

Albrecht Dürer, Disegni scelti e annotati da ROBERTO SALVINI. Florenz, La Nuova Italia, 1963. 19 Seiten Einführung, 40 Seiten Katalog, 8 Seiten Literaturverzeichnis, 60 Farbtafeln. Lire 32 000.

Das Buch von Roberto Salvini setzt eine Reihe prachtvoller Foliobände fort, die der Verlag La Nuova Italia dem graphischen Werk bedeutender Künstler widmet. 1964 war ein Band mit Dürers Holzschnitten und Stichen vorausgegangen, ebenfalls von Salvini verfaßt.

Der neue Band gliedert sich in eine Einführung in das Werk Dürers am Beispiel von 60 vom Verfasser ausgewählten, im folgenden abgebildeten Zeichnungen, es schließt ein ausführlicher Katalogteil an, fußend auf den großen Ausstellungskatalogen des Dürerjahres, sowie ein Literaturverzeichnis, das Mendes Dürerbibliographie noch nicht berücksichtigt.

Ein besonderer Wert dieser Publikation liegt in der Qualität der Reproduktionen von Dürers Zeichnungen. Diese werden, soweit es das Folioformat des Buches erlaubt, als Facsimiles präsentiert, wobei sowohl die Schärfe der Strichwiedergabe als auch die relative Farbtreue des Druckes überrascht. So kommt z. B. beim Aquarell von Innsbruck die Abbildung dem Original näher als jene in Koschatzkys Buch.

Die Auswahl der 60 Zeichnungen erfolgt aus dem von Winkler erfaßten Bestand, ohne neu aufgetauchte Zeichnungen einzuschließen, und vermittelt einen repräsentativen Querschnitt des gezeichneten Werkes von Dürer. Dabei werden sowohl die verschiedenen Gegenstände der Darstellung wie menschliche Figuren, Landschaft, Tiere, Pflanzen berücksichtigt als auch der Modus der Zeichnungen, einerseits Detailstudien, Figuren, Kompositionsentwürfe einschließlich des Rahmens (wie beim Landaueraltar), andererseits bildmäßige Zeichnungen um ihrer selbst willen. Der Schwerpunkt der Auswahl liegt auf dem Gebiet des Porträts.

Der in klarem Stil verfaßte Text skizziert die Entstehung der Zeichenkunst Dürers am Beispiel der in chronologischer Folge besprochenen Blätter, wobei die von der Forschung eröffneten Perspektiven kritisch ausgewertet und neue Beobachtungen mitgeteilt werden. Unter Verzicht auf eine breitere Behandlung ikonographischer Probleme konzentriert sich der Text auf stilistisch genetische Zusammenhänge der Zeichenkunst Dürers und vermag zur humanen Aussage von Dürers Kunst der „Zeichen“ vorzudringen.

Die Einführung beginnt mit der Präsentation Dürers als Meister der Linie und folgt damit einer Tradition der Beurteilung Dürers, welche in Wölfflins Satz gipfelt, ein gemalter Bart Dürers sei grundsätzlich schlechter als ein gestochener — eine Auffassung, die in jüngster Zeit mit dem verstärkten Interesse an Dürer dem Maler in Frage gestellt und auf ihre Bedingtheit in der Geschichte der Kunstgeschichte hin geprüft wurde.

Nach grundsätzlichen Bemerkungen zu Dürers Zeichnungen als Fantasie-

werken von semantischer Aussage, auch wo es sich speziell um Studien handelt, und zur Natürlichkeit als Spezifikum der Zeichnung bei Dürer wird ein Abriss der Entstehungsgeschichte von Dürers Zeichenstil gegeben. Bei den frühen Blättern behandelt der Autor die Zusammenhänge mit der Nürnberger Kunst, dem Hausbuchmeister, Schongauer, niederländischen Elementen. Er weist ferner am Beispiel der drei Lanzenknechte von 1489 (W 18) überzeugend nach, daß Dürer bereits vor seiner Wanderschaft bei der Figurenwiedergabe italienischer Ponderation weitgehend nahekam. Diese früheste Auseinandersetzung Dürers mit Italien sei durch die einige Jahre später von Dürer auch kopierten Tarocchi ausgelöst worden. Auch bei der Zeichnung der knienden Katharina (W 73) werden Gravitas und Ponderation bemerkt und mit der Figurendarstellung in Gentile Bellinis Reliquienprozession in Beziehung gesetzt. Beim Studienblatt (W 86) der ersten italienischen Reise wird betont, daß hier eine anatomische Skizzierung der Knochen- und Muskelstruktur vorliegt, die für Dürer ungewöhnlich ist.

In den Beschreibungen etwa des Reiters mit dem Tod (W 161), der frühen „Spaziergänge“ in Zeichnung und Stich (W 56, B 94), der Venezianerin und Nürnbergerin (W 75) oder bei Adam und Eva (W 470) hebt der Autor eine bisher kaum beachtete Eigenheit der Zeichenkunst Dürers hervor, daß er nämlich im graphischen Duktus den Themen bzw. Objekten der Darstellung entgegenzukommen sucht, so etwa, wenn der Tod über dem Reiter in oszillierenden, blitzartigen Linien erscheint. Salvinis Behauptung, Zeichnung sei für Dürer vor allem ein Mittel, einen Begriff vom dargestellten Gegenstand mitzuteilen, weniger ein künstlerischer Eigenwert, bestätigt sich gerade dann, wenn Dürer innerhalb ein und derselben Zeichnung graphisch verschieden moduliert. Die Veränderlichkeit künstlerischer Mittel im Hinblick auf das Thema wird neuerdings auch auf dem Gebiet der Farbe Dürers bemerkt.

Bei den Naturstudien wie dem Großen Rasenstück, den Landschaften oder dem Hasen betont der Autor überzeugend den ganzheitlichen Charakter bei analytisch genauer Wiedergabe des einzelnen und leitet diese Bildsynthesen wesentlich von Dürers Wahl der Perspektive bzw. des Blickpunktes ab.

Von den treffenden Bemerkungen zu den Porträtzeichnungen seien etwa diejenige zur Mohrin Katharina und der Windischen Bäuerin (W 818, 375) genannt. Letztere wird entschieden als Original Dürers gegenüber der problematischen Abschreibung Musperts verteidigt. Das Facsimile der Krabbe (W 92), welche blind und mit müßig geschlossenen Scheren erscheint, läßt dagegen Zweifel an der Authentizität Dürers aufkommen, wie sie verschiedentlich seit der Nürnberger Dürerausstellung geäußert wurden, etwa von White.

Was Datierungsfragen betrifft, so unterstützt der Autor die bereits von

Strieder vorgeschlagene Datierung des Porträts eines Negers (W 431) in die zweite venezianische Reise, wobei er die Besonderheiten des Zeichenstils Dürers in und nach Venedig behandelt. Das Aquarell von Innsbruck datiert der Autor inzwischen, wie er freundlicherweise mitteilte, aus farbgeschichtlichen Gründen in die Hinreise nach Italien. — Die Farbabbildungen der Porträts der Berliner Madonna (W 275) und des Frauenkopfes auf dem Tüchlein der Pariser Nationalbibliothek — vom Autor 1503 mit Hinweis auf Leonardoeinfluß datiert — erlauben die großen Unterschiede im Kolorit, welche die Originale aufweisen, nachzuvollziehen. Die bleierne Farbigkeit und ein quasi lunares Licht, welche in Dürers Gemälden ab 1518 (Lucretia, Anna selbdritt) vorkommen, können die von Panofsky genannten Argumente für eine Datierung des Tüchleins um 1520 ergänzen. Selbst W. L. Strauß, dessen Abbildung der Infrarotaufnahme des Tüchleins weder 1503 noch 1505 — seine am Original beobachteten Datumsvarianten — erkennen läßt, wollte eine spätere Überarbeitung nicht ausschließen.

Den Kern des Textes bildet der Versuch, Dürers Verhältnis zu den italienischen Künstlern herauszuarbeiten. Der Autor schätzt die Bedeutung der venezianischen Malerei für Dürer weniger hoch ein als die der Kunst Mantegnas, Pollaiuolos, vor allem aber Leonardos und Raffaels. Entsprechend den Tolnayschen Thesen werden auch Einflüsse von Michelangelo mitberücksichtigt.

Abgesehen von den bekannten Verbindungen Dürers zu Gesichts- und Pferdestudien Leonardos, hält der Autor auch bei Dürers Pflanzenstudien Reflexe von Leonardozeichnungen für wahrscheinlich. Bei Dürers Studienblatt mit den Tierkämpfen (W 379) vermutet der Autor (wie Winzinger) eine Abhängigkeit Dürers sowohl von Uccello als auch von Leonardo. — Bei den Naturstudien unterscheidet der Autor grundsätzlich zwischen Leonardos Bemühen, wissenschaftlich von der Oberfläche der Dinge in ihre verborgenen inneren Bewegungsprinzipien vorzudringen, und andererseits Dürers Interesse an einer exakten Wiedergabe der physischen Vitalität der Figur, welche sich in der äußeren Erscheinung manifestiert.

Für den Entwurf des Allerheiligenbildes nimmt der Autor eine direkte Kenntnis der Komposition von Raffaels Disputa an, auch werden bei der Landschaft des Allerheiligenbild-Entwurfes Anregungen von Raffaels Zeichenstil vermutet. Diese ernst zu nehmenden Hypothesen harren noch einer ausführlichen Begründung, auch dürften die Beziehungen zwischen Raffael und Dürer mehr im Sinne eines Austausch vorzustellen sein, verwendete doch auch Raffael Dürer-Elemente in den Landschaften der Loggien oder in den Teppichentwürfen, wie Shearman gezeigt hat, abgesehen von Marc Antons Interesse an Dürer oder Lodovico Dolces Überlieferung vom Vorhandensein vorbildlicher Dürergraphik im Atelier des Raffael. — Die Beiträge Salvinis zur Frage Dürer und Italien weisen erneut darauf hin, daß

eine umfassende Untersuchung zu diesem Thema ein Desiderat der Dürerforschung ist.

Der Text schließt mit der eingehenden Charakterisierung von Dürers später Kunst als Zeichen einer religiösen Verpflichtung des Künstlers, deren Bewußtsein sich auch in Dürers schriftlichem Nachlaß spiegelt.

Abgesehen davon, daß Salvinis Text eine Fülle anregender Bemerkungen enthält, wird in diesem Band ein profiliertes Bild der Zeichenkunst Dürers im ganzen entworfen. Darüber hinaus ist mit „Dürer Disegni“ erstmals eine im italienischen Sprachbereich bisher fehlende, angemessene Präsentation und Würdigung der Zeichenkunst Dürers veröffentlicht.

Kristina Herrmann-Fiore

PERSONALIA

AUGSBURG

STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN

Als Nachfolger des ausgeschiedenen Oberkonservators Dr. *Eckhard von Knorre* wurde als wiss. Angestellter Dr. *Gode Krämer* eingestellt.

BERLIN

STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ
KUNSTGEWERBEMUSEUM

Dr. *Dietrich Kötzsche* wurde zum Kustos befördert.

KUPFERSTICHKABINETT

Dr. *Alexander Dückers* wurde zum Kustos befördert.

NATIONALGALERIE

Als Nachfolger von Dr. *Wieland Schmied-Kowarzik* übernahm Dr. *Dieter Honisch* das Amt des Direktors. Dr. *Angela Schneider* wurde als wiss. Angestellte eingestellt.

BIELEFELD

KUNSTHALLE

Dr. *Ulrich Weisner* übernahm am 1. 10. 1974 als Nachfolger von Dr. *Joachim Wolfgang von Moltke* die Leitung der Kunsthalle.

BONN

RHEINISCHES LANDESMUSEUM

Der wiss. Mitarbeiterstab des Museums wurde in 7 Abteilungen neu aufgliedert:

Direktor: Dr. *Christoph Bernard Rüger*; stellv. Direktor: Prof. Dr. *Walter Janssen*; Abteilungsdirektoren: Dr. *Fritz Goldkuhle*: Schau- u. Studiensammlung, Kunstgeschichte; Dr. *Werner Hilgers*: Veranstaltungen, Öffentlichkeitsarbeit; Dr. *Heinz Günter Horn*: Technische Einrichtungen (Werkstätten, Laboratorien, Zeichenbüro), römische Archäologie; *Klaus Honnef*: