchnitt (B. 9) aus der Großen Passion zur Mitteltafel dürfte größer sein, als Anzelewsky annimmt (S. 158), denn B. 9 kennt noch keinen einheitlichen Fluchtpunkt.

Anzelewskys Ableitung des Hl. Georg (Kat. Nr. 51) von dem linken Schildhalter Tullio Lombardos aus dem Grabmal des Dogen Andrea Vendramin (Textabb. 123) hat einiges für sich. Beide Gestalten weisen in der Tat eine große Ähnlichkeit in den Stand- und Bewegungsmotiven auf, eine absolute Übereinstimmung, wie Anzelewsky feststellt, herrscht darin aber nicht. Vielmehr bestehen einige charakteristische Unterschiede; sie bewirken, daß Dürers Georg nicht die beim Schildhalter vorhandene Eleganz einer die ganze Gestalt durchdringenden harmonischen Ponderation besitzt.

Bei der Schilderung der Herkunftsgeschichte des Münchner Selbstbildnisses (Kat. Nr. 66) ist Anzelewsky die Feststellung des von ihm zitierten Pinakothekskataloges von 1963 (S. 68) entgangen, daß die Tafel nicht von A. W. Küffner gespalten worden ist. Die strittige Frage der Inschriftdatierung konnte inzwischen durch B. Heimbergs Beobachtungen zugunsten einer ursprünglichen Anbringung geklärt werden (vgl.: Kat. d. Nürnberger Dürer-Ausst. 1971, Nr. 70).

Anzelewskys Rekonstruktionsvorschlag für das Nürnberger Herkules-Gemälde (Kat. Nr. 67) entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit, denn weder die von Dürer selbst oder aus seinem Umkreis stammende Darmstädter Zeichnung (W. 250) noch die um 1600 entstandene Wiener Gemäldekopie bieten für einen spitzbogigen oberen Bildabschluß den geringsten Anhalt.

Recht fragwürdig erscheint auch Anzelewskys These, das im Imhoff-Verzeichnis von 1573/74 aufgeführte große Schiffsbild lasse sich mit dem Schweizer Krieg von 1499 des Meisters PW in Verbindung bringen und in diesem Kupferstich (sowie einigen mit ihm zusammenhängenden, dem Dürerkreis zugeschriebenen Zeichnungen) spiegele sich ein verlorenes Dürergemälde dieses Themas wider (Kat. Nr. 68K). Wie Anzelewsky außerdem annimmt, habe Dürer dieses Werk vielleicht für Maximilian I. gemalt und das Bild im Imhoffbesitz sei eine vermutlich auf die Darstellung des Rorschacher Landeunternehmens beschränkte Teilreplik gewesen, die Dürer für Pirckheimer angefertigt habe (S. 36 f.). Anzelewskys an anderer Stelle (ZDVKW XXV, 1971,

S. 3 ff.) gegebene ausführliche Begründung seiner These vermag die erheblichen Bedenken gegen ihre Richtigkeit nicht zu zerstreuen.

Der von J. Meder veröffentlichte Brief Frederik van Valkenborchs mit Skizzen nach einem verschollenen Hausaltärchen für Jakob Heller (Kat. Nr. 69V) und einem ebenfalls verschollenen Apostelkopf (Kat. Nr. 121K) ist mit der Sammlung Masson in die Pariser Ecole des Beaux-Arts gelangt (Coll. Masson, n^o 62).

Die Wiener Maria mit dem Kind (Kat. Nr. 71) ähnelt weder in Haltung noch im Typ und erst recht nicht im Ausdruck der Frauengestalt aus Jacopo de'Barbaris Ungleichem Paar der Johnson Collection so stark, daß ein Abhängigkeitsverhältnis gerade zwischen diesen beiden Bildern bestehen muß. Anzelewsky verläßt sich auch hier zu sehr auf den erhaltenen Denkmälerbestand.

H. Kauffmanns Ansicht, die Florentiner Anbetung der Könige (Kat. Nr. 82) habe das Mittelstück des Jabach-Altars (Kat. Nr. 72 - 75) gebildet, ist durch neuere technische Untersuchungen nicht bestätigt worden. Anzelewsky lehnt sie auch ab. Dennoch sollte er nicht so weit gehen, die Auftraggeberschaft Friedrichs des Weisen für den Jabach-Altar anzuzweifeln. Die Berliner Nachzeichnung bietet deshalb ein so glaubwürdiges Indiz für diese Vermutung, weil das Blatt in engsten Zusammenhang gehört mit den anderen Nachzeichnungen der Cranachscheule nach Gemälden, die Dürer für den sächsischen Kurfürsten geschaffen hat. Einen Hinweis auf den ursprünglichen Standort des Jabach-Altars gibt das Berliner Blatt indessen nicht.

Ganz im Gegensatz zu Anzelewsky bereitet es dem Rez. große Schwierigkeiten, die Hiob-Szene - und die Münchner Heiligengestalten - stilistisch weit von der Florentiner Anbetung abzurücken und sie an die vor der Jahrhundertwende entstandenen Gemälde anzuschließen - es sei denn, daß z. B. die reiferen, um 1503/04 geschaffenen Holzschnitte des Marienlebens um einige Jahre verspätet dem Figurenstil der Gemälde folgen würden.

Die Florentiner Tafel (Kat. Nr. 82) ist übrigens von Mentzius (a. a. O., S. 53 f.) ausführlich beschrieben worden, und zwar mit der heute nicht mehr vorhandenen Josephsgestalt. Mentzius erwähnt auch die Schenkung des Bildes an Rudolf II.

Über die beiden Knabenköpfe (Kat. Nr. 78/79) scheint das letzte Wort noch nicht gesprochen zu sein. Sie stimmen stilistisch nicht so eng mit dem jetzt wohl zutreffend ins Jahr 1503 eingereichten Frauenkopf (Kat. Nr. 76) überein, um annähernd gleichzeitig mit letzterem gemalt sein müssen. Da sich für die Feinheit der zeichnerischen Modellierung ohne weiteres Parallelen auch aus späterer Zeit finden lassen (z. B. W. 448 von 1508, W. 558 von 1514, W. 813 von 1520/21), käme es wesentlich darauf **an, den Typ der Pariser Knabenköpfe stilistisch einzugrenzen** und damit zeitlich zu fixieren. Der von Anzelewsky zum Vergleich herangezogene Londoner Knabenkopf (W. 284) zeigt jedenfalls keine gleichermaßen schwelende Plastizität. Die Annahme, der nach links geneigte Knabenkopf (Kat. Nr. 79) habe ursprünglich aufrecht im Bildfeld gestanden, läßt sich nicht vereinbaren mit der perspektivischen Erfassung dieses Kopfes aus leicht schräger Untersicht.

Beim Tod der Crescentia Pirckheimer (Kat. Nr. 81) ist im Literaturverzeichnis das Heller-Zitat um S. 66 ff. zu ergänzen. An dieser Stelle wird eingehend dasjenige Exemplar beschrieben, das aus der Volckamerschen Kunstsammlung in das Forstersche Kabinett in Nürnberg gelangt war und mit dem sich später v. Eye befaßte. Die abgedruckte Inschrift steht der Berliner Inschrift wesentlich näher als der Bremer. Eine Identität des 1863 auf der Auktion Christoph von Forster versteigerten Stückes mit der Bremer Kopie dürfte folglich ausgeschlossen sein.

In aller Ausführlichkeit erörtert Anzelewsky die religiösen Wurzeln und bildlichen Vorformen vom Rosenkranzfest (Kat. Nr. 93). Allerdings läßt sich die von Wölfflin erkannte Beziehung der Dürerschen Komposition zum Augsburger Holzschnitt von 1476 (Textabb. 59) kaum zusätzlich aus dem Umstand ableiten, daß der Ritter im Rosenkranzfest an gleicher Stelle kniet wie Maximilian im Holzschnitt (S. 68). Nebenbei gesagt, Maximilian trug 1506 erst den Königstitel, seine Kaiserproklamation erfolgte 1508. Wenig Beweiskraft scheint Anzelewskys Annahme zu besitzen, Dürer habe den Kölner Rosenkranzaltar des Meisters von St. Severin gekannt und für seine Gruppenanordnung ausgewertet (S. 67, 192), denn die formalen Anklänge sind zu unspezifisch und die Teilung in Weltliche und Geistliche zeigt z. B. auch der Kupferstich des Israhel van Meckenem (L. 199), worauf Anzelewsky selbst hinweist (S. 67). Ähnlich vage findet der Rez. Anzelewskys These, Dürer habe sich formal stark an Giovanni Bellinis Altarbild in S. Pietro in Murano angelehnt (S. 191 f.). Anzelewsky ist dagegen beizupflichten, wenn er wieder die Fugger mit der Stiftung der Dürerschen Tafel in Zusammenhang bringt, und sein Vorschlag, Georg Fugger als Stifter in Erwägung zu ziehen (S. 189), erscheint nicht abwegig. In der Frage der Identifizierung der Figuren weist Anzelewsky zu Recht auf die Unmöglichkeit einer sicheren Benennung des Papstes hin (S. 193). Für das Problem, ob Dürer primär bestimmte Persönlichkeiten darstellen wollte oder nur den Standesvertretern individuelle, von tatsächlich existierenden Personen entlehnte Züge verliehen hat (S. 195), dürfte es schwierig sein, allein vom „Rosenkranzfest“ her eine eindeutige Klärung zu finden.

Die Madonna mit dem Zeisig (Kat. Nr. 94) soll Anzelewsky zufolge (S. 99, 199) von Dürer nach Deutschland mitgenommen worden sein und sich später im Besitz Hans Imhoffs d. J. befunden haben, ehe sie in die Sammlung Rudolfs II. gelangte, wo Carel van Mander sie um 1600 in Prag sah. Ersteres läßt sich kaum belegen. Denn abgesehen davon, daß Johann Hauers Verzeichnis nur dann die Dürersammlung Hans Imhoffs d. J. mitenthalten kann, wenn er diese Liste spätestens 1629 angelegt hat, geht aus dem Eintrag „Marienbild, so er zu Venedig gemalt, bey Hanns Imhoff zu sehen“ weder hervor, daß es sich dabei um ein Werk von der zweiten Italienreise handeln muß, noch daß es in den Besitz Rudolfs II. gelangt ist. Letzteres notiert Hauer nämlich eigens beim Landauer-Altar, dem Rosenkranzfest und einer Maria aus Imhoffbesitz (Murr, Journal 1787, S. 99 f.). Daß die Zeisigmadonna das im Imhoffverzeichnis von 1588 unter Nr. 15 genannte Marienbild sein könnte, wie Anzelewsky andeutet (S. 199), ist unwahrscheinlich, denn dieses Marienbild dürfte identisch sein mit dem im Imhoffverzeichnis von 1573/74 unter Nr. 7 aufgeführten Gemälde; Willibald Imhoff be-

zeichnet es nicht als sicheres Werk Dürers, er gibt kein Entstehungsdatum von ihm an, wie sonst bei datierten Werken, und er veranschlagt seinen Wert mit 9 Gulden ziemlich gering.

Der Rez. hält auch für völlig verfehlt die These (S. 40), Dürers Briefstelle über das gelobte „Maria pild“ (Rupprich I, S. 57) auf die Zeisigmadonna zu beziehen. Der Passus über das „ander quar“ ist lediglich ein Einschub in dem Bericht von der endgültigen Fertigstellung des Rosenkranzfestes und dem schon im Brief vom 8. September erwähnten einhelligen Lob, das die Künstler dieser Tafel spenden (die – wie Anzelewsky vermerkt [S. 191] – bis ins 19. Jahrhundert Marienbild genannt wird; bei Sansovino heißt sie z. B. 1581 „una palla di nostra Donna“). In diesem Sinne ist die Briefstelle allgemein gedeutet worden, bis G. Arnolds das „ander quar, des gleichen jch noch nie gemacht hab“ mit dem „Maria pild“ zusammenbrachte, weil die bisher übliche und durchaus mögliche Identifizierung des „ander quar“ mit dem Christus unter den Schriftgelehrten (Kat. Nr. 98) durch die von ihm veröffentlichte Zeichnungskopie widerlegt zu sein schien. Nebenbei, woraus leitet Anzelewsky eigentlich die Gewähr ab, daß Dürer im erhaltenen Briefwechsel mit Pirckheimer alle in Venedig gemalten religiösen Bilder erwähnt (S. 40, 99)? Und verdreht Anzelewsky nicht die wirklichen Verhältnisse in seinen Gedankengängen, daß die Zeisigmadonna in Dürers wie der Venezianer Augen zugleich neuartiger und venezianischer und deshalb rühmenserwerter gewirkt habe als das Rosenkranzfest (S. 40, 69)?

Beim Christus unter den Schriftgelehrten (Kat. Nr. 98) berichtet Anzelewsky zwar, daß im heutigen Zustand des Bildes die Vorzeichnung an verschiedenen Stellen zum Vorschein kommt. Er übergeht dabei aber die bereits von Winzinger (Pantheon XXIV. Jg., 1966, S. 283) mitgeteilte Tatsache, daß die Ausführung verschiedentlich von der Vorzeichnung abweicht. Wenn der Rez. richtig beobachtet hat, dann wird bei dem Kopf links von Christus neben der Nase ein schräg nach oben blickendes Auge sichtbar, was auf eine nicht unerhebliche Kompositionsänderung während der Ausführung deuten würde. Anzelewsky schließt sich der – auch von Winzinger geteilten – Arnoldschen Meinung an, die Signaturinschrift der Zeichnungskopie für zuverlässig und folglich die Entstehung von Kat. Nr. 98 in Rom für erwiesen zu halten. Völlig ungeklärt ist jedoch bislang die Entstehungszeit der Zeichnungskopie, wovon in erheblichem Maße der Quellenwert des Blattes abhängt. Nach dem heutigen Zustand des Cartellino auf dem Gemälde gehört jedenfalls viel Phantasie dazu, in die Schriftspuren die Ortsangabe der Zeichnung hineinzulesen. Entstand aber das Bild tatsächlich in Rom, wie soll es dann diejenige Wirkung auf die oberitalienische Malerei ausgestrahlt haben, die Anzelewsky (S. 204) ihm zubilligt?

Anzelewsky versucht die Hypothese von Dürers Romreise durch den Nachweis von Eindrücken zu erhärten, die seiner Meinung nach der Künstler auf diesem Abstecher von Bologna über Florenz nach Rom empfangen und in seinem weiteren Schaffen verarbeitet hat. So bietet Anzelewsky für das seit langem diskutierte Problem des Verhältnisses zwischen Dürers Christus unter den Schriftgelehrten und der Formwelt Leonardos die – nach Auffassung des Rez. – spekulative Lösung an (S. 42), daß

Dürer sich in Florenz Zugang zum Werkstattgut des bereits nach Mailand gezogenen Leonardo verschafft und dabei auch dessen Studien für das 1504 von Isabella d'Este in Auftrag gegebene, aber anscheinend nicht ausgeführte Bild des Zwölfjährigen Christus gesehen habe, die er dann in Rom für seine eigene Komposition als Anregung benutzt habe.

Ein deutliches Nachwirken des Florenz-Rom-Abstechers erblickt Anzelewsky in Dürers ersten Entwürfen für die Augsburger Fugger-Epitaphien (W. 484/85). Anzelewskys Ableitungen müssen jedoch auf Skepsis stoßen, denn für W. 485 dürfte z. B. in dem von Pietro Lombardo um 1475 geschaffenen Grabmal des Dogen Nicolò Marcello (Abb. bei: A. M. Caccin, *La Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo in Venezia*, Venedig 1964, S. 108) ein im doppelten Sinne näherliegendes Vergleichsbeispiel vorhanden sein als in dem Grabmonument des Kardinals von Portugal in S. Miniato in Florenz. Und der in W. 484 skizzierte Sarkophag steht Desiderios Grabmal des Carlo Marzuppini in S. Croce in Florenz genau so nah oder fern wie dem Bologneser Monument des Alessandro Tartagni (S. Domenico, Cappella Ghislandi), das Francesco da Simone 1477 in Anlehnung an Desiderios Werk geschaffen hat (Abb. bei: I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna, secoli XV - XVI*, Bologna 1938, S. 263). – Auf andere angebliche Florenz- und Romreminiszenzen sei weiter unten eingegangen.

Da alle sonst erhaltenen Bilder der zweiten Italienreise auf Pappel- oder Rüsternholz gemalt zu sein scheinen (nur für Kat. Nr. 97 fehlt dem Rez. ein Nachweis), sollte man für das 1507 datierte Bildnis eines jungen Mannes (Kat. Nr. 99) und die auf der Rückseite befindliche allegorische Frauengestalt (Kat. Nr. 100) die Möglichkeit einer Entstehung nach Dürers Heimkehr nicht ganz ausschließen, denn der Bildträger besteht aus Lindenholz. Anzelewsky versucht – nach Auffassung des Rez. vergeblich – nachzuweisen, daß Kat. Nr. 100 eher ein Sinnbild für Voluptas-Luxuria als für Vanitas darstellt. Die von Anzelewsky aufgezeigten Parallelen zu den „Ungleichen Paaren“ könnten nur dann für die Inhaltsdeutung erheblich sein, wenn auf der Rückseite der vermuteten Gegentafel (Kat. Nr. 101V) die Bezugsperson für die Alte vorhanden gewesen wäre, was aber kaum anzunehmen ist, wenn Kat. Nr. 99/100 zu einem Ehepaardiptychon gehört hat. Der Hinweis auf die halbentblößte Frauengestalt in Jakob Elsners Bildnistriptychon des Konrad Imhoff und ihre Deutung als Voluptas mit der Nebenbedeutung als Frau Welt durch W. Stammler erbringt nichts für Dürers Vettel, weil es sich bei der Elsnerschen Gestalt um ein jugendliches Weib handelt.

Zu Adam und Eva (Kat. Nr. 103/04) sei angemerkt, daß Panofsky sich nicht entschließen konnte, die von ihm veröffentlichte Dubravius'sche Beschreibung direkt auf die Madrider Tafeln zu beziehen. H. Kauffmann hat in einem am 18. 4. 1972 im Kunsthistorischen Institut in Utrecht gehaltenen Vortrag die Einbindung dieser Tafeln in das Ausstattungsprogramm des Nürnberger Rathauses und den gedanklichen wie formalen Rückbezug der Vier Apostel auf sie hervorgehoben (Albrecht Dürer „Die vier Apostel“, o. O., 1973, S. 13 f., 16, 20). Kauffmann hat dabei auch an die Adam- und Eva-Statuen von den Gewänden Nürnberger Kirchenportale und vom Arco Foscari des Dogenpalastes erinnert (S. 14). Ob die von Anzelewsky (S. 79) genannten Motiv-

ähnlichkeiten ausreichen, um eine Abhängigkeit der Dürerschen Tafeln von Masolinos Fresko in der Brancacci-Kapelle wahrscheinlich zu machen, wagt der Rez. zu bezweifeln, zumal sich einige dieser Berührungspunkte zwanglos aus Dürers früherem Schaffen ableiten lassen (z. B. Haar der Eva, einfarbiger Hintergrund). Die Studie zum Arm der Eva (W. 434) befindet sich übrigens seit 1966 im Cleveland Museum of Art.

Die Abhängigkeit der Marter der zehntausend Christen (Kat. Nr. 105) von der niederrheinischen Bildtradition und den Inhaltsbezug des Gemäldes zum Wittenberger Heiltum weist Anzelewsky einleuchtend nach (S. 75 ff., 215 ff.). Nicht ohne Skepsis nimmt man dagegen die These zur Kenntnis, Dürer habe seinem Gemälde die Nebenbedeutung eines Epitaphs für den am 8. 2. 1508 verstorbenen Konrad Celtis verliehen und Friedrich dem Weisen als Besteller des Bildes sei dieser Sinn möglicherweise klar gewesen (S. 215 ff.). Die Komposition muß, als Dürer vom Ableben des Humanisten erfuhr, zumindest festgelegt gewesen sein, wenn nicht schon weitgehend ausgeführt. Sollte Dürer also seinen Begleiter erst im letzten Augenblick eingefügt haben, dann hätte er ursprünglich befremdlicherweise noch betonter, weil freier im Mittelpunkt gestanden. Oder sollte sich Dürer nur ein anderes Gewand gegeben haben? Läßt sich eigentlich von seiten der Kostümkunde bestätigen, daß Dürers schwarze Kleidung als Trauergewand zu verstehen ist?

Dürers Bildgestaltung der Himmelfahrt und Krönung Mariae (Kat. Nr. 115K) vom Heller-Altar ist nach Ansicht Anzelewskys – der darin Panofsky folgt – nicht ohne italienische Einflüsse denkbar. Außer Raffaels 1503 gemalter Marienkrönung, deren Komposition, wie Panofsky vermutet, Dürer in einem unmittelbaren oder mittelbaren Nachfolgebeispiel bekannt gewesen sein muß, zieht Anzelewsky besonders Filippino Lippis Fresko der Himmelfahrt Mariae in der Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva in Rom als anregende Quelle für Dürer in Betracht. Letzteres Beispiel dient ihm zugleich als Beweismittel für Dürers Romreise und zu ihren Gunsten läßt er, so scheint es, die Bedeutung der nördlichen Bildtradition außer acht. Denn die von Anzelewsky zum Vergleich herangezogenen Merkmale lassen sich ebenfalls auf niederländischen und deutschen Bildbeispielen antreffen, z. B. auf der Mitteltafel des 1481 für die Marienkapelle in St. Peter zu Löwen gemalten Altars von Albert Bouts (Friedländer, a. a. O., Nr. 57) und seiner Replik (Friedländer, a. a. O., Nr. 58) oder auf der neuerdings gegen 1495 datierten Himmelfahrt Mariae vom Siebenfreudenaltar aus der Werkgruppe des Meisters der hl. Sippe (München, Alte Pinakothek, Gemäldekataloge Bd. XIV, bearbeitet von G. Goldberg u. G. Scheffler, München 1972, Textbd. S. 447 ff., Tafelbd. Abb. 127). Die Krönungsgruppe selber läßt sich, wie Panofsky betonte (I, S. 124), ikonographisch nicht aus der italienischen, sondern aus der niederländischen und deutschen Malerei ableiten (Diérec Bouts, Meister der Lyversberger Passion, Michael Pacher).

Der Kommentar zum verschollenen Selbstbildnis für Raffael (Kat. Nr. 117V) verliert in den ausführlichen Erörterungen über den Kopf des vorderen Sänftenträgers in Raffaels „Vertreibung Heliodors“ zu sehr den Bezug auf Dürers Werk und verblüfft durch eine kühne Deutung der Sänftenträger als Apotheose der Malerei.

Der Landauer-Altar (Kat. Nr. 118) ist nicht von Anfang an „Die Anbetung der Trinität“ genannt worden, wie Anzelewsky zu meinen scheint (S. 62), sondern wurde nach Kenntnis des Rez. (a. a. O., S. 112 f. Anm. 55) erst von Heller (II, 1, S. 257) als „die Verehrung der Dreyeinigkeit durch alle Heiligen“ bezeichnet. Es scheint Anzelewsky bei seinen Darlegungen über den Bildsinn entgangen zu sein, daß Panofsky (I, S. 129) den engen inneren Zusammenhang zwischen der Darstellung des Jüngsten Gerichts auf dem Rahmen und der Erscheinung der Civitas Dei in der Tafel gesehen und die ästhetische Funktion des Rahmens als ein „gateway“ erläutert hat. Der Rez. hält es nicht für angebracht, wenn Anzelewsky (S. 63) die von Ziekursch (S. 19) geäußerte Meinung wiederholt, Dürer trete im Gemälde an die Stelle des Evangelisten Johannes; denn der Künstler reagiert weder in Haltung noch Gesichtsausdruck auf das Bildgeschehen. Diese Teilnahmslosigkeit ist gleichermaßen bereits bei dem nächstverwandten Selbstbildnis auf dem „Heller-Altar“ anzutreffen und sie ist durch die früheren Selbstbildnisse Dürers auf Altarbildern vorgeprägt. Dagegen trifft Anzelewskys Erkenntnis zu, Dürer bevölkere nicht allein die Landschaft und das Bild zeige deshalb noch nicht den ewigen Sabbat. Der Rez. (a. a. O., S. 40) war ebenfalls zu dem Schluß gelangt, daß Dürer den neuen Himmel als Vision über der alten Erde dargestellt haben dürfte, weil nach Offenbarung XXI, 1 das Meer nicht mehr existiert, sind der erste Himmel und die erste Erde vergangen. Nicht begreifen läßt sich allerdings Anzelewskys Schlußfolgerung, es sei also keine doppelte Perspektive im Bilde gegeben, wie Panofsky meinte, hat doch Dürer tatsächlich auf einen einheitlichen Fluchtpunkt verzichtet und dies für die ambivalente Rezeptionsmöglichkeit der Vision – vom Erdenbewohner zur Himmelserscheinung insgesamt sowie von der Gemeinde der unteren Himmelsregion zum Gnadenstuhl im oberen Himmelsbereich – genutzt.

Den Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 119V) hat nicht Ernstberger, sondern der von ihm zitierte J. Weiß anhand der Schriftquelle eingehend behandelt (in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 142. Bd., 1908, S. 555 ff.). Der Altar ist nicht verschollen, sondern konnte von L. Schürenberg (in: Belvedere XV, 1929, S. 434 ff.) wohl zutreffend mit dem Hieronymusaltar des J. Cornelisz van Oostanen im Kunsthistorischen Museum Wien identifiziert werden. Die Stendaler Herkunft des Altars vermerken die Kataloge des KHM seit der Ausgabe von 1938 (vgl. zuletzt den Katalog: Holländische Meister, bearb. von K. Demus, Wien 1972, S. 20 f.).

Die Vorgeschichte der Nürnberger Kaiserbildnisse (Kat. Nr. 123/24) schildert Anzelewsky auf S. 233 etwas unkorrekt. Denn es handelt sich ja – wie Anzelewsky auf S. 80 f. zutreffend ausführt – lediglich um eine Hypothese, daß Dürers Tafeln als Ersatz für alte Porträts Karls des Großen und Sigismunds in der Heiliumskammer des Schopperschen Hauses gedient haben. Wenn Anzelewsky Dürers Visierung (W. 503) für künstlerisch befriedigender hält als die ausgeführten Gemälde (S. 97), so entspricht dieses Urteil heutigem Geschmack, läßt aber Verständnis für Dürers in den ausgeführten Tafeln vollzogene künstlerische Auseinandersetzung mit der gestellten Aufgabe und für seine hinter den Abänderungen erkennbaren allgemeinen Gestaltungsprinzipien vermissen. Anzelewsky unterschätzt auch die Bedeutung der Plan-

änderung, statt eines Phantasiebildnisses ein historisch getreues Staatsporträt Karls des Großen zu schaffen, geht doch dieser Vorgang überein mit der Hinwendung der deutschen Humanisten zur Erforschung der eigenen nationalen Vergangenheit. Womit kann schließlich Anzelewsky die Äußerung belegen, Dürer scheine den Auftrag ohne große Freude ausgeführt und einen guten Teil der Arbeit den Gesellen überlassen zu haben?

Der Vergleich zwischen dem auf Pergament gemalten Wolgemutbildnis (Kat. Nr. 131) und dem Nürnberger Exemplar (Kat. Nr. 132) fällt anhand der Abbildungen sehr zu ungunsten des ersteren aus. Die Formen wirken zugleich spannungsloser und unorganischer, der Ausdruck weniger lebendig. Deshalb möchte der Rez. in Kat. Nr. 131 eher eine Kopie von fremder Hand nach Kat. Nr. 132 als eine eigenhändige erste Fassung erkennen. Wie aus dem Pentiment des Hemdeneinsatzes und dem von der Schläfe bis zum Hals reichenden Längsriß hervorgeht, handelt es sich bei Kat. Nr. 131 um das 1947 in Emporium veröffentlichte Wolgemutbildnis. Man vermißt bei den Abb. 160 u. 161 einen Hinweis auf die in ihnen sichtbaren unterschiedlichen Erhaltung- bzw. Restaurierungszustände.

Liegt dem Bildnis Konrad Peutingers (Kat. Nr. 135K) überhaupt ein verschollenes Dürergemälde zugrunde oder geht es lediglich auf die Münchner Zeichnung (W. 565) zurück? Anzelewsky äußert sich nicht zu der von H. Börsch-Supan im Gemäldekatalog des Jagdschlusses Grunewald vertretenen Auffassung, daß die unglückliche Vergrößerung der Komposition im Bilde gegenüber der Zeichnung das Werk des Kopisten sein dürfte.

Für das Bildnis Jakob Fuggers in der Pelzschaupe (Kat. Nr. 143) hat Anzelewsky nicht den Augsburger Katalog von 1967 zu Rate gezogen, in dem das Porträt gründlich abgehandelt ist und sich auch die Zuschreibung der Kopie in Toerringschem Besitz (Kat. Nr. 144K1) an Christoph Amberger findet (Staatsgalerie Augsburg, Städtische Kunstsammlungen Bd. 1, Altdeutsche Gemälde, bearb. von G. Goldberg/Chr. A. zu Salm/G.Scheffler, Augsburg 1967, S. 38 ff.). Hinsichtlich der eben erwähnten und der anderen Kopie (Staatliche Museen Berlin-Ost) vermutet Anzelewsky nicht ohne Grund, daß diese Bilder statt auf das Augsburger Porträt auf eine verlorene eigenhändige Version zurückgehen.

Die Kopienliste der Anna selbdritt (Kat. Nr. 147) irritiert insofern, als für das Exemplar in Berliner Privatbesitz fälschlich zwei Abb. angegeben sind, während die beiden Stücke der Bayer. Staatsgemälde- u. Bildn. unter einer Nummer laufen.

Ob das Bostoner Bildnis (Kat. Nr. 164) ursprünglich größer war und Unterarm wie Hand nachträglich in die heutige Form gebracht sind, müßte trotz des miserablen Erhaltungszustandes des Bildes durch eine maltechnische Untersuchung zu klären sein. Grote hat seine – von Anzelewsky erwähnte – Identifizierung des Dargestellten mit dem portugiesischen Faktor Ruy Fernandes d'Almada inzwischen mit Argumenten veröffentlicht (in: ZDVKW XXV, 1971, S. 115 ff.), die mindestens die gleiche Beweiskraft besitzen wie die von Anzelewsky für die Gleichsetzung mit Lorenz Sterk geltend gemachten Gründe. Grote gibt übrigens an, daß das Bild auf Eichenholz gemalt ist.

Zu den Vier Aposteln (Kat. Nr. 183/84) sei angemerkt, daß H. Kauffmann kürzlich einleuchtend dargelegt hat, wie sehr die beiden Tafeln als Rathausbilder jenseits des aktuellen religionspolitischen Bezugs eine allgemeine Aufforderung und Mahnung zu sittlichem Handeln im öffentlichen Leben beinhalten (a. a. O., S. 20 ff.). Bei der Bestimmung der Temperamente ist Panofsky nicht von Dürers Philosophia-Holzschnitt (B. 130) ausgegangen; er sagt lediglich, daß Paulus die Züge des Melancholikers aus B. 130 trage, gewandelt durch die Anschauungsform der „Melencolia I“ (B. 74). An anderer Stelle seiner Dürermonographie (I, S. 157) weist er, wie schon zuvor im Aufsatz von 1931 (S. 45) eigens darauf hin, daß das Celtis-Schema in der Zuordnung des Phlegmatikers und Melancholikers von der antiken Auffassung abweicht. Die durch Johann Neudörffer überlieferte Reihenfolge der Komplexionen findet sich wieder auf der von Anzelewsky nicht erwähnten Bamberger Kopie (vgl. den Pina-kothekskatalog 1963, S. 82 f.). Entgegen der heutzutage üblichen Attribution der Nürnberger Kopien an Johann Georg Fischer nennt Anzelewsky kommentarlos Georg Gärtner d. J. als Kopisten.

Das Liegende Kind in einer Landschaft (Kat. Nr. 185K) wird in Imhoff-Verzeichnissen als nacktes Kind beschrieben. Die von Anzelewsky im Literaturverzeichnis zitierte Nr. 21 der Hauerschen Liste lautet: „Kindlein auf einem Küssen, mit einer Landschaft“. Abgesehen von der Frage, ob Hauer dasselbe Bild aufführt wie das in den Imhoff-Verzeichnissen enthaltene oder eine Kopie nach ihm, weichen die Beschreibungen von der Darstellung des Bostoner Holzschnittes nicht unerheblich ab. Das mögliche Vorbild der Dürerwerkstatt dürfte hier also bereits umgesetzt erscheinen. Der Holzschnitt paßt nach Dafürhalten des Rez. weder in den Umkreis Lucas Cranachs d. Ä. noch in die Donauschule. Weist er stilistisch vielleicht in Richtung auf den Holzschnitt Der Totenkopf mit der Eule (Geisberg 1498), den M. Geisberg Hans Wechtilin zuschrieb und von dem H. Röttinger (Thieme-Becker XXXV, S. 233 f.) sagt, daß er, wenn er von Wechtilin stamme, zu dessen spätesten Arbeiten gehöre.

Zieht man ein Fazit aus dem Umgang mit Anzelewskys Buch, so läßt sich nicht das Gefühl der Unsicherheit verhehlen, das den Benutzer umso stärker überkommt, je weiter er sich in das Werk vertieft. Dieses Gefühl resultiert einerseits aus der immer wieder anzutreffenden Unzuverlässigkeit in der Referierung der Fakten und in der Erfassung sowie kritischen Verarbeitung bisheriger Forschung und andererseits aus einer etwas zu großen Freiheit in der Aufstellung neuer Hypothesen. Das Buch besitzt nicht gering zu veranschlagende Meriten, vor allem in der von ihm geleisteten Vermittlung einer gedanklichen Vorstellung und bildlichen Anschauung verlorener Dürergemälde, aber zugleich kommt in ihm die krisenhafte Situation zum Ausdruck, in welche die Dürerforschung heutzutage geraten kann. Denn es zeigt, wie unendlich schwierig es für den Einzelnen ist, angesichts der kaum noch zu beherrschenden Literaturfülle mit den ständig gestiegenen Anforderungen der Wissenschaft Schritt zu halten. Und wenn man Dürerforschung auf so breiter Basis zu betreiben versucht, wie Anzelewsky es voller Idealismus getan hat, setzt man sich unweigerlich der Gefahr aus, in den Details häufig hinter dem Stand der vorangegangenen Forschung zurück-

zubleiben oder von künftiger Forschung bald überholt zu werden. Die Quantität der vorhandenen Dürerliteratur ist bereits umgeschlagen zur negativen Voraussetzung für jede weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit Dürers Kunst. Wer in Zukunft sich mit Dürer als Maler befassen will, wird ohne Anzelewskys Publikation gewiß nicht auskommen können, indessen ersetzt dieser Band die frühere einschlägige Literatur auf weite Strecken nicht.

Dieter Kuhmann

TOTENTAFEL

EBERHARD HANFSTAENGL †

Wer Eberhard Hanfstaengl war, das ist vielen erst in den stürmischen Jahren ganz bewußt geworden, in denen er Direktor der National-Galerie war. Das liegt heute schon fast vier Jahrzehnte zurück, aber als ich vor drei Jahren die Chronik der damaligen Ereignisse niederzuschreiben hatte, habe ich in langen Gesprächen mit ihm bestätigt gefunden, welche Bedeutung für das Ganze seines Lebens er auch aus der zeitlichen Distanz dieser kurzen Epoche beimaß. Sie endete mit einer Katastrophe, der Vernichtung dessen, wofür er drei und ein halbes Jahr gekämpft hatte – mit offenem Blick für die Aussichtslosigkeit der Position. Ich habe damals mit ihm zusammenarbeiten dürfen, täglich, stündlich, und ich habe so einen unverlierbaren Begriff davon, mit welcher Noblesse er die von ihm vertretene Sache gegen die langsam enger werdende Umzingelung bössartiger Gegner verteidigte, mit welcher Standfestigkeit und welchem Mut er alle billigen Kompromisse verschmähte, zu denen damals manche bereit waren. Wenn er auch mit feiner Ironie die menschlichen Schwächen der Machthaber durchschaute und mit angeborenem Charme und natürlicher Liebenswürdigkeit die weltanschaulichen Gegensätze oft überspielte, so erlebten wir ihn doch auch in heiligem Zorn über die Niedertracht, mit der die zerstörerischen Kräfte am Werk waren, und er hat damit auch dem Kultusminister und den anderen hohen Herren gegenüber wahrlich nicht zurückgehalten. So konnte er, als 1937 mit dem Kronprinzen-Palais die letzte Bastion einer lebendigen Kunstpflege in Deutschland fiel, als die Kunstschergen die Bilder für die Ausstellung „Entartete Kunst“ abschleppten, erheben Hauptes von der Szene abtreten, in dem stolzen Bewußtsein, das Rechte, wenn nicht erreicht, so doch in klarer Erkenntnis und ohne Konzessionen bis zum bitteren Ende verfochten zu haben.

Eberhard Hanfstaengl wurde am 10. Februar 1886 in Saargemünd als Sohn eines aktiven Offiziers geboren und etwas vom soldatischen Wesen des Vaters möchte man in seiner straffen und eleganten äußeren Erscheinung, in der Klarheit seines Denkens und in der Fähigkeit zu raschen Entschlüssen vermuten. Das geistige Erbe der alten Münchener Verlegerfamilie bestimmte ihn zu einem anderen Lebensweg und hat ihn später, nach dem unglücklichen Ende der Berliner Zeit und dann wieder nach dem endgültigen Ausscheiden aus dem Staatsdienst 1953 in der verlegerischen Tätigkeit ein Arbeitsfeld finden lassen, das ihn nicht weniger ausfüllte als die Museumsarbeit.