

Werk

Titel: Ephrussi, Charles: Albert Dürer et ses Dessins

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log59

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

über das Verhältniss der *Vie* zur *Vita* und der älteren Grabschrift zur jüngeren. Die Datirung und Kritik der Werke enthält natürlich wieder manche Irrthümer, zu deren Besprechung es jedoch an Raum fehlt.

L. Scheibler.

Charles Ephrussi. *Albert Dürer et ses Dessins.* A. Quantin, Imprimeur-Editeur. Paris 1882.

Mit Ausnahme von Raphael hat wohl keiner der grossen Meister so eifrig den Stift und die Feder geführt wie Dürer. Die ihn umgebende Natur und seine eigene Phantasie boten ihm eine Fülle des Stoffs, die er bald in Form von flüchtigen Entwürfen oder tagebuchartigen Aufzeichnungen, bald als zufällige Beobachtungen oder detaillirte Naturstudien für bestimmte Compositionen festhielt. Die überwiegende Mehrzahl dieser Blätter bezeichnete er mit seinem Monogramm und womöglich auch mit der Jahreszahl ihres Entstehens, dadurch den Werth bekundend, welchen er auf diese Studien, mögen dieselben vollendet oder nur leicht hingeworfen gewesen sein, legte.

Wir können alle Stadien der Vorbereitung seiner Gemälde verfolgen, von der flüchtigen Skizze bis zu den mit unglaublicher Sorgfalt ausgeführten Vorstudien. Einzelne seiner Compositionen sind uns nur noch in dem Stadium des Entwurfs erhalten, andere sind darüber hinaus überhaupt nicht gediehen oder von anderer Hand ausgeführt worden. Der Schaffensquell sprudelte so unerschöpflich in Dürer, dass Pinsel, Stichel und Holzschneidmesser nicht immer ausreichten, um die Fülle seiner Ideen in feste Form zu bannen; viele Compositionen hat er gleich endgültig als Zeichnungen ausgeführt, z. B. die Grüne Passion, das Altärchen mit Simson und der Auferstehung Christi, die Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians.

Seine Thätigkeit als Zeichner ist somit ein integrierender Bestandtheil seines gesammten Wirkens und bietet Stoff genug für eine monographische Behandlung. Hierbei treten Besonderheiten der Technik: je nach der Zeit, bisweilen je nach dem Gegenstande wechselnde Bevorzugung bald des einen, bald des andern Materials stärker in den Vordergrund. Dahin gehört z. B. die Verwendung des Silberstifts in den Jahren um 1500, diejenige der Kohle bei Bildnissen, der Wasserfarben bei Landschaften, der weissgehöhten Pinselzeichnung in Tusche auf farbig grundirtem Papier bei den Vorstudien für Gemälde u. s. w.

Seit Jahren hat Ephrussi mit unwandelbarem Eifer sein Studium dieser Thätigkeit Dürer's als Zeichner zugewendet. Die anfänglich in der Gazette des Beaux-Arts veröffentlichten Resultate seiner Bemühungen liegen nun zu einem stattlichen Bande vereinigt vor. Mit glücklichstem Erfolge hat der Verfasser die zahlreichen weithin verstreuten Zeichnungen Dürer's aufgesucht, zusammengestellt, gesichtet und geordnet. Wie manches neue Blatt kommt da zum Vorschein, wie manches alt bekannte wird da erst ins rechte Licht gestellt. Durch sein Bestreben, alle Zeichnungen Dürer's in möglichst chronologischer Folge innerhalb des Textes an einander zu reihen, hat Ephrussi freilich wie wir glauben, sich selbst die Arbeit unnöthigerweise erschwert. Denn die minder belangreichen Blätter hätten in Form eines Verzeichnisses oder in Form von

Anmerkungen beigelegt werden können, wodurch der Text entlastet worden wäre. Auf die Frage, was denn solchergestalt in die zweite Linie zu verweisen gewesen wäre, würden wir antworten: dasjenige, was uns nichts Neues über den Künstler lehrt, somit nur für den Sammler und Kunstfreund, nicht aber für den Biographen von Belang ist.

Doch reichten wir hierüber nicht weiter mit dem Verfasser. Sein Buch bietet genug der bedeutsamen Resultate, um uns für solche Unbequemlichkeiten vollauf zu entschädigen. Seit dem Erscheinen von Thausing's umfassender Biographie, deren bevorstehende zweite Auflage uns viel Neues erwarten lässt, ist die Forschung eifrig bemüht gewesen, einzelne auf Dürer bezügliche Punkte aufzuhellen; namentlich der Kunde seiner Zeichnungen ist reichlich neues Material zugeflossen, nicht zum geringen Theil dank Ephrussi's eigenen Bemühungen. So sehen wir z. B. eine Anzahl Bildnisse mit Namen belegt, die wohl geeignet sind, unser Interesse an denselben zu steigern: der Cardinal Erzbischof von Salzburg Matthäus Lang, der Portugiese Damianus a Goes, beide in der Albertina; Lucas van Leyden in Lille, Bernard van Orley (Gemälde in Dresden) treten uns in der charakteristischen Form entgegen, wie sich dieselbe in Dürer's Auge spiegelte. Dass Ephrussi in der schönen Silberstiftzeichnung der Bremer Kunsthalle (Abb. zu p. 34) Dürer's Frau erkannt hat, rechnen wir nicht zu seinen geringsten Verdiensten: ist dieses Bildniss doch das individuellste, das wir von ihr besitzen.

Eine Reihe wichtiger, aber nicht leicht erreichbarer Blätter wird in vortrefflichen Reproductionen vorgeführt: das Christkind nach Lorenzo di Credi, von 1495, bei Baron Schickler in Paris; der Kopf eines Jünglings, von 1503, in der Wiener Kunstakademie; die phantastische Zeichnung in Rennes u. a. Der Anhang bringt (p. 368) ein Verzeichniss der zahlreichen Studienblätter im Sammelbande der Dresdener Bibliothek. — Die Besprechung des Entwurfs zum Jüngsten Gericht im Britischen Museum (p. 248) liefert einen interessanten Beitrag zur Biographie des Künstlers. — In ganz neuem Licht erscheint der vielfach misskannte Umrissstich der Kreuzigung, Pass. 109, durch die Gruppierung der in den Jahren 1521—1523 für denselben gefertigten Vorstudien (p. 318).

Mit Eifer bekämpft Ephrussi die Ansicht, dass Dürer bereits auf seiner Wanderschaft im Jahre 1494 italienischen Boden betreten habe. Wir dagegen wollen suchen, hier noch einiges zur Bekräftigung derselben anzuführen.

Ephrussi versetzt die schöne Federzeichnung des Britischen Museums, welche Apollo und Diana darstellt (Abb. p. 75) und offenbar einem Stich, der nicht zur Ausführung gelangte, zur Vorlage dienen sollte, in die Zeit um 1504, weil er zwischen diesem Apollo und dem Adam des Kupferstichs von 1504 die grösste Uebereinstimmung findet: beide, meint er, differirten nur in der Bewegung der Hände von einander. Dem sei nun wie ihm wolle; die Londoner Zeichnung müssen wir, gleich Wickhoff und Thode, in das Jahr 1494 verlegen und zwar aus einem ganz äusserlichen Motiv. In ihrem Gesamtaussehen, in dem Reichthum der Modellirung, der Feinheit der Federführung, ja der Farbe der Tinte zeigt sie eine durchaus mit dem Hamburger Orpheus

von 1494 übereinstimmende Behandlungsweise. Offenbar geht auch sie auf ein italienisches Vorbild — dessen Nachweis freilich bisher noch nicht gelungen ist — zurück. Die flauere Formengebung, welche für Jacopo dei Barbari charakteristisch ist, können wir in ihr nicht erkennen; eher möchten wir wegen der schlanken straffen Formen an Mantegna denken. Hier bereits haben wir jene etwas schematischen Verhältnisse eines übermässig langgestreckten und doch festgefügtten Körpers vor uns, welche Dürer sein Leben lang festhielt und auf Grund deren er seine Proportionslehre aufbaute. Das lässt uns an jene Stelle in den Papieren des Britischen Museums denken, wo es heisst, dass »ein Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren« ihm (Dürer) Unterweisung in der menschlichen Proportion ertheilte, da er »noch jung« war. Wir glauben daher in dieser Zeichnung eine Bestätigung dafür zu sehen, dass Dürer's Proportionsstudien über das anderwärts nachgewiesene Jahr 1500 zurück bis in seinen von uns vertretenen italienischen Aufenthalt von 1494 reichten.

Auch die beiden in der Albertina und in Florenz bewahrten Studienblätter mit italienischen Reminiscenzen, welche Ephrussi (p. 120) der Zeit von 1505—1507 zuweist, müssen wir dem Jahre 1494 zu revindiciren suchen. Wir finden nämlich auf dem Florentiner Blatt, welches oben einen Ritter zu Pferde, unten einen auf einen Schild sich stützenden Mann, ein liegendes Kind, einen beturbanten Greisenkopf enthält, Motive derselben Meister verwendet, welche nachweislich gerade in den Jahren 1494—1495 auf ihn einwirkten: Mantegna und Lorenzo di Credi. Letzterem gehört das liegende Christkind an; die auf einen Schild sich stützende männliche Gestalt dagegen (der Kopf derselben ist nicht ausgeführt) ist in ihrer Haltung durchaus jenem Jüngling nachgebildet, welcher sich links auf Mantegna's Kupferstich des Bacchanals mit der Kufe, Bartsch 19, befindet. Dort stützt sich derselbe mit der Rechten auf ein Füllhorn, greift mit der Linken nach einem Kranz empor, welchen ihm ein auf dem Rücken eines Bacchanten sitzendes Weib reicht. Dürer's hiermit übereinstimmende Figur ist, wie aus der freien Behandlung der Umriss- und der Muskulatur hervorgeht, aus der Erinnerung gezeichnet, in Folge dessen auch das Standbein von der Schwerpunktklinie zu weit entfernt ist. Ephrussi freilich versetzt dieses Blatt und dasjenige mit dem Raub der Europa wegen der »Kraft, Freiheit und Meisterschaft ihrer Mache« in die spätere Zeit; wir dagegen glauben, dass die Hand, welche im Jahre 1494 die Copien nach den andern grossen Kupferstichen Mantegna's fertigte, sehr wohl gleichzeitig diese Studien gezeichnet haben kann. Den Apoll des Britischen Museums wollen wir hier übrigens ebensowenig mit hereinziehen, wie etwa den Adam des Kupferstichs: da wir die behauptete Uebereinstimmung des Bewegungsmotivs in diesen drei Figuren nicht zu erkennen vermögen. Aus naheliegenden Gründen hat Wickhoff (in den Mitth. des Inst. f. östr. Gesch.-Forschung 1880) angenommen, dass auch der Ritter zu Pferde nach einem italienischen Meister copirt sei; dadurch würde Ephrussi's fernerer Einwand, dass Dürer vor 1505 kein »schönes natürliches Pferd« gemacht habe, belanglos.

Während Thausing, wie uns scheint, zu viele der Landschaftszeichnungen

in den Anfang der 90er Jahre versetzt, werden bei E. wiederum die Jahre 1505 bis 1507 mit solchen überbürdet. Die verschiedenen in diesen Blättern vertretenen Behandlungsweisen deuten doch darauf hin, dass sie ganz verschiedenen Zeiten angehören. In Bezug auf die Ansichten aus der Nürnberger Gegend wird solches auch zugegeben; die auf dem Wege nach Italien gefertigten ist man dagegen überhaupt zu sehr geneigt, auf einen verhältnissmässig kurzen Zeitraum zusammenzudrängen. Wir können weder mit Thausing übereinstimmen, welcher die malerisch frei und mit durchaus moderner Empfindung behandelte Gesamtansicht von Trient, in der Bremer Kunsthalle, in gleich früher Zeit entstehen lässt, wie jene von ängstlicher Treue erfüllte Ansicht der Mauern dieser Stadt, im Besitz von Mr. Malcolm; noch schliessen wir uns Ephrussi an, wenn er (p. 17) die beiden durchaus wie letzteres Blatt behandelten Ansichten eines Stadtplatzes, in der Albertina, zeitlich von demselben trennt: die beiden letztgenannten, deren Vorbild er in Nürnberg sucht, wohl in die 90er Jahre versetzt, die Trientiner dagegen erst um 1505—1507. Immer mehr wird es fühlbar, dass es noch an einer grundlegenden, die Verschiedenartigkeit der Technik in Betracht ziehenden Voruntersuchung fehlt, mit deren Hülfe sich die vielen von Dürer hinterlassenen Landschaften datiren liessen.

An die Reise, welche Dürer im Jahre 1515 nach Südwestdeutschland gemacht haben soll, können wir nicht wohl glauben. Ephrussi hat auf diese seine Entdeckung eine Menge Scharfsinns gewendet, den wir für leider verloren halten, weil uns scheint, dass er der ersten Grundlage entbehre. Denn die Berliner Zeichnung der schwäbischen Schlösser (Abb. p. 231), die wichtigste der ganzen Reihe, trägt für uns weder in der Strichführung, noch in der Art ihrer Bezeichnung irgend ein Merkmal an sich, welches den Schluss auf Dürer nahelegt. Eine Vergleichung mit Hans Baldung's Carlsruher Skizzenbuch wird die sehr glaubliche Annahme, Baldung sei der Verfertiger dieser Blätter, zu erhärten haben. Derselben Hand gehört wohl auch die von 1516 datirte Landschaft in der Ambrosiana an, deren Jahreszahl wir somit nicht, gleich Ephrussi, für apokryph zu erklären nöthig hätten.

Einzelne Blätter geben zu folgenden Bemerkungen Anlass.

Die beiden Frauen in Frankfurt (Abb. p. 49) werden von Wickhoff (im XVII. Band der Zeitschr. f. bild. K.) dem Hans Baldung zugeschrieben; sie lassen sich dagegen bis aufs Jahr genau in Dürer's Werk einreihen. Ein Vergleich mit der Wiener Studie von 1495 zu der Babylonierin der Apokalypse zeigt, dass wir in dem rechts befindlichen ungeschlachten und dabei auffallend ausgeputzten Weibe eine Genossin dieser Babylonierin vor uns haben; dass dieselbe von der links stehenden ehrsamten Bürgersfrau, deren Modell wir auf der Zeichnung des Frauenbades von 1496 in Bremen wieder zu erkennen glauben, mit verächtlichen Blicken gemessen wird, erscheint somit erklärlich.

Der Versuch, den schönen Baumgartner'schen Altar der Münchener Pinakothek, welcher sich bereits aus stilistischen Gründen als ein unverkennbares Werk der ersten Jahre des XVI. Jahrh. erweist, mit Hülfe der schönen von 1508 datirten Zeichnung eines Jünglingskopfes in der Wiener Kunst-

akademie (Abb. zu p. 94) dadurch näher zu bestimmen, dass letztere als das Bildniss eines der beiden, damals doch bereits gegen 40 Jahre alten Brüder Baumgartner betrachtet wird, erscheint als ein etwas gewaltsamer und wenig befriedigender.

Die Aufschrift über dem Bildniss des dicken Mannes im Turban, von 1508, im Britischen Museum (Sloane Collection Nr. 27; Ephrussi p. 158, Anm.) habe ich abweichend von Ephrussi gelesen: *hye conrat verkell altag*. — Auf der Kreuzabnahme in Bremen (p. 172) ist das Datum 1512 statt 1513 zu lesen; desgleichen auf dem Brustbild eines Mannes in reichem Barett, im Britischen Museum (Sloane 44; Ephrussi p. 180) 1516 statt 1515.

Merkwürdig ist, dass Dürer im Jahre 1514 mehrfach italienische Reminiscenzen wieder auftauchen lässt. Auf einer Federzeichnung des Berliner Cabinets, die einen Narren, einen Bauern und anderes durchaus nicht Zusammengehörendes zeigt (Ephrussi p. 187), kehrt in der Gestalt eines Jünglings, der einen Pfeil empor hält, dasselbe Mantegneske Motiv wieder, welches wir bereits auf dem Florentiner Skizzenblatt constatirten. Die Figuren dreier Türken (bei Mr. Malcolm), die er einst nach Gentile Bellini's von 1496 datirter Procession der Kreuzreliquie gezeichnet, colorirt er nun, und zwar im Wesentlichen treu, aus dem Gedächtniss und übergeht sie mit der Feder (s. Janitsch im Jahrb. d. k. pr. K.-S. 1883). In durchaus gleicher Weise behandelt er in demselben Jahr jene Halbfigur einer buckligen Frau in fürstlicher Tracht, in Bremen (Abb. p. 206), welche augenscheinlich dem Gemälde eines Italieners des 15. Jahrhunderts entnommen ist. Aus diesem fremdartigen Charakter mag es zu erklären sein, dass Wickhoff das Blatt dem Meister abspricht und die Bezeichnungen für gefälscht erklärt.

Bereits Thausing (p. 431) betonte die Zusammengehörigkeit einer nicht unbeträchtlichen Reihe sehr sorgfältig ausgeführter, sämmtlich im Jahre 1521 entstandener gehöhrter Zeichnungen, welche Ephrussi theils auf Seite 296, theils auf Seite 312 unten erwähnt. Die Gegenstände derselben: Gesicht und Hände eines Greises, ein aufgeschlagenes Buch, ein Todtenschädel u. a. lassen von vornherein auf die Darstellung einer Versuchung des hl. Antonius schliessen; und wirklich befindet sich unter den Zeichnungen dieses Jahres ein vielversprechender Entwurf zu einer Composition dieses Inhalts in der Albertina. Rechts steht die Versucherin, ein Weib von classisch edeln Formen; links kniet der um seine Seelenruhe besorgte, augenscheinlich von keinem zu starken Selbstvertrauen erfüllte Heilige. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in den vorerwähnten Zeichnungen Vorstudien zu diesem geplanten Gemälde erblicken.

Ephrussi (p. 324) hat in dem weiblichen Kopf von 1522 des Britischen Museums (Sloane 49), welchen er für denjenigen einer beliebigen Nürnbergerin hält, Dürer's Frau nicht erkannt; doch geht letzteres klar aus der Beischrift von Dürer's Hand hervor: . . . Albrecht Dürer nach | (sein)er hawsfrawen conterfett. Die schöne grosse Zeichnung ist arg verrießen, aber immerhin eines der charakteristischsten Bildnisse dieser Frau, die hier wie gewöhnlich niederblickend dargestellt ist, voll überlegener kaltblütiger Ruhe. Gegenüber dem unsympathischen Eindruck, den sämmtliche den verschiedensten Alters-

stufen angehörende Bildnisse von Dürer's Agnes hervorrufen, vermögen alle »Rettungen« derselben nur schwer aufzukommen.

Das Brustbild eines Mannes, von 1527, im Britischen Museum (Sloane 51) hält Ephrussi (p. 328, Anm. 1) für dasjenige eines beliebigen Engländers; doch haben wir offenbar hier den prächtigen Kopf Varnbühler's vor uns, freilich in durchaus anderer Stellung als der Holzschnitt, zu welchem ja die Vorzeichnung von 1522 in der Albertina sich befindet, denselben zeigt.

Von Zeichnungen, die wir vermissen, wollen wir nur die paar folgenden anführen, weil uns deren Bedeutung eine eingreifende zu sein scheint.

Die Darstellung Christi im Tempel, Federzeichnung, in einzelnen Theilen getuscht, in Folio, im Britischen Museum (Sloane 94). Es ist eine der Disposition der Figuren nach nur wenig, aber in glücklicher Weise modificirte Copie nach jener Composition Schongauer's, die uns in der bekannten, jedoch schwerlich von Letzterem selbst ausgeführten Zeichnung der Albertina erhalten ist. Verändert ist die Stellung des Mannes mit der Kerze im Vordergrund; hinter der Maria stehen nur zwei Frauen, jedoch kein Mann. Die Formengebung ist zum Vortheil des Ganzen durchaus aus der Schongauer'schen Magerkeit in liebliche Dürer'sche Fülle frei übersetzt. Dass dieses Blatt aus Dürer's Wanderzeit stamme, scheint eine alte, etwas verwischte Beischrift zu bezeugen: Albrecht Durer hatt dis stück | gemacht jn seinen ledigen wanderjorn. Die Vorlage hierfür mag er in Colmar, bei Schongauer's Brüdern, noch vorgefunden, aus ihr vielleicht sogar die erste Idee zu seinem Marienleben, welches ähnliche Raumbenutzung zeigt, geschöpft haben. Jedenfalls ist diese Zeichnung von äusserster Wichtigkeit als die einzige nach jenem von Dürer so hoch verehrtem Meister gefertigte.

Die Thaten des Herakles, zwölf kleine Runde von 95 mm Durchmesser, in der Bremer Kunsthalle; gehöhte Pinselzeichnungen in Tusche, auf grün präparirtem Papier. Obwohl diese Blätter, mit Ausnahme von zweien, sämtlich Dürer's Zeichen und die Jahreszahl 1511 tragen, hat ihr ehemaliger Besitzer, der Senator Klugkist, sie als Werke des Lucas van Leyden bezeichnet, und diese Benennung haben sie auch bisher bewahrt, insofern sie Ephrussi wahrscheinlich gar nicht zu Gesicht gekommen sein werden. Sie gehören aber hinsichtlich des Reichthums der Composition und der Feinheit der Ausführung zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Meisters, gleich jenen allgemein bekannten Doppelbildern des Simson und der Auferstehung Christi, welche er nur um ein Jahr früher in durchaus derselben Technik fertigte. Ihre Erhaltung ist eine sehr gute. — Das erste Blatt stellt die Geburt des Helden in äusserst realistischer Weise dar; unter der Treppe, die zur Wochenstube emporführt, hockt ein nacktes junges Weib (Juno?), das in Körperbau und Gesichtsschnitt durchaus mit der Eva der gleichzeitigen kleinen Holzschnitt-Passion übereinstimmt. — Darauf folgen die Arbeiten des Herakles, öfters mehrere, jedoch nicht immer die zeitlich Zusammengehörenden, auf einem Blatt vereinigt, in solcher Weise, dass stets nur ein Vorgang das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, die andern Episoden aber völlig zurücktreten. Es lassen sich constatiren: der nemäische Löwe; — die lernäische Schlange; —

der erymantische Eber; auf derselben Darstellung Herakles, die Säulen tragend; — die kerynitische Hindin; dabei Nessos der Deianira das Gewand übergebend; — die stymphalischen Vögel, zusammen mit der Tödtung des Kakos; — der kretische Stier und die Befreiung der Hesione (?); — die Pferde des Diomedes und die Erdrückung des Antäos; — Atlas und die Hesperiden; — Kerberos und die Amazonenschlacht (?); — Nessos entführt die Deianira; im Hintergrunde Kyknos; — Tod des Herakles auf dem Scheiterhaufen, rechts sein Grab mit der Aufschrift: Ercul ses. — Wie man sieht, ist dies der reichste Cyklus von Darstellungen zur Geschichte des Herakles, den wir aus der Renaissancezeit besitzen, daher wohl einer genaueren Untersuchung werth.

In der Aufnahme von Zeichnungen, die nicht mit einem Monogramm versehen sind, hat sich Ephrussi einer wohl zu billigenden Mässigung beflüssigt, entsprechend seiner in der Vorrede (p. VII) gemachten Erklärung, dass er nur Zeichnungen d'une incontestable authenticité besprechen wolle. Worin jedoch die Merkmale solch absoluter Echtheit bestehen, lässt sich freilich schwer angeben. Unserer Meinung nach hätten z. B. die folgenden, meist unbezeichneten Blätter, die zum Theil in Abbildungen beigegeben sind, fortbleiben sollen.

Das angebliche Bildniss von Dürer's Vater im Britischen Museum (Abb. zu p. 81), nach Ephrussi »d'une facture plus franche que le portrait peint de Florence, exécuté peut-être de souvenir«. Der Dargestellte ist aber offenbar noch ein junger Mann und die weiche Kohlenzeichnung wohl von Burgkmair.

Die beiden hübschen mit der Feder ausgeführten Entwürfe zur Verzierung der Seitentheile eines spitzgiebeligen Kästchens, ebendasselbst (Abb. p. 46, 47) sind bereits von Wickhoff angezweifelt worden; wir glauben weitergehen und sie für Werke des Hans von Kulmbach, des anmuthvollsten unter Dürer's Zeitgenossen, erklären zu dürfen. Beim ersten Anblick macht sich eine starke Anlehnung an Barbari's Formengebung bemerklich — das nackte junge Weib ist eine genaue Copie nach dessen Stich, Bartsch 12 —; im weiteren weist die Strichführung auf dessen Schüler Kulmbach hin und der Vergleich mit des Letzteren bezeichneter Laurea im Berliner Cabinet bestätigt diese Annahme.

Die Ansicht einer Burg, ehemals bei Gigoux, jetzt bei Beurnonville in Paris (Abb. zu p. 110), ist für Dürer viel zu kleinlich und peinlich in der Behandlungsweise.

Der Engelskopf von 1519, im Britischen Museum, dürfte ein Werk des Hans Baldung sein. — Auch können wir nicht ganz den Zweifel unterdrücken, ob nicht die beiden schön mit dem Silberstift gezeichneten Nacktstudien, im Besitz von Mr. Malcolm (Abb. p. 143), diesem Meister zuzuschreiben seien, obwohl sie über das Schönheitsmass, welches man ihm zuzutrauen gewohnt ist, hinauszuragen scheinen. Die Körperverhältnisse weichen von den Dürer geläufigen wesentlich ab; die Strichführung entbehrt seiner herben Bestimmtheit. In beiden Beziehungen glauben wir Uebereinstimmung mit der Weise Baldung's wahrzunehmen.