

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

25. Jahrgang

Juli 1972

Heft 7

DÜRER COLLOQUIUM NÜRNBERG

Am 27. und 28. Januar fand in Nürnberg als gemeinsame Veranstaltung des Germanischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ein Colloquium zu Problemen der Kunst Dürers zwischen 1490 und 1500 statt. Herr Dr. Janeck vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg hat die wichtigsten Ergebnisse der Referate und der Aussprache zusammengefaßt.

FRANZ WINZINGER (Regensburg): *Dürers Verhältnis zu Martin Schongauer*

Das Verhältnis Dürers zur Kunst Schongauers versuchte Franz Winzinger an einer Reihe früher Zeichnungen Dürers darzulegen. Dabei griff er auf seinen Aufsatz „Studien zur Kunst Albrecht Dürers“ in: Jahrbuch der Berliner Museen, 10, 1968, p. 151 ff. zurück. Anhand zweier Zeichnungen stellte er zunächst zwei konträre Auffassungsmöglichkeiten Schongauers vor: einmal die Darstellung der idealen Schönheit („Kopf des Hohen Priesters“, datiert 1470, in London), welche Dürer in einem eigenen Blatt weitgehend übernimmt, und die aus einem abstrakten Liniengeflecht entsteht, dem die Spontaneität fehlt; im Gegensatz dazu steht der etwa gleichzeitige „Schergenkopf“ in Nürnberg mit seiner äußersten Lebendigkeit und Wirklichkeitsnähe. Beide Blätter weisen trotz dieser Unterschiede die gleiche Zeichentechnik auf (z. B. Häkchen-Modellierung).

Da Dürer bei den Brüdern Schongauers Zugang zu dessen Gemälden und sehr zahlreichen Zeichnungen hatte, vermutet Winzinger, er habe sicher auch nach seinen Blättern Kopien angefertigt. In den beiden Darstellungen der „Geburt Christi“ (Berlin und Coburg) liegen Arbeiten dieses Typs vor. In dem von ihm Dürer zugeschriebenen „Lesenden Mädchen“ in Rotterdam sieht Winzinger im Vergleich mit Schongauers „Maria im Hof“ und der Zeichnung „Hl. Dorothea“ (Berlin) eine frühe Arbeit von um 1485, die beweist, daß Dürer sich den Formenapparat des Vorbildes angeeignet hat und ihn so beherrscht, daß er frei damit schalten kann. Diese Folge von Zeichnungen veranschaulicht einen natürlichen Reifeprozess Dürers, der in der Überwindung des Vorbildes seinen Höhepunkt findet („Bärtiger Kopf“

bei Frits Lugt, Paris). Schongauers Zeichnung des gleichen Motivs in Basel läßt noch einen starken Anklang an die Traditionen des Musterbuches spüren, bei Dürer hingegen wird daraus ein lebendiger pathetischer Kopf mit sehenden Augen. Dasselbe ist bei der „Klugen Jungfrau“ (Graf Seilern, London) und der „Madonna in der Nische“ (Köln) der Fall. Völlig gelöst von Schongauer hat sich Dürer in dem „Bademädchen“ (Basel) von 1493, dessen alleiniger Maßstab die nackte Wahrheit des Wirklichen ist. Dürers weitere Entwicklung wird durch seine „Auflehnung gegen alle gotische Konvention“ gekennzeichnet, wie die beiden schnell und erregt „unter dem atemlosen Druck der schöpferischen Impulse“ geschaffenen „Arbeitsskizzen“ „Kriegsknechte unter dem Kreuz“ (Frankfurt) und „Jäger zu Pferde“ (Nürnberg) beweisen. Entgegen der Ablehnung seiner Zuschreibung der Nürnberger Zeichnung im Katalog der Dürer-Ausstellung in Nürnberg 1971 (Nr. 168) hält Winzinger das Blatt für ein Original Dürers und die Datierung 1496 für echt.

Aussprache:

Zunächst äußerte Lisa Oehler Zweifel an Winzingers Zuschreibungen der Zeichnungen „Die Geburt Christi“ (Coburg), „Kriegsknechte unter dem Kreuz“ (Frankfurt), „Troßknechte“ (München) und „Jäger zu Pferde“ (Nürnberg) an Dürer. Das Nürnberger Blatt hält sie für ein Frühwerk Cranachs. In die gleiche Richtung zielten die Bemerkungen von Martin Gosebruch, der Einwände vor allem gegen die Zuschreibungen auf Grund hauptsächlich graphologischer Argumente machte und eine Behandlung des Verhältnisses Dürers zu Schongauers malerischem Werk vermißte. Ähnliche Bedenken trug Doris Schmidt vor, indem sie die Brauchbarkeit von Vergleichen heterogenen Materials bezweifelte. Vor allem die Entschuldigung gewisser Schwächen der Nürnberger Zeichnung mit einer ermüdeten, ausgeschriebenen Feder halte sie für kein echtes Argument. Winzinger entgegnete, er habe nicht primär graphologische Vergleiche beabsichtigt, halte aber die Zeichnung für die bessere Grundlage einer Darlegung des Verhältnisses Dürers zur Kunst Schongauers, da durch deren Spontaneität die spirituelle Aussage deutlicher würde als in der Malerei. Für die Zuschreibung des Nürnberger Blattes betonte er nachdrücklich die Herkunft der Jahreszahl von der Hand Dürers, ein anderer Künstler als er komme nicht in Frage. In einer zusammenfassenden Stellungnahme verwies Kurt Bauch darauf, daß eine detaillierte Diskussion von Neuzuschreibungen anhand von Lichtbildern und im großen Kreis ergebnislos bleiben müsse. Eine Debatte über das Nürnberger Blatt entferne sich vom Thema des Referats, da es kein unmittelbares Zeugnis für das Verhältnis Dürers zu Schongauer darstelle. Zu prüfen wäre vielmehr als eine Grundfrage des Themas der Grad der Übernahme graphischer Ausdrucksweisen Schongauers durch Dürer.

VOLKER MICHAEL STROCKA (Bochum): *Die Persönlichkeit des Hausbuchmeisters und sein Einfluß auf das Werk Dürers*

Der Referent schied zunächst die Hände der vier Zeichner des sogenannten Hausbuchs im Schloß Wolfegg. Für den Hausbuchmeister selbst kommen nur drei Blätter in Frage: Mars (pag. 13 a), Sol (pag. 14 a) und Luna (pag. 17 a), da nur sie als Meisterwerke

erkennbar sind. Die übrigen Darstellungen stammen von einem Kopisten nach dem Meister ES und von zwei verschiedenen, aber vom Hausbuchmeister werkstattmäßig abhängigen und diesem unterlegenen Künstlern, deren einen, den Zeichner des Venusblattes, Strocka den Hausbuchzeichner nennt. Die traditionelle und unwidersprochene Identifizierung des Hausbuchmeisters mit dem Autor von 89 Kaltnadelradierungen übernahm der Referent und belegte sie durch die „Hirschjagd“ (L. 69) und den „Wappenstich mit Fechtern und Gauklern“ (L. 90), die beide mit den Zeichnungen eine Anzahl von Gemeinsamkeiten haben. Infolge des Fehlens von Datierungshilfen für das druckgraphische Werk von außen her stellte Strocka dessen Entwicklungsphasen anhand einiger Beispiele dar, wobei er sich im wesentlichen an Glaser und Stange hielt. Eine Identifikation des Hausbuchmeisters mit Erhard Reuwich, die von Solms-Laubach vorgeschlagen worden war, lehnte er ab, wofür eine Reihe wichtiger Gründe ausschlaggebend waren: Solms unterschied im Hausbuch keine Hände, sondern sah in den Illustrationen die Entwicklung eines Künstlers über 25 Jahre hinweg, er überbetonte die niederländischen Einflüsse auf das Gesamtwerk des Meisters bis hin zur These einer niederländischen Herkunft, auf Grund rein motivischer Argumente schrieb er alle bedeutenden Plastiken des letzten Jahrhundertviertels in Mainz dem Hausbuchmeister zu, woraus dann ein Mainzer Aufenthalt und hieraus wiederum eine Identität mit Erhard Reuwich gefolgert wurde. Dagegen zeigen die für Reuwich gesicherten Holzschnitte des „Hortus sanitatis“ und der „Peregrinationes in Sanctam terram“ im Astwerk und in den venezianisch beeinflussten Figuren Motive, die beim Hausbuchmeister nirgends auftreten.

Das Verhältnis Dürers zum Hausbuchmeister blieb bisher im Wesentlichen ungeklärt. An einer Beispielfolge (W. 17, 38, 56, 41 und 44) führte Strocka aus, daß man zwar die Beziehungen zwischen den beiden Künstlern nicht gänzlich abtun kann, daß sie aber auch nicht offen zutage liegen, sondern erst nach gutwilliger Einschätzung der Unterschiede festzustellen sind, wie er wörtlich formulierte. Eindeutig ist Dürer jedoch in seinem Stich „Der große Postreiter“ (B. 81) von der Federzeichnung eines nach links galoppierenden Reiters in Danzig beeinflusst, unter die er schrieb: „Dz hat Wofang pewrer gemacht/Im 1484Jor“. Diese Zeichnung ist, wie Strocka analysierte, ein Entwurf und nicht eine Kopie nach einem verschollenen Original. Sie besitzt sehr starke Ähnlichkeit mit den Planetengöttern des Hausbuches und schließt sich ihnen als eine weiter entwickelte Stilphase an, wodurch deren Datierung „gegen 1480 oder spätestens in die frühen achtziger Jahre“ (Stange) bestätigt wird. An Hand von Vergleichen kam Strocka zu dem Schluß, Hausbuchmeister und Wolfgang Peurer müßten identisch sein. Dürers intensive Auseinandersetzung mit dem Danziger Blatt zeige, daß er dessen Zeichner mit Schongauer und Mantegna in eine Reihe gestellt habe; die Begegnung mit ihm persönlich oder mit seiner Kunst habe wohl erst am Ende seiner Wanderschaft stattgefunden, vielleicht um 1493/94 in Straßburg.

Aussprache:

Franz Winzinger stimmte den Ausführungen Strockas über die Peurer-Zeichnung zu, wollte aber keine so starke Abhängigkeit Dürers von dem Blatt annehmen, da der

Hausbuchmeister antidürerisch, Dürer selbst stählerner, härter sei. Strikt ablehnend hingegen verhielt er sich gegenüber Strockas Annahme mehrerer Hände für die Planetenbilder des Hausbuches, die ihm zufolge gleichzeitig und aus einer Hand entstanden sind. Die altertümlichen Formen der von Strocka dem Hauptmeister abgeschrieben Blätter gehe auf deren Abhängigkeit von der Tradition der Basler Blockbücher zurück. Er folge der These Waldburgs, ein Mann sei der Verfasser des Ganzen, dessen Teile später zusammengebunden wurden; an diesem einfachen Buch könne kein Team von Künstlern gearbeitet haben, da ein derartiger Aufwand dafür sicher nicht getrieben worden sei. Auch Martin Gosebruch stimmte Strocka in der Einschätzung der Peurer-Zeichnung zu, diese zeige aber, daß Peurer viel weiter entwickelt war als der Hausbuchmeister. Dieser sei immer erheblich unter dem Niveau von Dürer geblieben, dessen Liebespaare z. B. doch auch ohne seinen Einfluß denkbar seien, er könne jedenfalls keine wesentliche Abhängigkeit Dürers vom Hausbuchmeister erkennen. Strocka erwiderte hierauf, man dürfe nicht nur von den Kaltnadelradierungen des Hausbuchmeisters ausgehen. Das Heidelberger Dedikationsblatt zeige doch – wenn man es dem Meister selbst zuschreiben wolle – eine erhebliche Breite der künstlerischen Aussage und eindeutig mehr Genie. Außerdem dürfe man nicht außer acht lassen, daß Dürer kopiere um anders zu kopieren, daß er die Vorlage als Maßstab benutze, sie aber charakteristisch verändere. Kurt Bauch widersprach Gosebruchs Einwurf, Dürer sei im Niveau zu hoch gewesen, um vom Hausbuchmeister abhängig zu werden, mit der Bemerkung, Dürer habe viele und vielfältige Anregungen gesammelt. Er gab zu bedenken, daß es sich im Falle Hausbuchmeister nur um motivische, nicht aber um stilistische Einflüsse handle. Dürer war Schüler von Schongauer, aber nicht vom Hausbuchmeister, motivische Übernahmen von diesem beeinträchtigten nicht Dürers stilistische Eigenständigkeit. In dieselbe Richtung zielten Bemerkungen von Fedja Anzelewsky, der dazu noch die Frage stellte, ob Dürer überhaupt zu den aus technischen Gründen (Zinkkaltnadelradierungen) wenigen Exemplaren der Druckgraphik des Hausbuchmeisters Zugang haben konnte. Diesen Aspekt betonte auch Winzinger: nach drei Abdrücken seien die Zinkgrate verbraucht.

ALBERT CHATELET (Straßburg): *Dürer und die nördlichen Niederlande*

Albert Châtelet ging es in seinem Beitrag um eine Klärung des Verhältnisses des jungen Dürer zur Kunst dieses Nachbarlandes, das er 1520 bis 1521 als gereifter Mann besuchte. An der frühen Zeichnung der „Heiligen Familie“ in Berlin demonstrierte Châtelet – Oskar Schürer im wesentlichen folgend – zunächst starke Einflüsse des Haarlemer Geertgen tot sint Jans (Gemälde „Johannes d. T.“ in Berlin), die vor allem in der Landschaftsstruktur deutlich werden. Schürers Vergleiche des Mittelbildes des Dresdner Altars mit Geertgens „Geburt“ in London dagegen lehnte er ab, da hier Ähnlichkeiten nur in sekundären Motiven wie Handgesten und Neigung der Maria auftreten, dagegen führte er als mögliche niederländische Quellen des Bildgedankens die Wiener „Anbetung der Hirten“ vom Meister der Virgo inter Virgines oder die Kölner „Geburt“ des Hieronymus Bosch an.

Weitere Beziehungen Dürers zu Geertgen werden nach Châtelet in einer Reihe von anderen Werken sichtbar: In der Nürnberger „Beweinung“, in der „Beweinung“ der Großen Passion und in der „Marter der Zehntausend“ kehren Elemente von Geertgens „Beweinung“ in Wien wieder, die von dem großen Triptychon des Haarlemer Johanneraltars erhalten ist; auch der „Ecce Homo“ der Großen Passion geht auf die heute verlorenen Teile des Altars zurück. An eine Beobachtung Panofskys schloß Châtelet sich an, als er auf die Herkunft der „Melancholie“ aus Geertgens Berliner „Johannes d. T.“ hinwies, die nicht auf einen Zufall zurückzuführen sei, da es für die Themen der Meditation und der Melancholie zu Dürers Zeit noch keinen eigentlichen Darstellungstypus gab. Für die bekannte Abhängigkeit des „Jesus unter den Schriftgelehrten“ bei Thyssen von der „Dornenkrönung“ des Hieronymus Bosch schlug Châtelet eine Heranziehung der Londoner statt der Escorial-Version vor, da hierzu die Beziehungen noch unmittelbarer seien.

Aus den Beobachtungen der erwähnten Einflüsse, die sich nicht nur auf die reine Übernahme von Details beschränken, sondern die deutlich machen, daß Dürer den Geist der Vorlagen erfaßt hatte, schloß Châtelet – im Gefolge von Schürer und Panofsky – auf eine erste niederländische Reise in der Wanderzeit Dürers, deren Ziel in den Jahren 1490 – 92 noch nicht bekannt ist. Von den während dieser Periode in den Niederlanden herrschenden politischen Wirren waren zunächst nur die Städte der Provinz Holland verschont geblieben, wo als Befehlshaber der kaiserlichen Truppen Albert von Sachsen, der Neffe des späteren Dürer-Mäzens Friedrich des Weisen, residierte. Als 1492 der Aufstand der Niederländer Haarlem ergriff, war es – falls Dürer sich wirklich dort aufhielt – für ihn Zeit, die Stadt und das Land zu verlassen und bis 1494 den Oberrhein zu bereisen. Mit Vorsicht zog Châtelet auch zwei Quellen des 17. Jh. für Dürers frühen Aufenthalt in den Niederlanden heran: Sandart, der schreibt, Dürer habe die Wanderjahre dort verbracht, und van Mander, der über Dürers Begeisterung vor Werken Geertgens berichtet. Da Holland auch Zentren der Buchillustration und der Goldschmiedekunst beherbergte, konnte Dürer dort sowohl bedeutende Künstler als auch Arbeit zu seinem Unterhalt finden. Auf Anregungen zu der Reise stieß Dürer eventuell in der Kunst Nürnbergs und seiner Umgebung, wohin in der zweiten Hälfte des 15. Jh. niederländische Einflüsse gedrungen waren. Da die Kunst Italiens ihm so früh noch unbekannt war, mußte das Land im Norden ihm als die einzige Quelle moderner Kunst erscheinen.

Aussprache:

Fedja Anzelewsky sprach sich für die Zunahme der Wahrscheinlichkeit einer ersten niederländischen Reise Dürers aus. Er wies auf die niederländische oder wenigstens niederrheinische Herkunft des in der Erzählung nicht genannten Bischofs der „Marter der Zehntausend“ hin, der Mann mit dem Bohrer erscheine schon in dem Mann mit der Schaufel auf Geertgens „Verbrennung der Gebeine des Johannes“ in Wien. Der Gestus von Dürers Erlanger Selbstbildnis gehe auf Geertgens „Johannes auf Pathmos“ zurück. Letzterem Vergleich widersprach Wilhelm H. Köhler mit dem Hinweis auf Swarzenski, der den Gestus des Schmerzensmannes mit aufgestütztem Haupt als einen

allgemeinen Gestus der Meditation erkannt hat. Auch Willibald Sauerländer mahnte zur Vorsicht bei der Herstellung von Beziehungen zwischen der Haltung der Melancholie und Geertgens Johannes. In seiner Antwort auf die gegen ihn vorgebrachten Argumente verwies Anzelewsky darauf, daß bei Dürer die Übernahme einzelner Motive typisch ist, man müsse ihre Stelle in der Komposition beachten. Sehr wichtig sei die Verbindung zwischen der Tafel des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ und dem Bilde von Bosch. Entschieden gegen einen ersten Aufenthalt Dürers in den Niederlanden sprach sich Franz Winzinger aus, da – verglichen mit der unendlichen Fülle der Einflüsse während der ersten Reise nach Italien – die Spuren davon viel zu gering seien, vor allem nichts von Rogier van der Weyden zu finden sei, der die Spätgotik beherrscht habe. Der Mann mit dem Bohrer in der „Marter der Zehntausend“ habe nichts mit der lässigen Bewegung des Schauflers bei Geertgen zu tun. Beziehungen zu Bosch seien unglaublich. Unterstützung fand die These von Châtelet bei Hans Christoph von Tavel: Die Analyse der Nürnberger „Beweinung“ sei über das Motivische hinaus zur Darlegung der Kompositionsprinzipien vorgestoßen, dasselbe sei der Fall gewesen bei der Landschaft von Geertgens Johannesbild.

Ein neues Thema schnitt Kurt Pfötsch an, als er auf Dürers starke Abhängigkeit von der niederländischen Maltechnik hinwies. Das System der Weißhöhung und der ersten Lasuren finde sich nicht bei Schongauer, sondern allein bei Geertgen. Schon das Pariser Selbstbildnis lasse das Abweichen Dürers von der dick pastosen Malweise von Wolgemut und Pleydenwurf erkennen. Schongauers Untermalungen wären von denen Dürers ebenfalls verschieden. Winzinger stimmte dem zu, negierte aber die Vergleichbarkeit des mit Tempera gemalten Pariser Selbstbildnisses. Auch Martin Gosebruch betonte die Wichtigkeit der handwerklichen Technik. Dem Kriterium der Malweise gegenüber seien Vergleiche des Figürlichen sehr schwierig.

Ins Grundsätzliche gingen die Bemerkungen von Kurt Bauch, es komme darauf an, ob man den Nachweis einer ersten niederländischen Reise als biografisches Detail ansehe oder als etwas für Dürer Bedeutsames. Die Möglichkeit der Reise sei nicht auszuschließen, man müsse aber feststellen, daß sie künstlerisch ohne Folge im Werk Dürers war, denn auch die Technik gehöre eher noch zu den biografischen Tatsachen und sage künstlerisch nichts. Stelle man nun die künstlerisch relevante Frage nach der Farberscheinung, so finde man im Werk Dürers von der Lichthaltigkeit des niederländischen Kolorits nichts. Wulf Schadendorf betonte, man müsse auch ein negatives Ergebnis ernst nehmen; wenn Dürer in den Niederlanden war und nicht beeinflusst wurde, dann sei auch diese Tatsache von Bedeutung. Sauerländer bemerkte zu diesem Diskussionspunkt noch, die Ruhe der Niederländer stehe im fundamentalen Widerspruch zur Kunst Dürers.

WILHELM H. KOHLER (Berlin): *Zum Meister des Dominikusaltars*

Zu Anfang seines Referates verwies Wilhelm H. Köhler auf seinen Aufsatz über dieses Werk in „Kunst in Hessen und am Mittelrhein“, 10, 1970, p. 35 ff., in dem dessen Rekonstruktion vorgenommen worden war. Technik, Malweise, Formen- und

Typenschatz weisen auf eine Entstehung in der Nachfolge oder im engsten Umkreis Schongauers hin. Der Meister dieser Werkstatt ist mit Dürer nicht identisch. Eine irrtümliche Zuschreibung an Dürer durch Pauli beruhte auf einem Vergleich der „Gefangennahme Christi“ mit einer Zeichnung desselben Themas in Berlin (W. 318), die mit dem themengleichen Blatt der Grünen Passion verbunden wurde. Gemeinsam ist beiden Zeichnungen und der Tafel jedoch nur der Soldat mit dem Streitkolben, stilistisch schließen sich die Blätter eher dem Stiche Schongauers an. Die Christusköpfe lassen sich ebenfalls aus Schongauers Werk ableiten. Auch die Hände, die mit dem Werk Dürers verglichen wurden, zeigen mit ihrem präziösen, musterbuchartigen Charakter nur Gegensätze zu dessen Beobachtungen der natürlichen Greiffunktion. Die verschiedenen Typen der Darstellungen Christi weisen ebenfalls auf die Verwendung von Skizzenbuchvorlagen hin und erklären den Mangel an organischer Einheitlichkeit im Werk. Bei Dürer findet man diese Diskrepanzen nicht, vor allem nicht die zwischen Form und Ausdruck von trauernden Gesichtern. Dennoch muß Dürer zu der Werkstatt des Dominikusmeisters ein enges Verhältnis gehabt haben, darauf weisen die in der bisherigen Literatur zu dem Werk aufgezählten Vergleichsmöglichkeiten zu seinen Arbeiten hin. Seine direkte Teilnahme an der Entstehung der Tafeln ist jedoch nicht nachweisbar, da eine Unterscheidung individueller Anteile unmöglich bleibt.

Im Anschluß an die Frage nach dem Verhältnis Dürers zum Dominikusaltar beschäftigte sich Köhler mit dem „Schmerzensmann im Grab“ in Karlsruhe, da die Zuschreibung dieser Tafel an Dürer die Zuschreibungen einzelner Teile des Altares an ihn zu stützen schien. Köhler schließt sich Friedrich Winkler an, der aufgrund der Darstellung der Maria mit dem Leichnam Christi im Schoß beide Werke einer Hand zuschrieb, folgte aber nicht seiner Identifizierung dieser Hand mit Dürer. Gleich in beiden Werken sind vor allem die Modellierung des nackten und die Darstellung des toten Körpers, auch Zeichnung und malerische Behandlung von Dornenkrone und Rute entsprechen sich. Dazu kommt noch die maltechnische Übereinstimmung „des flüssigen, lasierenden und außerordentlich fein verriebenen Farbauftrags“. Auch an dem Karlsruher Bild stellte Köhler fest, daß „Haltung und Bildung des Körpers im wesentlichen nicht einem funktionalen Bewegungsrhythmus folgen, sondern durch flächig-dekorative Prinzipien bestimmt sind“. Hierin sieht er dem Dominikusaltar vergleichbare Strukturen. Auch der am Altar festgestellte Mangel an innerer Beteiligung der Personen am Geschehen wird strukturell beim Schmerzensmann wiederholt: lebendes Karnat eines Leichnams, Spanntheit von Körper und Gesicht im Gegensatz zum tot herabhängenden Arm. Aufgrund dieser Feststellungen schrieb Köhler das Karlsruher Bild Dürer ab und dem Meister des Dominikusaltares zu, zumal die Haltung des Schmerzensmannes nicht von Dürer erfunden wurde, sondern nach einer Untersuchung von Swarzenski im „Bulletin of the Museum of Fine Arts“, Boston, LIV, 1956, p. 82 f. einem alten ikonografischen Schema entspricht, das Nachdenken und Meditation ausdrückt. Der „Schmerzensmann“ in Boston bildet mit dem „Leichnam Christi“ in Darmstadt und dem „Schmerzensmann“ in Karlsruhe eine ikono-

grafische Reihe, so daß eine Ableitung von italienischen Vorbildern überflüssig wird. Das Gesicht des Karlsruher Bildes steht dem Schongauerkreis wesentlich näher als dem Werk Dürers. Die beiden Teile eines Skizzenblattes mit vielen Köpfen in Nürnberg und Berlin verglich Köhler abschließend mit Köpfen aus dem Dominikusaltar und stellte aufgrund der Ähnlichkeiten die Frage, ob die Skizzen von der Hand des Meisters des Altares stammen oder als eine Nachzeichnung Dürers nach Vorbildern dieser Werkstatt anzusehen sind. Da die unsichere und zuweilen pünktelnde Strichführung nicht für Dürer spricht, entschloß Köhler sich für eine Zuweisung der beiden Blätter an den Meister des Dominikusaltars.

Aussprache:

Ludwig Grote sprach sich nachdrücklich für eine Zuschreibung des Karlsruher Schmerzensmannes an Dürer aus, da dessen Aktaufassung von der des Dominikusmeisters sehr verschieden sei und eine deutliche Verbindung zum Riminialtar des Giovanni Bellini zeige. Hier liege auch die Quelle für den tot herabhängenden Arm und für die Verwendung eines farbigen Marmors für den Sarkophagdeckel. Dürer habe im Schmerzensmann – im Gegensatz zum Dominikusmeister – Hände, Gelenke, Muskeln und Thorax vollkommen richtig erfaßt und offenbare hier Tendenzen zur Miniaturmalerei. Er setze das Bild um 1497/98 an. Franz Winzinger widersprach Grotes Negierung einer Verbindung der Bilder in Karlsruhe und Darmstadt. Aber auch er äußerte sich gegen eine Zuschreibung der Werke an eine Hand, da Arme und Lendentücher zu verschieden seien. Zusammenhänge der Karlsruher Tafel mit Dürer zeigen sich nach seiner Meinung im ornamentierten Goldgrund und in der Verbindung zu einigen früheren Zeichnungen Dürers. Köhler betonte in seiner Antwort darauf, er könne keine Trennung der zur Diskussion stehenden Werke zugeben. Willibald Sauerländer warnte davor, aus der Existenz von Figurentypen in einer bestimmten Landschaft Schlüsse für die Zuschreibung von Kunstwerken zu ziehen. Gegen eine Zuschreibung des Karlsruher Bildes an Dürer sprach sich Martin Gosebruch aus. Er stellte die Frage, auf welche Weise der Meister des Dominikusaltars von Schongauer verschieden sei, bzw. an welcher Stelle der Tradition des Motivs mit der aufgestützten Hand Schongauer zwischen der Manesse-Handschrift und dem Dominikusaltar stehe. Der Meister müßte sich aus Schongauer unter Kenntnis Dürers entwickelt haben. J. E. von Borries widersprach Köhler und Gosebruch. Die fein gestrichelte Malweise der Karlsruher Tafel sei von der Technik der Darmstädter Bilder sehr verschieden. Während in Darmstadt Typen aufträten, zeige der Schmerzensmann einen starken individuellen Ausdruck. Der Darmstädter Goldgrund sei in Karlsruhe durch die malerische Erfindung des blauen Naturhimmels ersetzt worden – er sehe also fundamentale Unterschiede zwischen beiden Werken. Die Physiognomie des Schmerzensmannes zeige Ähnlichkeit mit früheren Selbstportraits Dürers, mit dem Bildnis von Dürers Vater und mit der Zeichnung der klugen Jungfrau bei Graf Seilern in London, zu deren Faltenwurf ebenfalls Parallelen bestünden, so daß man das Bild zeitlich in deren Nähe rücken könne. Köhler entgegnete, man könne die geschwungenen Nasen und Lippen als Derivate Schongauerischer Köpfe ansehen, die in Darmstadt

etwas fortgebildet worden seien, in einer Entwicklungsrichtung auf das Karlsruher Bild hin, das sich vom gleichen Vorbild ableiten lasse. Gosebruch beobachtete einen Qualitätsunterschied zwischen Darmstadt und dem höher zu bewertenden Schmerzensmann. Die Zeichnungen in Berlin und Nürnberg halte er für Werke des Dominikusmeisters und für Schongauer nahestehend, während die weniger schematische Verfahrensweise des Schmerzensmannes sich von Schongauer bereits entferne. Kurt Martin stimmte Borries zu und erwähnte, Panofsky habe den Schmerzensmann mündlich ebenfalls Dürer zugeschrieben. Das Bild habe offenbar eine gewisse Bedeutung gehabt, da eine Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jh. im Wiener Privatbesitz existiere. Winzinger faßte zusammen, der Zusammenhang des Dominikusmeisters mit Schongauer sei evident, in Karlsruhe sei dies aber bereits überwunden worden, Dürer sei sicher nicht der Leiter der Werkstatt gewesen. Peter Strieder verwies auf die mannigfaltigen Möglichkeiten der Arbeit untergeordneter Künstler in den spätgotischen Werkstätten. So habe Schäuffelein bei Holbein selbständig einen riesigen Altar malen können, Wolgemut habe außer der Predella am Schwabacher Altar nichts selbst gemacht und alles übrige anderen Künstlern überlassen. In diesem Zusammenhang erwähnte Grote, daß in Klosterwerkstätten die strengen Zunftgesetze nicht gelten haben.

FEDJA ANZELEWSKY (Berlin): *Tafelbilder Dürers 1490 – 1500*

Fedja Anzelewsky griff noch einmal problematische Fälle auf, die er in seinem Buch über Dürers Gemälde besprochen hatte, um diese zur Diskussion zu stellen. Von einem ersten Selbstbildnis Dürers existierte eine Augsburger Kopie vom Anfang des 17. Jh. in Stettin, die heute wohl verloren ist. Anzelewsky glaubt, das Original Dürers sei einer der Gründe gewesen, weshalb der Vater dem Sohn den Übertritt in die Malerlehre erlaubte. „Die Bergung eines ertrunkenen Knaben“ in der Sammlung Kisters muß auf dem Weg nach Basel entstanden sein, Dürers Weg also von Colmar aus über Freiburg, Breisach zum Bodensee geführt haben und von dort über Konstanz nach Basel. Zur Sicherung des Bildes für Dürer führte Anzelewsky den engen Zusammenhang mit Dürers Basler Holzschnitten und den Farbcharakter der Malerei an. Die für den Nürnberger ungewöhnliche, breite Malweise erklärte er durch die Schnelligkeit der Arbeit an einem Gelegenheitswerk, das in wenigen Tagen entstanden sein muß. Weitere Übereinstimmungen mit gesicherten Werken sieht Anzelewsky in der Basler „Anbetung der Könige“, die zwar stilistisch weiter entwickelt, aber im gleichen Schwung „hingestrichen“ sei wie das Bild bei Kisters; die Lösung der Querformatsfüllung erinnere an die Terenzholzstöcke; Motivgleichheiten bestünden in den Marienköpfen mit der Berliner Zeichnung der „Hl. Familie“ oder dem Kupferstich der „Hl. Familie mit der Heuschrecke“.

Das Mittelbild des Dresdner Altares scheidet Anzelewsky aus dem Werke Dürers aus, da es nur mittelmäßige Qualität zeige und zu viele für ihn fremde Elemente besitze, zu denen der niederländische Charakter von Interieurschilderung und Farbigkeit (anknüpfend an das Spätwerk des Hugo van der Goes) und die norditalienische

Herkunft der gnomenhaften und verzeichneten Engel gehörten. Das Christkind werde von dem Maler der Mitteltafel im Gegensatz zu dem ausgesprochenen Kinderverständnis Dürers als ein zwerghafter Erwachsener dargestellt. Ebenso ungewöhnlich sei die dreieckige Gesichtsform der Maria.

Als das heikelste Problem unter den frühen Gemälden Dürers bezeichnete Anzelewsky die Zuschreibung der beiden nur in Kopien des 17. Jh. überlieferten Wappentafeln der Pirckheimer und Rieter, die er mit Motivähnlichkeiten zu gesicherten Werken begründete. Breiten Raum nahm die Erörterung der „Fürlegerinnen“-Bildnisse in Leipzig und Paris ein. Beide Bilder stammen aus der Sammlung des Earl of Arundel (allerdings mit der Inventarbezeichnung: in Wasserfarben) und wurden erst im vergangenen Jahrhundert voneinander getrennt, weiter ist über die Herkunft nichts bekannt. Auch die Prüfungen von Technik und Monogrammen blieben ergebnislos. Das Bild der „Fürlegerin am Fenster“ in Paris stimmt nun nicht mit Wenzel Hollars Radierung von 1646 überein, und zwar in der Landschaft, in der Säule am Fenstergewände und an wichtigen Gewanddetails. Volle Übereinstimmung bis auf den später zugefügten Baum besteht zwischen Radierung und dem Holztafelbild in Leipzig. Dieses zeigt am Handgelenk des vorderen Armes einen pentimento, was nur bei einem Original möglich ist. Aus den Fakten schloß Anzelewsky, daß nach den Originalen (zu denen das Leipziger Bild gehört) in der Sammlung Arundel die Hollar-Radierungen und nach diesen zwei mit den Irrtümern von Kopien behaftete Wasserfarbenbilder auf Leinwand angefertigt wurden, deren eines das Bild in Paris ist. Auch das schlecht erhaltene, auf Pergament gemalte „Männliche Bildnis“ der Slg. Kisters schrieb Anzelewsky wegen seiner Übereinstimmungen mit sicheren Werken, vor allem dem Bildnis des Vaters in Florenz, Dürer zu. Von ihm ausgeschieden wurde dagegen das Bildnis des „Jungen Mannes“ von 1500 in München, dessen Zuschreibung nur auf der unsicheren Quelle des von Murr 1797 verfaßten Kataloges der Praunschen Sammlung beruhte (siehe dazu das Referat von Gisela Goldberg). Gegen die neuerdings durch Werner Schade im Katalog der Dresdener Dürerausstellung 1971 versuchte Wiederzuschreibung des Dresdener „Kruzifixus“ äußerte sich Anzelewsky zum Schluß sehr entschieden, da es weder in den alten Wittenberger Inventaren auftaucht, noch nennenswerte Parallelen im deutschen Kunstraum des 16. Jh. hat. Auch finden sich zur Körperstruktur und zum weinerlichen Ausdruck keine Parallelen im Werke Dürers. Wegen seiner relativen Nähe zum Gekreuzigten von Rubens in München datierte Anzelewsky das Bild in die Zeit um 1600.

Aussprache:

Martin Gosebruch übte zunächst Kritik an dem – wie er es nannte – alleatorischen Verfahren, ohne eine Konzeption der zur Debatte stehenden Epoche und ohne Reflexionen auf die zeitlichen Beziehungen die vorgestellten Werke sprunghaft nacheinander abzuhandeln. Er beanstandete, daß die Dresdner „Sieben Schmerzen“ und der „Paumgärtner Altar“ nicht erwähnt, dafür aber der „Dresdner Altar“ und des Dresdner „Kruzifixus“ abgeschrieben wurde. Letzteres sei nicht ohne weiteres möglich, er habe das Bild selbst gesehen und halte es doch für diskussionswürdig.

Gegen diesen Angriff verwahrte sich Anzelewsky entschieden, indem er betonte, er erwarte die Kenntnis seines Buches als Grundlage für eine Diskussion der ihm selbst fraglich erscheinenden Dinge, die er gerade deswegen in kurzer Zusammenfassung vorgetragen habe. Die Dresdner „Sieben Schmerzen“ stellten keinerlei Zuschreibungsproblem dar, die Kisterschen Bilder dagegen in erheblichem Maße. Darauf verglich Ludwig Grote die „Bergung des ertrunkenen Kindes“ bei Kisters mit einigen frühen grafischen Arbeiten Dürers. Dürer beherrsche schon früh die Figurendarstellung, es gebe bei ihm nichts Ungeschlacht-Grobes, lockere Kompositionen zeigten Spuren von Eleganz, echten, edlen Madonnen könne der Maler des Bildes nur ein heulendes Weib, eleganten Haltungen nur Plumpheiten entgegensetzen, kurzum, es sei kein Vergleich auch nur im Entferntesten möglich. Das Gemälde habe – und das war abfällig gemeint – „Marterlcharakter“. Anzelewsky antwortete mit der Frage, wo in der deutschen Kunst ein so kompliziertes Motiv wie die Überschneidungen in der Haltung des dicken Mannes möglich seien. Schwächen des Bildes könne man dadurch erklären, daß es sich wohl um eine präzise formulierte Auftragsarbeit handle. Grote stellte die Frage, warum der junge Dürer in der Malerei soviel schlechter sein solle als in der Grafik. Kniemotive seien im Ritter von Thurn viel komplizierter dargestellt worden. Er halte das Bild für eine Verlegenheitsarbeit. Gisela Bergsträßer unterstützte die negative Beurteilung des Gemäldes, da die Komposition undürerisch, der Raum zerlegt, bei den Terenzzeichnungen hingegen kontinuierlich gestaltet sei. Dagegen bemerkte Anzelewsky, die Raumeinheit sei im Bilde zwar nicht erreicht, jedoch spürbar gesucht worden. An dieser Stelle griff Kurt Bauch mit einer Verteidigung des Bildes und des Referenten ein: man solle beide nicht einfach abtun, nötig sei ein positives Eingehen auf die Problematik. Das Gemälde halte er für sehr bedeutend und originell, bemerkenswert seien vor allem die sehr merkwürdige und auffallende Erfindung und der hochinteressante Realismus. Bei Dürer könne man grundsätzlich nicht von Eleganz sprechen, also auch nicht bei den Illustrationen zum Terenz, in denen viele Ungeschicklichkeiten zu finden seien. Das Bild sei auch seiner Meinung nach nicht Dürer selbst zuzuschreiben, stehe ihm aber sehr nahe, so daß man eventuell an einen von Dürers Basler Umzeichnern denken könnte. Wolfgang Wegner griff das Stichwort „Votivbild“ auf und stellte die Frage, ob es dergleichen um 1500 schon gegeben habe, ihm sei Derartiges erst um 1520 bekannt. Peter Strieder erwähnte die „Errettung des Stephan Praun aus Seenot auf dem Gardasee“, die vor 1520, aber nach dem Bilde von Kisters entstanden sei. Renate Kroos bezweifelte den Votivcharakter des Bildes, da derartige Darstellungen immer für Errettungen, nicht aber für Nichtgerettete, wie in diesem Fall das tote Kind, geweiht wurden. Darauf berichtete Anzelewsky von dem Fall eines ertrunkenen Knaben aus Brezeng, der durch eine Wallfahrt nach Bruck wiederbelebt wurde. Im übrigen habe er auch schon wie Bauch an den Basler Umkreis Dürers gedacht. Franz Winzinger hielt den Zusammenhang des Bildes mit Dürer für wahrscheinlich, eine Eigenhändigkeit wegen der Grobheiten (Gräser) und des ungeklärten Raumes für ausgeschlossen. Ein unbekannter Maler habe von der stilbildenden Kraft des sehr

verbreiteten Narrenschiffes gezehrt. Das Motiv in seinem Reportagecharakter sei völlig ungewöhnlich. Theodor Musper fragte, weshalb man von einem Umzeichner des Terenz spreche, die Stöcke seien doch von Dürer selbst bezeichnet worden. Strieder wies auf die unterschiedliche Qualität dieser Zeichnungen hin, sicher seien sie aber normalerweise vom entwerfenden Künstler gezeichnet worden. Er glaube aber, einen consensus über die Herkunft des Bildes aus dem Basler Kreis feststellen zu können. Dagegen gab Bruno Bushart zu bedenken, daß eine stilistische Verwandtschaft zu Holzschnitten wegen deren weiten Verbreitung über die Lokalisierung des Bildes noch nichts aussage. Gosebruch bekräftigte noch einmal seine Bedenken: das Bild sei vom Dürer der Basler Zeit beeinflußt, dadurch werde es aber nicht bedeutender, alle Terenzzeichnungen stünden über dem Niveau des Gemäldes.

Die Diskussion des „Männerkopfes“ bei Kisters konzentrierte sich auf dessen Farbe. Kristina Herrmann-Fiore stellte die zweifelnde Frage, ob die Kombinationen von Braun, Dunkelgrau und Grün bei Dürer möglich seien, vor allem ein sehr dunkler Mantel und ein sehr heller Kragen vor grünem Grund. Anzelewsky bejahte die Kombinationsmöglichkeiten der Farben, allerdings sei nur noch das Gesicht zu beurteilen, da alles andere nicht mehr Originalbestand sei. Winzinger stellte eine allzu gleichmäßige Helligkeit der Haare fest, Dürer gehe von einem plastischen Volumen aus und setze einzelne kalligrafische Haare als Glanzlichter auf.

Die Argumente Anzelewskys zur Abschreibung des Mittelbildes des Dresdner Altares fand Willibald Sauerländer beachtenswert, Grote hingegen nicht; er wies darauf hin, daß die Rückwand zwar den Eindruck des 17. Jh. mache, aber nach Auskunft der Restauratoren original sei. Auch Gosebruch wandte sich gegen eine Abschreibung des Bildes wegen der Putten; Dürer sei nach seinem Aufenthalt in Italien zu sehr Vielm und Überraschendem fähig gewesen, die Madonna sei doch sehr bedeutend. Er wies in diesem Zusammenhang auf ein unveröffentlichtes Manuskript von Ludwig Justi hin. Anzelewsky berichtete, er habe das Bild vor und während der Restaurierung gesehen. Es gebe für ihn zu viele Ungereimtheiten darin, z. B. habe jeder Gegenstand im Bild eine eigene Perspektive, auch stimmten die Verhältnisse von Engeln zum Raum nicht.

GISELA GOLDBERG (München): *Das Bildnis eines jungen Mannes von 1500 in der Alten Pinakothek*

Das Referat von Gisela Goldberg war als erste Antwort auf Fedja Anzelewskys Ausscheidung des Bildes aus dem Oeuvre Dürers gedacht. Zugleich sollte bei dem bisher meist nur beiläufig erwähnten Werk eine eingehendere kritische Betrachtung angeregt werden. Bildträger ist eine aus drei ungleich breiten, senkrecht verleimten Brettern bestehende Lindenholztafel mit zwei seitlich angefügten Eichenholzstreifen. Wann diese angestückt wurden, ist unbekannt und auf Grund fehlender Pigmentuntersuchungen für die Malfläche vorläufig nicht zu entscheiden. Auch der Zustand der Malerei gibt keine Aufschlüsse über Veränderungen oder gar die Zuschreibungsfrage klärende Anhaltspunkte. Die Referentin betonte sehr nachdrücklich, daß der Kenntnisstand über die technischen Details des Münchner Bildes dem der Dürerforschung auf

diesem Gebiet schlechthin entspricht. Die Reihe der offenen Fragen sei nur in einer Zusammenarbeit gemäldetechnischer und kunsthistorischer Experten zu beantworten.

Ungelöst und in der Literatur umstritten ist auch die Bestimmung des Dargestellten. Seit Murrs 1778 erschienener Beschreibung der Slg. Praun nennt man ihn Hans oder Johann Dürer, was immer wieder bezweifelt wurde, da nicht festzustellen war, welcher der 1470, 1478 oder 1490 geborenen Brüder dieses Namens gemeint war. Genannt wurden auch Grünewald und Endres Dürer. Goldberg mußte auch hier bestätigen, daß das Problem ungelöst ist und nach heutigem Wissensstand auch vorerst bleiben muß. Über den Bildnistypus hat sich Anzelewsky als erster geäußert. Seine Feststellung, die großzügig gestalteten Formen sprengten fast die sehr enge Bildfläche, sieht Goldberg dadurch begründet, daß in der Pinakothek die Eichenholzteile vom Rahmen überdeckt werden, Anzelewsky also wohl nicht den Gesamtbestand vor Augen hatte. Seiner Äußerung, unter den Portraits Dürers gebe es zum Münchner Bild keine Parallelen, setzte Goldberg die Feststellung entgegen, es habe sich eben „unter den Portraits Dürers aus der Zeit kurz vor oder kurz nach 1500 keines erhalten, welches im Bildnistyp direkt mit dem Portrait des jungen Mannes vergleichbar wäre. Die Bildniskunst Dürers ist jedoch auch bis heute viel zu wenig erforscht, um hier schon so definitiv, wie es geschehen ist, urteilen zu können. Auch diese Frage scheint mir noch vollkommen offen zu sein“. Auch die Einweisung des Portraits in den Augsburger Kunstkreis lehnte Goldberg ab, da eine Breu zugeschriebene Zeichnung, die dafür von Anzelewsky zum Vergleich herangezogen worden war, erst um 1519 zu datieren ist. Die von Anzelewsky als für Dürer zu aufdringlich angebrachte Jahreszahl und deren Form wies Goldberg in einer Reihe von Zeichnungen Dürers nach (W. 269, 271, 272; 232, 260). Insgesamt lehnte die Referentin Anzelewskys Argumente für eine Abschreibung des Bildes als unzureichend ab, befand sie aber als anregend für eine weitere Bearbeitung des Problems. Acht noch offene Fragen zu stellen, war der Anlaß ihres Referats – nach der Technik des Bildes, nach dem Dargestellten, nach dem Verhältnis von Nürnberger zur Augsburger Bildnismalerei, nach der Rekonstruktion des Portraits. An den Schluß stellte sie den dringenden Aufruf zur Teamarbeit zwischen Kunsthistorikern und Restauratoren als den Kennern der Bildtechnik, die zu einer Corpus-Publikation des gemalten Werkes Dürers führen sollte, wie es für Rembrandt und die Primitifs Flamands geschieht. Nur so könnte man zu einer systematischen Klärung der Vielzahl offener Fragen kommen. Dieser Aufruf richtete sich auch an die Dürerstadt Nürnberg.

Da eine Aussprache über das Referat unterblieb, nahm Peter Strieder die Gelegenheit wahr, um den Vorschlag von Gisela Goldberg, ein Dürer-Research-Programm zu starten, auf das Wärmste zu unterstützen und dessen Erwägung den Anwesenden zu empfehlen.

TERISIO PIGNATTI (Venedig): *Dürer und Jacopo de'Barbari*

Terisio Pignatti begann sein Referat mit dem großen, durch Anton Kolb herausgegebenen Holzschnittplan Venedigs, dessen künstlerische Ausführung er Jacopo

de'Barbari zuschreibt. Im Anschluß an seine Publikation des Planes (G. Mazzariol u. T. Pignatti, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de'Barbari*, Venedig 1963) hält er, im Vergleich mit dem durch G. Fennitzer gestochenen Portrait des Künstlers, den bärtigen Kopf des Windgottes Aquilo-Fulturnus (NNO-Wind) für ein Selbstbildnis, also für eine versteckte Signatur. Stilistisch steht die Figur des Neptun der Priapus-Gruppe im druckgraphischen Werk des de'Barbari nahe. Die Anlage des Plans in einer Projektion von einem erhöhten Standpunkt aus ist nur unter dem Einfluß der Kunst des Nordens denkbar, wo Stadtdarstellungen in ähnlicher Aufsicht gestaltet werden.

Für den persönlichen Kontakt Dürers mit de'Barbari führte Pignatti zwei Primärquellen an: in einem Brief an Pirckheimer vom 7. 2. 1506 distanziert sich Dürer von dem elf Jahre vorher in Venedig Gesehenen, sowie von der Malerei des Meisters Jacob und im Vorwort zu den vier Büchern menschlicher Proportion von 1523 erwähnt er eine Zeichnung von Mann und Weib, die de'Barbari nach dem Kanon der menschlichen Proportionen gemacht habe, deren Prinzipien er ihm aber nicht erklären wollte. Eine genaue Datierung der Begegnung beider Künstler ergibt sich aus den Dokumenten nicht.

Pignatti übernimmt Kristellers Einteilung der Druckgraphik des de'Barbari: 1) die Priapus-Gruppe mit Einflüssen von Mantegna und Vivarini, die durch energische Strichführung und kontrastreiche Modellierung gekennzeichnet ist; 2) die Mars-Venus-Gruppe mit gekurvten, die Körperoberfläche malerisch-weich und realistisch gestaltenden Schraffuren in feinerer Technik. Einen Einfluß von Lucas van Leyden auf die zweite Gruppe lehnt er jedoch ab, da dessen früheste Werke erst um 1508 anzusetzen sind und eine Vorbildlichkeit des jüngeren auf den älteren und reifen Künstler nicht zu erwarten ist. Statt dessen sieht er eine Übernahme des feinen Schraffuren-Netzwerkes von Schongauer. Für die Priapus-Gruppe gibt es zwei termini ante: auf dem Blatt des Priapus im Kupferstichkabinett in Dresden steht in alter Handschrift die Jahreszahl 1501; der Konvolut mit Stichen des de'Barbari aus dem Besitz von H. Schedel in der Staatsbibliothek München ist 1504 gebunden worden. Im Gegensatz zu Kristeller schlägt Pignatti eine Umkehrung der bisherigen Datierung der beiden Gruppen vor. Nach ihm ist die Mars-Venus-Gruppe in Nürnberg entstanden, im Zeitraum von 1490 – 1495, also vor der ersten Italienreise Dürers; entscheidend ist für ihn hier der „deutsche“ Charakter der Gestaltung, wie man ihn auch in den mit de'Barbari zusammenhängenden Blättern Dürers findet („Traum des Doktors“, „Adam und Eva“ in der École des Beaux-Arts in Paris). Erst während seines Aufenthaltes in Venedig kurz vor 1500 ist de'Barbari nach der Meinung Pignattis mit der Kunst von Mantegna und Vivarini in Berührung gekommen, wie auch seine Gemälde in Berlin und im Louvre zeigen, deren vivarinesker Charakter deutlich ist. Folglich ergibt sich für die stilistisch gleichartigen Blätter der Priapus-Gruppe eine Datierung in die Jahre 1498 – 1500, also in die Entstehungszeit des Plans von Venedig. Nur bei dieser zeitlichen Anordnung sind die Beobachtungen von Hind und Panofsky über die Einflüsse von Drucken des de'Barbari auf einige Werke Dürers voll annehmbar.

Aussprache:

Nach einer grundsätzlichen Zustimmung zu den Ergebnissen des Referats von Pignatti stellte Martin Gosebruch eine Hauptfrage der Diskussion, indem er die direkte Abhängigkeit der Mars-Venus-Gruppe von der graphischen Technik und realistischen Körperauffassung Schongauers bezweifelte. Hierin wurde er von Franz Winzinger unterstützt, der auf Unterschiede in der Darstellung der Körperoberfläche hinwies: bei Schongauer findet man Linien, bei de'Barbari hingegen Pünktchen. In die gleiche Richtung zielte Dieter Koepplins Bemerkung, er sehe Schwierigkeiten in der Gleichsetzung beider Künstler unter dem Gesichtspunkt des Realismus, da der schwere und fleischige Frauentyp des de'Barbari zwar auf Dürer gewirkt habe, aber nicht von Schongauer abzuleiten sei. In seinen Antworten modifizierte Pignatti seine Feststellungen: er habe Schongauer nur als ein Beispiel, nicht aber als absolutes Vorbild herangezogen. Er sehe eine Ähnlichkeit in der typisch netzartigen und geschwungenen Linienführung der graphischen Strukturen, Schongauer sei für ihn jedoch nur ein deutscher Gegenpol zu der entgegengesetzten Gestaltungsweise des Mantegna, die durch gerade Linienführung, Plastizität und antikische Körperlichkeit gekennzeichnet sei. Mit dem Wort „realismo“ habe er eigentlich „verismo“ gemeint. Dieser Klarstellung stimmte Bernhard Degenhart zu.

Dem Zweifel Willibald Sauerländers, in dem bärtigen Aquilo ein Selbstporträt des de'Barbari zu erkennen, entgegnete Pignatti mit dem Argument, nur er als der einzig bärtige Kopf komme dafür in Frage, wozu noch die typische Form der Stumpfnase trete, durch die dieser Windgott als einziger individuelle Züge erhalte. Erika Simon stellte fest, daß nur Aquilo (der griechische Boreas) als der älteste der Winde mit Bart dargestellt werde. Den Ausführungen Pignattis schloß sich Rolf Kultzen an.

Ludwig Grote äußerte die Meinung, für die geometrisch-perspektivische Konstruktion des Planes seien Unterlagen eines Spezialisten nötig gewesen, diese Fähigkeit könne man dem Künstler de'Barbari nicht zutrauen: in Deutschland habe er solche kartographischen Techniken nicht lernen können, da z. B. auch die Stadtansicht im Schlußblatt von Dürers Apokalypse immer noch auf die Darstellungsweise der Schedelschen Weltchronik zurückgehe. Die Darstellung der Alpen erscheine ihm sehr dürererisch. Dem entgegnete Pignatti, die Annahme einer Zeichnung von Dürer als Grundlage des Planes scheine ihm nicht notwendig zu sein. Ein enges Verhältnis zwischen dem Verleger und de'Barbari sei durch Dürer selbst belegt. Aus dem Antrag Kolbs für die Privilegienerteilung gehe klar hervor, daß der Plan in Venedig geschnitten wurde. Deutsch und nürnbergisch sei – wie die Städtebilder Dürers und Reuwicks zeigten – die Idee einer Darstellung von einem erhöhten Blickpunkt aus. Für die perspektivische Konstruktion seien allerdings italienische Vorbilder heranzuziehen (das bestätigten mit Beispielen auch Annegrit Schmitt, die einen Stadtplan von Padua des Squarcione nannte, und Rolf Kultzen). Mit Hilfe von Geometern (pertegatori) seien Messungen und Winkelberechnungen für die assonometrische Projektion gemacht worden, die durch den Künstler anschließend in eine Orthogonal-Projektion umgearbeitet wurden. Nach Franz Winzingers Meinung geht der Holzschnitt von einem Katasterplan aus

und wurde in einer vereinfachten Parallelperspektive ausgeführt. Der Ansicht von Fedja Anzelewsky, de'Barbari sei ein ausgesprochen theoretischer Geist gewesen, dem auch der mathematische Anteil zuzutrauen sei, widersprach Pignatti mit dem Hinweis auf Dürers Bolognapereise zur Erlernung der Theorie der Renaissancekunst. De'Barbari sei kein Theoretiker gewesen, sondern nur Künstler.

JOHN ROWLANDS (London): *Dürers Zeichnung der trauernden Frauen im British Museum und die ihr nahestehenden Blätter; Das Gemälde der Buße des hl. Hieronymus im Besitz von Sir Edmund Bacon.*

John Rowlands führte im ersten Teil seines Referates einen Datierungsversuch der Zeichnung der „Trauernden Frauen“ im British Museum (W. 192) in die Jahre 1493 oder 1494 weiter aus, den er in seinem Katalog der Londoner Dürerausstellung 1971/72 unternommen hatte. Mit diesem Fragment standen außerdem noch die Zeichnungen „Zwei Reiter“ bei Graf Seilern (W. 949) und „Maria in der Nische“ in Köln (W. 142) zur Debatte. Die braune, lavierte Federzeichnung des Blattes W. 192 ist in den beiden Frauen im Vordergrund mit grauschwarzer Tusche überarbeitet worden. Campbell Dodgson unternahm einen ersten Vergleich mit Holzschnitten des *Salus Animae* und gelangte so zu einer Datierung einige Jahre vor dessen Publikationsdatum von 1503, nämlich 1499. Auch Winkler kam zu einer Datierung in die Jahre um 1500, wobei er unter sein Vergleichsmaterial schon die Zeichnung W. 142 aufnahm und ihre enge stilistische Verwandtschaft erkannte. Beide hielten die drei Blätter für gleichzeitig und für Detailstudien zum gleichen Gesamtwerk, nur kam Winkler in seinem Nachtrag für die Zeichnung W. 949 auf eine um einige Jahre frühere Datierung, indem er letzteres Blatt in Verbindung mit Dürers anderen während der Wanderjahre geschaffenen Pferdedarstellungen sah. Darunter befindet sich das von Kuhrmann entweder um 1493 (Wanderschaft) oder 1499 (Heimkehr aus Italien) datierte Blatt der „Zwei jungen Reiter“ (W. 53) in München. Der wichtigste Datierungshinweis für die Londoner Zeichnung liegt aber in dem Zusammenhang mit dem Blatt „Maria in der Nische“ in Köln (W. 142), da beide ganz ähnliche Pinseltechnik zeigen. W. 142 wurde von Secker um 1497 datiert (Vergleich mit Schongauers Radierung „Die Jungfrau mit dem Papagei“, B. 29), von Winkler um 1495/96, als Ergebnis der venezianischen Zeit, auch Flechsig sah venezianische Einflüsse. An Letzterem zweifelte Rowlands, denn genausogut könne man rheinländische Vorbilder heranziehen. Vor allem der Gewandstil ist nach Rowlands' Meinung nördlich der Alpen nicht undenkbar, ihm gegenüber wirken die Gewänder der Venezianerinnen nur fortschrittlicher oder kühner, einen fundamentalen Unterschied sieht Rowlands nicht. Beispiele dafür finden sich beim Meister ES oder beim ganz frühen Dürer selbst (W. 2), wo ähnlich hochgegrütete Gewänder auffallen. Der Referent folgte Panofskys Ansicht, die Kölner Zeichnung könnte von Oberrheinischer Plastik angeregt worden sein, die Dürer in Straßburg (bei Nikolaus Gerhaerts z. B.) gesehen haben konnte. Besonders die vollplastische Modellierung könnte auf Dürer gewirkt haben. Daraus schließt Rowlands, daß die drei Zeichnungen eher während der Wanderjahre am Oberrhein als nach der Rückkehr

aus Italien entstanden seien. Da die Gruppe der Maria mit dem Kinde in dem oft um 1497/98 datierten Holzschnitt „Die Hl. Familie mit den drei Hasen“ (B. 102) wiederholt wird, denkt Rowlands, daß auch hier, analog zu dem Fall des Stiches „Die Hl. Familie mit dem Schmetterling“ (B. 44), ein früher gezeichnetes Motiv später für die Druckgrafik verwendet wurde, man also deshalb die Zeichnung nicht später anzusetzen habe.

Im zweiten Teil des Referates sprach Rowlands über das auf Birnholz gemalte Bild der Buße des Hl. Hieronymus im Besitz von Sir Edmund Bacon. Er wandte sich gegen eine Einweisung der Tafel in die Donaushule. Die detailreiche Beobachtung von Vegetation und Tierreich weist dagegen stark auf Dürer hin, vor allem der Löwe, der auf dem Hamburger Blatt von 1494 (W. 65) vorgebildet wurde. Für eine Herkunft aus der Donaushule fehlen dem Bild die phantastischen Züge in Bäumen, Gebüsch oder Himmel. Dagegen zeigt der Himmel starke Verwandtschaft mit dem von Dürers Aquarellen („Weidenmühle“ W. 113 und „Waldweiher“ W. 114). Kritisch befaßte sich Rowlands mit den Argumenten gegen eine Zuschreibung des Bildes an Dürer. Die Gewänder des Heiligen, welche für Dürer uncharakteristisch sein sollten, seien – wie viele Details der Landschaft – miniaturhaft präzise gestaltet worden und darin der Miniatur „Das Jesuskind in der Nische“ von 1493 aufs engste verwandt. Das Bild brauche nicht in die Zeit nach der ersten Italienreise datiert zu werden, woraus ablehnende Argumente gewonnen worden waren, sondern könne in deren Verlauf entstanden sein, wie die Verwandtschaft zu der Löwenminiatur in Hamburg zu vermuten nahelegt. Das Gemälde wäre somit zu einem Zeitpunkt entstanden, als Dürer noch keinen wesentlichen venezianischen Einfluß aufgenommen hatte, worauf auch die der deutschen Kunst entstammenden ikonografischen Details hinwiesen (Verwandtschaft zu einem schwäbischen oder fränkischen Holzschnitt des gleichen Themas von um 1460/80 im British Museum). Eigenständig dürererisch dagegen sind die wichtigsten Elemente des Werkes: der Himmel, Details der Landschaft und die schneebedeckten Berge in der Ferne. Auch ein Nachfolger Dürers kommt als Autor des Bildes nicht in Frage, da alle darunter zu zählenden Künstler vom Range dieses Werkes eine klar zu definierende eigenständige Persönlichkeit besitzen. Das gilt auch für Baldung. Der hohe Rang der Malerei macht auch den Gedanken an eine Kopie unmöglich.

Aussprache:

Zunächst wurde über das Hieronymusbild gesprochen. Kristina Herrmann-Fiore bezweifelte, daß die Lichtdramatik schon so früh bei Dürer ausgeprägt zu finden sei, auch sei der Hamburger Löwe doch grundverschieden von diesem; die Landschaft gar enthalte verdächtig viele Motive aus dem Hieronymus-Stich. Ihre Frage nach dem Erhaltungszustand des Hintergrundes beantwortete Rowlands positiv, auch das Licht im Himmel sei wohl original. Herrmann-Fiore stellte dazu noch fest, die Pastosität der Malerei sei für den frühen Dürer viel zu stark entwickelt. Auf Bernhard Degenharts Frage nach Rowlands' Meinung zur Rückseite des Bildes, über die er im Referat nichts geäußert habe, antwortete dieser, sie sei viel roher gearbeitet, und er sei nicht

sicher, ob sie von Dürer stamme. Lisa Oehler schloß sich Herrmann-Fiores Zweifeln an und stellte in Frage, daß die Wolkenbildung bei Dürer möglich sei, sie habe vielmehr den Eindruck der Nähe zur Cranachschule. Franz Winzinger erklärte, er sehe in der Motivähnlichkeit zum Hieronymusstich eine Bestätigung der Autorschaft Dürers und erkenne viele konkrete Anhaltspunkte im übrigen Werk Dürers wieder. Auch Ludwig Grote setzte sich nachdrücklich für die Zuschreibung an Dürer ein und erwähnte, Dr. Held habe in einem Brief auf den besonders guten Erhaltungszustand des Bildes hingewiesen. Dürerische Elemente seien der merkwürdige perspektivische Effekt, die Verwandtschaft zu „Welsch Pirg“ sei groß, charakteristisch die Wolken mit dem Kopf davor. Nächste Verwandtschaft bestehe zu dem „Christophorus“ in Dessau, wo auch das gleiche durchsichtige Wasser vorkomme. [Herrmann-Fiore präziserte noch einmal ihre Bedenken, den mächtig blickenden Löwen in Hamburg und den wilderen und kräftigeren Löwen des Hieronymus-Stiches mit dem gezähmten Haustier des Gemäldes zu verbinden. Diese Unterschiede sah auch Rowlands, fand aber darin keinen zwingenden Grund zum Zweifel an der Eigenhändigkeit des Werkes.] Terisio Pignatti griff Rowlands' Feststellung auf, das Bild zeige noch keine venezianischen Einflüsse, indem er entgegnete, im Gegenteil seien diese sogar relativ deutlich, z. B. wie Bergreihen in der Ferne das Bild abschließen, gehe auf Bellini zurück, oder ein gewisses Schwergewicht der sehr architektonischen Landschaft. Auch der Himmel sei in der Grundauffassung Werken von Mantegna zwar nicht spezifisch verwandt, aber doch ähnlich. Die dunklen Wolken erinnerten stark an ähnliche Gebilde bei Mantegna. Am Beispiel des Löwen legte Hans-Gerhard Evers einige grundsätzliche Ansichten zum Charakter der Kunst Dürers dar, wobei er auch auf vorhergegangene Referate und deren Diskussion anspielte. Dürer sei deshalb überragend, weil er sehr viel verschiedene Gesichter habe, weil er für die verschiedensten Aufgaben die jeweils meisterhafte Lösung erreiche. So habe er z. B. viel mehr von der Tradition der spätgotischen Reliefplastik gelernt als allgemein angenommen würde. Das künstlerische Selbstverständnis in den frühen Selbstportraits habe er sehr an der Plastik, zumal den Baumeisterportraits ausgebildet. Der Dresdner Altar stelle einen ähnlichen Fall dar, denn es handle sich hier nicht so sehr um eine malerische Aufgabe im Sinne der Raumeinheit mit den Seitenflügeln, sondern die Mitteltafel bilde ein plastisches Motivbild mit plastischen Figuren, umgeben von isolierenden Details, der Raumhintergrund sei nicht einheitlich konzipiert, alles beziehe sich als Assoziation auf Maria und das Kind. Er müsse dringend vor der Zwangsvorstellung eines um jeden Preis einheitlichen Dürer warnen, denn dieser Künstler sei offenbar so vielschichtig und vielseitig veranlagt gewesen, daß man bei ihm unaufhörlich mit Überwachungen zu rechnen habe. Ihm antwortete Gosebruch, der Löwe verhalte sich nun einmal gezähmt und harmlos wie das harmlose Gewand des Hieronymus, die Felsen wurden einfach „gepflegt hingestrichen“, das Ganze sei zu perfekt für Dürer. Fedja Anzelewsky erwähnte eine Äußerung von Edmund Schilling, die Wolken seien eine spätere Übermalung. Rowlands schloß die Diskussion über diesen Punkt mit der Kardinalfrage aller Zuschreibungsdebatten: wer sonst könnte das Bild gemalt haben?

Die Aussprache über den die Zeichnungen betreffenden Teil des Referates eröffnete Willibald Sauerländer, indem er die Vorbildlichkeit der Skulpturen des Nikolaus Geraerts und des Oberrheins bezweifelte, da hier eine andere Art von Raumfassung vorliege. Er schloße sich Winklers Datierung in die Zeit nach der Rückkehr von Venedig an. Rowlands stellte klar, er habe die Oberrheinische Plastik nur als allgemeines Vorbild, nicht als direkt beeinflussenden Faktor zitiert. Sauerländer führte weiter aus, Licht und Schatten seien zu verschieden von der Plastik, hier zeige sich doch eine andere Art, mit Raum und plastischen Elementen umzugehen. Rowlands betonte, der motivliche Vorwurf sei gleich, verändert hätten sich die Elemente der Motive. Grote sprach sich für Rowlands' These aus, da er am Oberrand der Nischenmadonna ein Fialendetail oder eine Maßwerk-Abbraviatur zu erkennen glaube, also die Verbindung der Zeichnung mit Plastik für eindeutig halte. Alice Strobel stellte Ähnlichkeiten zwischen Agnes und Bärbele von Geraerts und Dürers frühem Selbstportrait fest. Sie erinnerte daran, daß eine Tochter von Geraerts mit einem Bruder Schongauers verheiratet war. Anzelewsky stellte fest, bei dem Kind auf dem Schoß handle es sich um einen alten Topos.

KRISTINA HERRMANN-FIORE (München): *Zur Datierung von Dürers Landschaftsaquarellen*

(vollständig publiziert in: Anzeiger des German. Nationalmuseums, Jg. 1971, S. 122 ff.)

In ihrem Referat ging Kristina Herrmann-Fiore von der Annahme aus, „daß sich die Auffassung der Gegenstände in der Tafel- und Aquarellmalerei bei Dürer simultan entfaltet habe, und nicht in einer Technik vorweggenommen wird, was später in einer anderen ausgewertet wird“. Zunächst sucht sie drei Fragen zu beantworten. 1. Wann hat Dürer begonnen, Landschaftsaquarelle zu malen, d. h. gibt es Verbindungen zur traditionellen Malerei in Franken, erfand Dürer die Aquarellmalerei von Landschaften bzw. in welcher Weise benutzte Dürer vorhandene Gestaltungsgewohnheiten? 2. Welche Bedeutung hatte das Italienerlebnis bzw. die italienische Kunst für Dürers Landschaftsaquarelle? 3. Wann entstanden die spätesten Landschaftsaquarelle oder hörte Dürer in einer bestimmten Phase seines Schaffens grundsätzlich auf? Zu 1.: Durch einen Farbvergleich mit dem Portrait von „Dürers Vater“ in Florenz kam die Referentin zu dem Schluß, die Aquarelle „Drahtziehmühle“ und „Johannisfriedhof“ seien noch vor der Wanderschaft entstanden, zumal sie sich im Kolorit der Nürnberger und Fränkischen Lokaltradition anschließen. Zu 2.: In der „Ansicht von Innsbruck“ wirken sich die Erfahrungen der Wanderschaft bereits aus, dieses Blatt bildet eine Parallele zum „Selbstbildnis“ von 1493 im Louvre, da die trüben und relativ dichten Farben der vorhergehenden Werke durch einen mehr heiteren Farbcharakter, durch gelöstere Lasuren und mildere Konturen ersetzt werden, worin sich Einflüsse von Köln, den Niederlanden und Schongauer spiegeln. Eine Wendung zu einer „raffiniert einfachen Farbskala“ tritt in Italien ein, der Eigenwert der Farben weicht einer neuen Tendenz zur Tonigkeit. Die „Ansicht von Trient“ und das „Selbstportrait“ von 1498 im Prado zeigen verstärkte Verwendung von gleichgestimmten Farbnuancen und eine

allgemeine Helligkeit und Harmonisierung der früher verwendeten Kontraste. Zu 3.: Im Gegensatz zu Winkler glaubt Herrmann-Fiore nicht an ein abruptes Aufhören der Landschaftsaquarelle Dürers nach 1500, da auch danach Aquarelle von Pflanzen und Tieren entstanden und „Allerheiligenbild“ von 1511 und „Traumlandschaft“ von 1525 Dürers fortwirkendes Interesse an diesen Themen belegen.

Die Bäume im Münchner Portrait des „Oswold Krel“ zeigen einen Wechsel von luftdurchlässigen und kompakten Stellen im Laub, dessen Bewegtheit durch ein waagrechtes, flächiges Wellensystem mit hellen, schattig konturierten Lichtkämmen suggeriert wird. Dagegen wirkt der „Baum“ der Ambrosiana allseits lichtdurchflutet, was durch die Stellung der Äste, eine Nuancierung der getupften Laubfarben vom Dunkeln zum Hellen und die organische Gruppierung der Blätter um die Äste erreicht wird. Verwandt sind die Bäume von „Krel“ und „Drahtziehmühle“ und die von „Ambrosiana-Baum“ und „Marter der Zehntausend“ (1508) oder „Allerheiligenbild“ (1511). Die Gemälde vor 1506 (z. B. die Florentiner „Epiphanie“ von 1504) stehen in ihren Baumgestaltungen der „Drahtziehmühle“ näher als dem Blatt der Ambrosiana. Aus den Wandlungen der Baumstruktur in der Tafelmalerei folgte Herrmann-Fiore eine Datierung des „Ambrosiana-Baumes“ in die Jahre um 1506. Unmittelbare Vorbilder für diese Veränderungen finden sich in der venezianischen Kunst nicht, Dürer praktiziert aber „in eigenartiger Analogie“ das, was Leonardo mit den Begriffen „Transparenz“ und „Transforation“ bezeichnet hatte. Die „Weidenmühle“ zeigt eine Einwirkung des Lichtes auf die gesamte Landschaft und unterscheidet sich darin von „Welsch Pürg“, „Weiherhäuschen“ und „Waldweiher“. In der koloristischen Bereicherung durch eine gesteigerte Farbschönheit, in der Hervorhebung des einfachsten Umrisses und in der Verwendung extremer Richtungskontraste im Gefüge der Komposition (Baum vor der Brücke) sieht Herrmann-Fiore eine Parallele zum „Allerheiligenbild“ und datiert das Bild deshalb in die Zeit nach der zweiten Italienreise, also nach 1506. Da Dürer in der „Marter der Zehntausend“ und im „Allerheiligenbild“ die Tendenz erkennen läßt, in seinen Bäumen mehr Laubmassen in aller Pracht zu zeigen und sich die „Weidenmühle“ gerade dadurch von dem durch die Referentin um 1506 datierten „Ambrosiana-Baum“ unterscheidet, rückt sie das Blatt in die Nähe des „Allerheiligenbildes“. Die Ansichten von Kalchreuth datierte sie in die Jahre zwischen 1516 und 1520. Darauf weisen nach ihrer Meinung schon Brinckmanns Vergleich mit der „Großen Kanone“ von 1518 und die Verwandtschaft zur „raumhaltigen Weite und Leere“ der Landschaft im „Allerheiligenbild“ hin. Dieselbe Struktur zeigen die Zeichnung einer „Flußlandschaft“ in Cambridge, die von Panofsky 1519 datiert wurde und das „Traumgesicht“ von 1525. Die Aquarelle der Kalchreuthgruppe demonstrieren eine Veränderung der Farbauffassung Dürers, da hier relativ deckende, dichtere Farben in häufiger Bindung an Deckweiß verwendet werden. Dadurch entsteht eine stumpfe Oberflächenqualität, die Transparenz ist gering. Ein ähnliches Linienspiel im Detail auf einer breiteren Farbgrundlage, das sich erst in einer gewissen Distanz des Betrachters vom Bild zur Einheit verbindet, zeigt auch das „Allerheiligenbild“. Die Farbgrößen haben sich verfestigt. Dieses Kolorit hat seine Entsprechungen in

Dürers Gemälden in der 2. Hälfte des 2. Jahrzehnts. Diese Periode ist gekennzeichnet durch eine Verhärtung der durchsichtigen Farben, durch eine Überführung der Farbschönheit (Wiener „Madonna“ von 1512) in eine „prachtvolle Farbaggresivität“ einerseits, andererseits ein gebrochenes, kaltes, weißhaltiges Kolorit, jeweils mit scharfen Konturen und emailartiger Farbhärte“. Während der niederländischen Reise wird dann die durchsichtige Farbe bildbestimmend“ („Traumgesicht“ von 1525).

Aussprache:

Martin Gosebruch begrüßte die Auflösung der bisher einförmigen Frühdatierung von Dürers Landschaftsaquarellen und stimmte einer Ansetzung von „Johannisfriedhof“ und „Drahtziehmühle“ vor den Beginn der Wanderschaft voll zu. Bernhard Degenhart sah die Lichtdurchflutung der Gesamtkompositionen von „Weiherhaus“, „Waldweiher“ und „Weidenmühle“ in engster Beziehung mit Bellinis Landschaftsdurchleuchtung und akzeptierte ihre Datierung in die Zeit nach der zweiten Italienreise. Giovanni Bellini müsse eine große Menge von Landschafts- und Wolken-aquarellen geschaffen haben, darauf weise auch die Existenz der Mailänder Basaiti-„Landschaft“ und der „Lilie“ bei Jacopo Bellini hin, dessen Skizzenbücher sicher durch tausende von Einzelskizzen vorbereitet worden seien. Das Material Dürers sei in der Hand eines Besitzers gewesen und deshalb so gut erhalten worden, während die Werke des Giovanni Bellini in alle Winde verstreut wurden und deshalb dem Untergang viel eher ausgesetzt waren. Allerdings müsse man bei Giovanni Bellini im Gegensatz zu Dürer nur mit Skizzen von Landschaftsteilen rechnen, nicht mit Gesamtbildern. Sicher seien die Flügel der Engel in den Bildern der Frari-Kirche in Venedig und im Rimini-Altar durch Aquarellskizzen ähnlich der „Blaurake“ Dürers vorbereitet worden. Für Blumen-aquarelle habe es in Venedig eine alte Tradition gegeben, Borso d'Este z. B. erhielt jeweils zu Ostern eine gemalte Blume. Bei Bellini findet die Verwendung der leuchtenden Landschaft allerdings in den 1460er Jahren statt, also eine ganze Generation vor Dürer. Terisio Pignatti stimmte Degenhart voll zu, fragte aber, warum Dürers Annäherung an Venedig sich nicht schon während der ersten Italienreise vollzogen haben könnte. Im eigentlichen Sinne „belliniano“ sei Dürer allerdings erst 1506 geworden. Degenhart entgegnete ihm, man dürfe bei Dürer nicht an eine „Lehre“ bei Bellini denken, sondern das Phänomen nur als einen Parallelfall betrachten. Willibald Sauerländer meldete Bedenken an, in einer seiner Ansicht nach allzu starken Abstraktion die Kolorite von Landschaftsaquarellen und Gemälden zu vergleichen. Ihm antwortete Hermann-Fiore, die Farbe Dürers verändere sich in bestimmten Phasen. Sie habe versucht, diesen Vorgang quer durch die Techniken auf dem gemeinsamen Nenner der Koloritkonstante zu verfolgen. John Rowlands erhob die Frage nach der Datierung der „Felsenstudie“ eventuell um 1506. Die Referentin zeigte dazu keine unterschiedene Meinung, sieht das Blatt aber in der Nähe des „Weiherhäuschen“-Kolorits. Dieter Kuhrmann stellte die Ungleichheit der Bäume von „Oswald Krel“ und „Baum“ der Ambrosiana fest. Der Herkulesstich zeige auch andere Strukturen als der „Krel“, man müsse demzufolge den Unterschied zwischen Naturstudie und vollendetem Kunstwerk beachten. Dieser Anregung stimmte Hermann-

Fiore zu. Hans Christoph von Tavel regte eine Einbeziehung der gezeichneten Naturaufnahmen an, um Dürers Verhältnis zur Naturdarstellung in diesem Zusammenhang zu klären. Er wies darauf hin, daß der „Paumgärtner-Altar“ total andere Bäume enthalte als der „Krel“. Dem entgegnete Herrmann-Fiore, das Lichtmuster im Laub sei allen anderen Unterschieden zum Trotz durchaus vergleichbar. Peter Strieder und Franz Winzinger betonten abschließend, die Auflösung des bisher einheitlichen Blocks der Landschaftsaquarelle Dürers sei mit vollem Recht vorgenommen worden.

LISA OEHLER (Kassel): *Die Aktzeichnungen W. 85 (Paris, Louvre) und W. 947 (Sacramento, Crocker Art Gallery)*

Lisa Oehler bemühte sich in ihrem Referat um den Nachweis, die Aktzeichnungen W. 85 (Paris, Louvre) und W. 947 (Sacramento, Crocker Art Gallery), seien weder, wie bisher einhellig angenommen, sichere Werke Dürers aus den 90er Jahren, noch in den Jahren 1495 oder 1498 entstanden, wie es in den beige-schriebenen Daten heißt. Beide Zeichnungen stehen mit ihrem malerischen Charakter unter den frühen Aktfiguren ganz für sich.

Die „Frau mit dem Stabe“ (W. 85) zeigt im Vergleich mit der Zeichnung einer „Nackten Frau in einer Nische“ (W. 154) von 1498 ein wesentlich fortgeschritteneres Körpergefühl, kann also nicht drei Jahre früher entstanden sein als das Vergleichsstück. Die Frau von W. 85 ist kräftig gebaut, die Belebung der Körperoberfläche wird mehr betont, die Formen werden zu großen Hell-Dunkelflächen zusammengezogen, die Bewegungen von Figur und Gewand füllen die Bildfläche dekorativ. Die Verteilung der Hell-Dunkelwerte verweist das Blatt in den Beginn des 16. Jh. Zu weiteren Vergleichen zog Oehler die Zeichnungen W. 152, 334, 343, 402 heran. W. 343 von 1505 zeigt die Erfassung von Hebungen und Senkungen der plastischen Form und deren klare Absetzungen voneinander, bei W. 85 jedoch „werden die einzelnen Formkomplexe zusammengezogen in einem weichen Über-die-Form-Hinwischen“. Eine Entstehung beider Arbeiten aus derselben Hand hält Oehler deshalb für ausgeschlossen. Fülligkeit des Körpers und Beinstellung haben Ähnlichkeit mit der Adam- und Eva-Zeichnung in Paris (W. 148), die mit dem Holzschnitt Schüfeleins „Christus in der Vorhölle“ aus dem *Speculum Passionis* von 1507 zusammenhängt und deshalb von Oehler an ihn zugeschrieben wird. Auch das Dürermonogramm stammt von seiner Hand. Auf Grund der Verbindung beider Zeichnungen schrieb Oehler auch W. 85 Schüfelein zu, wobei sie auf die rundlichen Formen, die Breite der Hüftpartie und die dekorative Bewegung als typische Schüfelein-Kennzeichen hinwies. Eine Landsknechtszeichnung der Albertina (Kat. N. 184) wurde von Hans Tietze in die Nähe Schüfeleins gerückt; Oehler hält sie darüber hinaus für eine originale Arbeit dieses Künstlers, der sie selbst mit Dürers Monogramm und dem Datum 1513 beschriftete. Hiermit stimmen die Formen von Monogramm und Datum von W. 85 in den wesentlichen Zügen überein. Dem möglichen Einwand, die Technik: Pinsel mit Feder ergänzt, gebe es bei Schüfelein nur noch in dem „Christuskopf“ in Karlsruhe (WSch. 77), begegnete die Referentin mit dem Hinweis, sie habe eine Reihe

von Entwürfen zum Ober-St. Veiter Altar in Frankfurt (W. 320 – 323), in der dieselbe Technik angewandt wurde, ebenfalls dem Schüfelein zuschreiben können. Auch Zeichnungen und Aufschrift der Rückseite von W. 85 (W. 89) wies Oehler Schüfelein zu, mit Ausnahme des weiblichen Aktfigurenkopfes, bei dem sie an Hans Sebald Beham denkt. Die Schrift zeigt keine für Dürer charakteristischen Züge, kehrt aber wieder auf dem Blatt mit den „Troßknechten und Pferden“ (W. 700), das Oehler Schüfelein zuschreibt; hinzu kommen Übereinstimmungen mit der Schrift auf dem „Landsknecht“ (W. 254), der von der gleichen Hand stammt. Auf Grund der Verbindung von W. 85 mit W. 343 von 1505 datierte Oehler das Blatt Schüfeleins in die Jahre 1505 – 1510. Die Zeichnung ist also nicht mehr als eine Vorstudie zum Stich „Das kleine Glück“ anzusehen, sondern als von ihm abhängig. Vielleicht besagt die Zahl 1495, daß die Zeichnung Geist oder Einfluß von Dürers Werken dieser Epoche widerspiegelt.

„Die Nackte Frau mit dem Heroldsstab“ in Sacramento (W. 947) trägt das bisher unbezweifelte Monogramm Dürers und das Datum 1498. Die Jahreszahl wurde von den Tietzes als nicht von Dürer geschrieben erkannt. Da nach Flechsig das normal ausgebildete Monogramm Dürers meist unter der Jahreszahl steht, hier aber links davon, und da beide hier ungewöhnlich dicht aneinandergerückt wurden und die Größenverhältnisse ebenfalls aus dem Rahmen des Gewohnten fallen, schloß Oehler daraus, daß beide nicht von Dürers Hand sein können. Am Datum stellte sie einen ungebräuchlichen, ungleichmäßigen Abstand zwischen den einzelnen Ziffern fest, was ihre Vermutung noch bestätigte, zumal auch das Monogramm eine andere als die gewohnte Form besitzt. Am meisten ähnelt es dem der Bremer Zeichnung „Nacktes Paar mit Teufel“ (W. 158), deren Echtheit von den Tietzes und von Flechsig bezweifelt wurde; Oehler datiert dieses Blatt in die Jahre 1515/16, das Monogramm schließt sich nach ihr aber an echte Dürersignaturen von 1511/12 an (W. 509, 521, 588). Da Monogramm und Zeichnung von W. 947 derselben Hand entstammen, schrieb Oehler das Blatt Dürer ab. Die stilistischen Gründe dafür fand sie beim Vergleich mit der „Frau in der Nische“ (W. 154): die Blätter unterscheiden sich in Schraffierungstechnik, Lichtführung, Haltung und Körperformen so grundlegend, daß Oehler W. 947 in das 16. Jh. datierte, wobei sie eine gewisse Nähe im Motiv der „Lucrezia“ von 1508 (W. 436) feststellte. Von diesem Blatt jedoch unterscheidet sich W. 947 wiederum in der Technik, nicht aber von der „Frau mit Spiegel“ (W. 410), zu der engste Verwandtschaft besteht. Diese Zeichnung schreibt Oehler Dürer ab, da sie mangelnde Plastizität des Körpers, Unausgeglichenheit der Proportionen, Trockenheit und Spannungslosigkeit der Strichführung und ein nicht von Dürers Hand stammendes Monogramm aufweist. In die Nähe von W. 947 und W. 410 setzte Oehler die „Nackte Frau mit Stab“ von 1508 (W. 265), deren Monogramm unecht ist, und die nach Ansicht der Referentin eine Nachahmung Schüfeleins nach Dürers Zeichnung von 1506 (W. 425) darstellt. Schließlich ergaben sich für Oehler stilistische Übereinstimmungen auch zwischen der eben genannten Gruppe von Zeichnungen und W. 148. Ob aus deren Zuschreibung an Schüfelein sich das Gleiche nun auch für W. 947 und W. 410 sagen

läßt, wollte die Referentin nicht entscheiden. Jedenfalls sah sie darin keine eigenständigen Arbeiten nach dem Modell, sondern Werke, die aus dürerischem Formgut zusammengesetzt worden sind.

Aussprache:

Im Verlauf der Aussprache wurde an die Referentin eine Reihe zweifelnder Fragen gestellt, deren Beantwortung sie mit der Begründung auswich, zur Beurteilung ihrer Beobachtungen sei die Kenntnis des gesamten zum Thema gehörigen Materials nötig, das sie mit ausführlicher Begründung ihrer Thesen in einem Aufsatz publizieren werde, sie bitte um Geduld bis zu dessen Erscheinen. Der dokumentarischen Vollständigkeit wegen seien hier also nur die wesentlichen Fragen der Kolloquiums-Teilnehmer angeführt.

Auf Bernhard Degenharts Frage, warum denn Schäufelein Dürermonogramm und frühes Datum auf das Blatt gesetzt habe, antwortete Oehler, er habe offensichtlich etwas vortäuschen wollen, was nicht der Fall war. Wolfgang Wegner erbat die Nennung eines konkret belegbaren Beispiels für diesen Fälschungsvorgang durch Schäufelein. Günter Passavant bemerkte, die Ausscheidung des breiten Frauentyps aus den bei Dürer möglichen Motiven sei schon durch das Referat von Terisio Pignatti widerlegt worden, denn die „Frau mit Spiegel“ (W. 410) schließe sich eng an de'Barbari an (die Prüfung dieses Tatbestandes sagte Oehler zu). Dieter Kuhrmann erinnerte daran, daß die Louvre-Zeichnung aus dem Fischerschen Skizzenbuch stamme, also bester Provenienz sei. John Rowlands fragte, warum das Datum vor und nicht nach dem Monogramm kommen müsse. Annegrit Schmitt hielt im Gegensatz zur Referentin die Louvre-Zeichnung für eine Modellstudie nach der Natur. Franz Winzinger erklärte die zur Diskussion gestellten Arbeiten rundheraus insgesamt für zu den genialsten Werken Dürers gehörig; er müsse der Referentin Satz für Satz widersprechen.

DIETER KUHRMANN (München): *Die Geißelung Christi aus der Großen Passion*

Der Referent ging den ikonographischen Voraussetzungen dieses vermutlich um 1496/97 entstandenen Holzschnittes nach. Dabei knüpfte er an Wölfflin, Flechsig und die Tietzes an. Dürer hat zum ersten Mal in der deutschen Kunst die Darstellung dieses Themas zur Massenszene ausgeweitet. Vor ihm ist diese Form nur in Italien bekannt, so erscheint sie zweimal im Londoner Skizzenbuch des Jacopo Bellini, wobei einmal die Zuschauer hinter der Hauptgruppe stehen, während sie das andere Mal mit dieser verschmelzen. Kuhrmann schloß nicht aus, daß Dürer diese Zeichnungen kannte, glaubt aber nicht an einen Einfluß dieser Lösungen auf ihn. Vielmehr scheint eine Massenszene aus dem Nürnberger Kunstkreis anregend gewirkt zu haben, nämlich der Holzschnitt „Dornenkrönung“ des 1491 erschienenen Schatzbehalters, wo sich ebenfalls zahlreiche Zuschauer versammelt haben und die Wilhelm Pleydenwurff zugeschrieben wird. Ähnlich ist die räumliche Verteilung der Figuren im Mittelgrund zu einer optischen Einheit von Handelnden und Zuschauern, nur reduziert Dürer das pleydenwurffsche Allzuviel auf einige ausdrucksvolle Charakterköpfe. „Es wird hier

eine Auffassung von Menschenmasse als Zusammenschluß von Einzelgestalten sichtbar, die – so nordisch sie auf einen Italiener wirken muß – von Dürer nicht ohne die vorangegangene Erfahrung italienischer Kunst entwickelt werden konnte“. Zwei der Figuren besitzen Ähnlichkeiten der Gesichtszüge mit Figuren des Vorbildes: ein Scherge mit Hakennase und zwei Fingern im Mund und der Barhäuptige hinter dem geißelschwingenden Schergen; beide Anregungen steigert Dürer im Plastischen und im Ausdruck. Für die Aktfigur des Christus dürfte die Kunst des Andrea Mantegna zum Vorbild gedient haben, wobei allerdings Dürer das Standmotiv nicht klar im Sinne der italienischen Figuren durcharbeitet. Die vier Schergen führte Kuhrmann nicht wie die Tietzes auf antike Motive zurück – etwa in der Verwandlung durch Antonio Pollaiuolo –, sondern auf den Dominikaneraltar in Colmar, der im wesentlichen von Schongauer selbst geprägt wurde und Dürer wohl während seiner Wanderjahre bekannt geworden war. Dieser Altar hat auch Dürers „Sieben Schmerzen Mariae“ in Dresden beeinflusst. Vergleichbar sind die Gegenbewegungen paarweise verbundener Schergen in ziemlich bildparallele Anlage, Dürer strafft sie nur zu einem taktmäßigen Rhythmus. Der Rutenbinder und der am Strick Ziehende gehen nach Flechsig auf die Geißelung des Crailsheimer Altars zurück, bei dem die Frage nach der Entstehung in Nürnberg oder Rothenburg noch nicht geklärt ist. Vorbildungen für den Typ des am Stricke Ziehenden gibt es im Nürnberger Marienaltar von um 1400 oder in dem um 1460/70 in Erfurt entstandenen Hersfelder Altar in Kassel. Kuhrmann hält es für den Dürer der 90er Jahre nicht für ganz uncharakteristisch, daß die Kraftanstrengung des Ziehens am Strick dadurch etwas sinnentleert wird, daß der Scherge nicht an der Beinfesselung, sondern an dem kaum sichtbaren Strick der Handfessel zieht, also aus der Funktion ein reiner Ausdruck abgeleitet wird. Vorbilder für den Rutenbinder konnte Kuhrmann nicht nachweisen, er vermutet sie eventuell bei Carlo Crivelli und weist auf Haltungsähnlichkeit bei dem Holzschnitt der „Geißelung“ des in Würzburg gedruckten Rosenkranzbüchleins hin. Vorbildlos ist die Verknüpfung der beiden Schergen mit den beiden Geißelnden. Die türkische Tracht des Pilatus könnte nach Kuhrmann auf eine Kostümstudie aus dem Kreise des Gentile Bellini oder des Vittorio Carpaccio zurückgehen. Aus dem Mantegnakreis, aber nach Kuhrmanns Meinung nicht aus dem Stich der „Seekentaurenschlacht“, stammen wohl die verspottenden Kinder. Weniger monumental ausgebildet ist der Vorhang auf der Dresdener „Beschneidung Christi“, die früher entstand als der Holzschnitt und von Schongauer beeinflusst wurde. Insgesamt spiegelt die „Geißelung“ der Großen Passion Eindrücke wieder, die Dürer in Nürnberg, auf der Wanderschaft und in Italien empfangen hat. Er steigerte sie in ihrer Wirkung und verwandelte sie zu Elementen seiner Kunst.

Aussprache:

Martin Gosebruch gab zunächst seine Zustimmung zu den Beobachtungen Kuhrmanns, die den Einfluß Schongauers betrafen. Zweifel jedoch äußerte er an den Bezügen zum Schatzbehälter, da Dürer allzu hoch über dessen Niveau stehe. Die Ausschließung der „Seekentauren“ des Mantegna als Vorbilder für die Kinder lehnte er ab (Kuhrmann blieb jedoch bei seiner Meinung). Eine Vorstufe zu dem Kniemotiv

des Rutenbinders sah Gosebruch beim Pfarrer vom Kahlenberg, dessen verwinkelte Haltung Dürer jedoch klärte. Kuhrmann betonte, bei dem Schatzhalter handle es sich um eines der wichtigsten Werke vor Dürer. Gerade im Rückgriff auf ein Werk minderen Ranges und in der steigenden Verwandlung des daraus Entnommenen zeige sich der große Meister. Er wollte in seinem Referat die Mischung von italienischen und deutschen Anregungen auf Dürer demonstrieren. Die Frage sei, ob Dürer überhaupt dabei war, als der Schatzhalter entstand. Zum Schluß appellierte Kuhrmann an die Versammelten, sich zu überlegen, ob nicht eine Publikation der Druckgrafik Dürers bis 1503 in seitenverkehrten Abbildungen, die dem Zustand der Vorzeichnungen entsprechen würden, unternommen werden könnte, da hierdurch die Erforschung der Motive und deren Abhängigkeiten von Vorbildern wesentlich erleichtert und gefördert werden könnte.

ERIKA SIMON (Würzburg): *Dürer und Mantegna*

(vollständig publiziert in: Anzeiger des German. Nationalmuseums, Jg. 1971, S. 21 ff.)

Das Referat befaßte sich mit den drei 1494 datierten Kopien Dürers nach Stichen des Andrea Mantegna, wobei es um eine Klärung der antiken Vorlagen für die Werke des Italiensers und um die Art der Übernahme durch den Deutschen ging.

1. „Der Tod des Orpheus“, Kunsthalle Hamburg (W. 58). Der Stich Mantegnas ist nicht erhalten, ein oberitalienischer Stich geht ebenso wie Dürers Blatt darauf zurück und kann wegen seiner Schwächen und relativen Antikenferne nicht als Vorlage für Dürer gedient haben. Da Dürer in den beiden anderen Kopien nach Mantegna die Laubformen des Hintergrundes in seinen Zeichenstil umsetzte, dürfte auch das Dickicht im Hintergrund dieses Blattes auf das Original des Mantegna zurückgehen, zumal seine Zusammensetzung aus einer Buche und zwei Eichen inhaltlich zu der Szene paßt, wie sie bei Ovid geschildert wird. Das aufgeschlagene Buch mit der italienischen frottola symbolisiert die Musikempfänglichkeit der Pflanzen. Der Feigenbaum hingegen sondert sich von den lauschenden Bäumen ab, mit seinen Ästen würde Orpheus erschlagen. Die Frauen sind durch das Kind als Mütter gekennzeichnet, entstammen aber dem ikonographischen Typus der Mänaden, wovon auch Ovid spricht; für sie gibt es Vorbilder auf antiken Sarkophagen (Tod des Pentheus, Pisa, Campo Santo oder Turin, Museo di Antichità), die den Tod des Pentheus schildern, aber in der Renaissance als Darstellungen aus der Orpheussage umgedeutet wurden. Mantegna hatte Elemente davon schon in der Camera picta in Mantua verwendet. Im vorliegenden Blatt werden jedoch die brutalen Typen der Mänaden und der Typus des Sterbenden in der Sprache der griechischen Klassiker wiedergegeben, wobei sie an Stärke des Ausdrucks nicht verlieren. Gerade dies mag Dürer fasziniert haben.

2. Das „Bacchanal“, Albertina, Wien (W. 59). Beide Teile des Zuges gehören zu einer Szene, nur fehlt offenbar ein Stück in der Mitte zwischen beiden Blättern. Wieder hat sich Mantegna an antike Sarkophage oder Zeichnungen danach als Vorbilder gehalten (Bacchischer Sarkophag, London, British Museum). Die dicke Frau und der dicke Mann entnahm er antiken Satiren auf alte Trinker, verband sie und andere

Figuren jedoch mit Darstellungen, die er in etruskischen Gräbern kennengelernt hatte. Da der dicke Mann besorgt auf die Frau blickt, die eben durch ein Gewässer getragen wird, deutet Simon das Paar als Kybele mit ihrem Begleiter Marsyas, deren Geschichte durch Diodor überliefert wird. Die von beiden erfundenen Musikinstrumente Syrinx und Auloi werden am Beginn des Zuges gespielt. Dessen Ziel ist nach Diodor Nysa, der Sitz des Dionysos. Diesen Gott erkennt man nach Simon auf dem rechten Blatt in dem Mann mit dem Füllhorn, er wurde also von Mantegna im Anschluß an Diodor und andere antike Quellen mit Apoll zu einer Person, nämlich dem traubenspendenden Sonnengott, verbunden. Lukian und römischen Satiren entsprechend wird rechts abschließend die Knabenliebe illustriert. Olympos, Flötenschüler und Geliebter des Marsyas, wird hier nach Philostrat schlafend und von den ihn begehrenden Satyrn umgeben dargestellt, auch er ist also Teil der Geschichten um Marsyas und fügt sich dem Friesen lückenlos ein. Simon vermutet, daß diese Szene und vielleicht auch eine Komposition, die die Orpheusszene enthielt, zu einem Dekorationsentwurf für einen Musiksaal in einem der Gonzaga-Schlösser gehören sollte, in Analogie zu den Musikdarstellungen von Orpheus und Arion in der Camera picta.

3. „Der Kampf der Meergötter“, Wien, Albertina (W. 60). Mantegna verwandte für die beiden Stiche dieser Szene Motive aus einem antiken Sarkophag in der Villa Medici in Rom, in dem Poseidon über das Meer fährt. Dabei wurde jedoch die Vorlage mit ihrem Ausdruck der friedlichen Liebeseeligkeit von ihm in einen heftigen Kampf verwandelt, wofür es in der Antike kein Vorbild gibt. Da Neptun, der Urheber der Meeresstürme, der Szene den Rücken zuwendet, kann auch nicht ein normaler Aufruhr der Elemente gemeint sein. Ohne sein Wissen entfacht diesen Sturm Juno, die Feindin von Äneas, wodurch seine Flotte nach Afrika verschlagen wird; die Furie mit der Inschrifttafel „Invidia“ tritt als ihre Personifikation oder Stellvertreterin auf. Die Lieblingsstadt der Göttin, Karthago, erscheint unter dem Arm der Alten. Der Spiegel rechts neben Poseidon deutet auf Venus, die Mutter des Äneas hin, sie ist der Grund für den Haß der Juno, dorthin blickt die Furie. Auf die Deutung der Szene als eine Episode der Äneis Vergils weisen auch die Kämpfenden hin, die hier für die bei Vergil genannten Windgötter stehen und von Simon jeweils identifiziert wurden, darunter der am Sturm nicht beteiligte Zephyrus vor der Furie, dessen Wehen Äneas nach Italien geführt hätte. In der Trennung von Symbolebene der Götter oben und personifizierter Elementebene unten hält sich Mantegna ebenfalls ganz an Vergil. Der Auftrag für den Fries kann von den Gonzaga ausgegangen sein, da diese für Mantua als der Geburtsstadt des Vergil eine Statue – eventuell mit Sockelfries – geplant hatten. Dürer interessierte sich wohl vor allem für die formalen Werte der die antike Kunst widerspiegelnden Aktfiguren. Dabei aber – und das ist Schlußfolgerung und Hauptthese der Referentin – „drang er an der Kaiserzeitlichen Bildwelt vorbei zu den griechischen Elementen vor, die in Mantegnas Kunst wie in der antiken römischen vorhanden waren. Dürer wählte aus dem Werk des italienischen Künstlers keine historischen Ereignisse aus, sondern Szenen des griechischen Mythos. Dabei glückte ihm intuitiv mit jeder der drei Kopien ein Vorstoß in die griechische Welt.“

Aussprache:

Im Vordergrund stand zunächst die Frage nach Dürers Verhältnis zum griechischen Element in den Stichen des Mantegna. Die Referentin betonte noch einmal, daß Dürer die Auswahl unter den möglichen Vorlagen bewußt getroffen habe, da er das griechische Element intuitiv erspürt habe. Deshalb sei auch anzunehmen, daß Dürer die Nachzeichnungen nicht bereits in Nürnberg geschaffen habe, sondern erst gegen Ende des Jahres 1494 in Venedig, denn nur dort habe er aus der Kenntnis eines größeren Materials diese Auswahl vornehmen können. Martin Gosebruch meinte, man müsse in diesem Fall an die Vermittlung eines Humanisten denken. Da die Buhe der Orpheuszeichnung der Form nach ganz dürerisch sei, könne man eher an eine literarische Anregung als an ein direktes mantegneskes Vorbild denken. Terisio Pignatti sah in den Ausführungen der Referentin den Beweis dafür, daß Dürer sich für die Kunst des Mantegna deshalb interessiert habe, weil diese auf vollkommene Weise die Antike in die Kunst der Renaissance übersetzt habe. Darauf könne Pirckheimer Dürer aufmerksam gemacht haben. Bernhard Degenhart führte die Überlegungen durch den Hinweis weiter, bereits Mantegna habe unter den möglichen antiken Stoffen eine Auswahl getroffen und die mythologischen und nicht die historischen wiedergegeben, so habe Dürer bei Mantegna nur die Wahl zwischen christlichen und antik-mythologischen Themen gehabt, während Dieter Koeplin das Entscheidende darin gesehen hatte, daß Dürer aus einer großen Zahl von Vorlagen das Poetische und Verschlüsselte ausgewählt habe. Annegrit Schmitt betonte, die Verwendung von Mischwesen habe im Norden etwas ganz Neues dargestellt. Die Bevorzugung komplizierter Themen durch Dürer nach seiner Rückkehr aus Italien sah Willibald Sauerländer als einen deutlichen Hinweis auf die Richtigkeit von Simons Deutung an, Dürer habe in diesen Nürnberger Arbeiten unmittelbar an seine italienischen Erfahrungen angeknüpft.

PETER STRIEDER (Nürnberg): *Antike Vorbilder für den Stich „Das Meerwunder“* (vollständig publiziert in: Anzeiger des German. Nationalmuseums, Jg. 1971, S. 42 ff.)

Es ging dem Referenten darum, über die vorprägenden Umformungen der Renaissance und über die literarischen Vorlagen hinaus antike Kunstwerke aufzusuchen, die möglicherweise mehr oder weniger direkt auf Dürer gewirkt haben könnten. Da bis auf die Bezeichnung „Meerwunder“ durch Dürer selbst keine exakte Benennung des Gegenstandes bekannt war, liegt wohl keine Illustration einer mythologischen Erzählung vor, sondern nur eine Gestaltung nach „überlieferten antiken Vorstellungen und Möglichkeiten“. Mischwesen aus Fisch und Mensch konnte Dürer im Stich „Kampf der Seegötter“ von Andrea Mantegna kennenlernen, der Thema und Elemente der Gestaltung wahrscheinlich spätantiken Sarkophagen mit Festzügen von Nereiden und anderen Meereswesen entnommen hat. Doch kann Mantegna nicht das einzige und direkte Vorbild Dürers gewesen sein, da dem Fabelwesen die Pferdeteile und der Schurz an der Übergangsstelle zum Menschenkörper fehlen. Ein Geweih ersetzt die den Tritonen gebührenden Hummerscheren, wie überhaupt die Szene in

eine nördliche Landschaft mit einer Burg verlegt wird, die nach der Nürnberger Anlage gestaltet ist. Von den durch Kenneth Clark unterschiedenen zwei Möglichkeiten der Darstellung des erotischen Tritonen- und Nereidenmotivs greift Dürer auf die zweite zurück, in der die Nereide sich dem Seetier liebevoll anschmiegt, er verwandelt den Griff des Tritonen jedoch in eine Umklammerung, die die Frau an der Flucht hindert. Dürer arbeitete also nicht nach einem heute bekannten unmittelbaren Vorbild. Dagegen steht ein erst 1923 in Aquileia ausgegrabenes Mosaik aus dem 3. Jh. n. Ch. mit der Nereide Klymene auf einem Triton dem dürerischen Motiv überraschend nahe. Die griechischen Beischriften deuten auf eine griechische Vorlage für das Mosaik hin. Übereinstimmungen mit dem Stich Dürers bestehen in dem „ruhigen Dahingleiten des Paares“, im „Gegensatz zwischen dem kräftigen, gebräunten Körper des Mannes und dem weichen, hellen Leib der Frau“ und in der „Schwermut, die den griechischen Wassergottheiten eignet“. Zwar weisen die Zerstörungen anderer Teile des Gesamtmosaiks, von dem die zitierte Szene nur einen Ausschnitt darstellt, darauf hin, daß das Kunstwerk lange Zeit offengelegen hat, bevor es verschüttet wurde, doch gibt es kaum Anhalt dafür, daß Dürer es während seines Aufenthaltes in Venedig gesehen haben könnte. Strieder vermutet vielmehr, Dürer habe eine noch unbekannte Vorlage benützt, die das wohl dem Hellenismus entstammende Vorbild des Fußbodenmosaiks in Aquileia widerspiegelt.

Da zu dem Referat von Strieder keine Aussprache stattfand, gab Willibald Sauerländer ein knappes Resumée zur Forschungslage über das Schaffen Dürers in den 1490er Jahren. Es existiere eine Fülle von Einzelbeiträgen, aber nur selten werde versucht, eine Gesamtdarstellung dieser Periode zu geben, so daß die Gefahr einer Isolation der Einzelforschungen bestehe. Die Deutungen müßten zwar von einzelnen Forscherpersönlichkeiten erarbeitet werden, eine Zusammenfassung der Ergebnisse sei jedoch dringend erforderlich. Er griff den Vorschlag von Gisela Goldberg, ein Dürerkorpus herauszugeben, unter diesem Gesichtspunkt bejahend auf. Eine breite Kooperation dazu sei nötig. Als ideales Zentrum für die Herausgabe betrachte er das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg.

Axel Janeck

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Bulletin du Musée National de Varsovie, vol. XII/1971, No. 1–2. Rédaction: Jan Bialostocki. Warschau, Musée National de Varsovie 1971. 48 S. mit Abb. im Text.

Jadwiga Kubińska: Une dédicace à la déesse Ma au Musée National de Varsovie. – Tadeusz Dobrzeniecki: Imago Pietatis. Its Meaning and Function. – Stefan Kozakiewicz: Un gruppo di vedute veneziane dalla cerchia di Antonio Canal. La bottega del Maestro di vedute con Ponte di Rialto.

Bulletin du Musée National de Varsovie, vol. XII/1971, No. 3. Rédaction: Jan Bialostocki. Warschau, Musée National de Varsovie 1971. S. 49–76 mit Abb. im Text.

Jan Bialostocki: A Madonna and Child from Felipe Vigarni Workshop. – Dariusz Kaczmarzyk: La Madonna dei Candelabri d'Antonio Rossellino. – Janina Michalkowa: Ancora un Vanvitelli. – Ewa Birkenmajer: La décoration peinte des garnitures polychromes de la faïencerie – De Metalen Pot appartenant aux collections de Wilanów.