

Werk

Titel: Dürer's Bildnisse seines Vaters

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0019|log8

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Dürer's Bildnisse seines Vaters.

Von Max J. Friedländer.

Zweimal hat Dürer den Vater gemalt, soweit die erhaltenen und bekannten Monumente ein Urtheil gestatten: 1490 und 1497. Von der Aufnahme aus dem Jahre 1497 nennt die neuere Dürer-Literatur drei Exemplare, das in Sion House hält sie für das Original, die im Staedel-Institut zu Frankfurt a. M. und in der Pinakothek zu München für Copien. In diesem Sinne wird das Verhältniss der drei Tafeln bei Thausing dargestellt, in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei und sonst, nachdem Burger (*Trésors d'art exposés à Manchester, Paris 1857, S. 141*) und Waagen (*Treasures, Supl. S. 267*) die Originalität des englischen Gemäldes ausdrücklich anerkannt hatten. In der kürzlich herausgegebenen, von H. Thode redigirten Nachtragspublication von Dürer-Gemälden wird das in Sion House bewahrte Bildniss wiederum als Original aufgeführt. Hier wird die erste photomechanische Abbildung des häufiger citirten als betrachteten Bildes geboten.

Bestritten fand ich die Originalität dieses Portraits nur an einer Stelle der Literatur: in der 5. Auflage (1893) des Katalogs der Münchener Pinakothek. Zu der in München bewahrten Copie wird bemerkt: „Das Original, welches der Rath von Nürnberg an Karl I. von England abtrat, soll sich in englischem Privatbesitz befinden. Andere Kopien besitzt der Herzog von Northumberland in Sion House bei London und das Staedel'sche Museum in Frankfurt a. M.“ In den älteren Ausgaben des Kataloges wurde das Exemplar in Sion House bei dem Duke of Northumberland als das Original ausgegeben. Mir freundlichst mitgetheilte Urtheile W. Bode's und Weizsäcker's stimmen mit der angeführten Katalognotiz darin überein, dass die Tafel in England den Eindruck eines Dürer'schen Originalen nicht mache.

Von Stilkritik abgesehen — mir scheint, eine Vergleichung der Inschriften, die auf den drei bekannten Repliken des Bildnisses gelesen werden, führt schon zu einem Ergebnisse.

Das Münchener Stück trägt diese Inschrift: „1497/ Das malt Ich nach meines vatters gestalt/ Da Er war sibenzich Jar alt/ Albrecht Dürer Der elter.“ Darunter das Monogramm Dürer's.



Albrecht Dürer
Bildniss seines Vaters

Silberstiftzeichnung in der Albertina

Das Gemälde in Frankfurt ist bezeichnet: „1494. Albrecht. Thurer. Der. Elter. Und. Alt. 70. Jor.“

Auf der Tafel in Sion House liest man: „1497. Albrecht Thurer Der Elter. Und Alt 70 Jor.“

Die beiden letzten Inschriften sind mit regelmässigen römischen Capitalbuchstaben geschrieben. Dürer beherrschte diese Schriftform 1497 nicht und hat sie in so reiner und kahler Form wie hier selbst später nicht verwendet. Die beiden letzten Inschriften entbehren des Dürer-Monogramms! Dürer pflegte nicht seinen Namen mit „Th“ zu schreiben! Und nun die kalte, unpersönliche Fassung der Inschrift auf den Tafeln in Sion House und in Frankfurt, die persönliche Mittheilung auf dem Münchener Bilde! Wer noch das englische Bild für das Original halten will, annehmend etwa, die fragwürdige Aufschrift sei nachträglich aufgesetzt worden, mag zu der Folgerung den Muth haben, der Copist des Münchener Gemäldes sei dreist und unterrichtet genug gewesen, jene ganz und gar Dürer'sche Inschrift sammt dem Monogramme seiner Copie zu geben, während das Original etwa keine Inschrift gehabt habe.

Allem Anschein nach war das Original ebenso bezeichnet wie die Münchener Copie, entsprechend bezeichnet nach Inhalt und Form bis ins Einzelne dem Selbstbildnisse Dürer's in Madrid von 1498. Da steht: „1498./ Das malt Ich nach meiner gestalt/ Ich was sex und zwenzig jor alt/ Albrecht Dürer“ Darunter das Monogramm.

Der Autor der Copie in Sion House war so ehrlich, die originale Ichform der Inschrift nicht herüberzunehmen. Der Autor der Münchener Copie hat den Text mit reproducirt. Der Fehler in der Inschrift auf dem Frankfurter Bilde — 1494 statt 1497 — scheint die Annahme auszuschliessen, das englische Exemplar sei nach dem Frankfurter copirt worden. Die im Uebrigen vollkommene Gleichheit der Inschriften auf diesen beiden Wiederholungen zwingt dann, anzunehmen, das Frankfurter Exemplar sei eine Copie der englischen Copie, während das Münchener Stück ohne dieses Zwischenglied von dem Urbilde abstammt.

Das von Wenzel Hollar 1644 radirte (P. 1389), mit den drei genannten Bildern übereinstimmende Portrait des älteren Albrecht Dürer war auch eine Copie, wahrscheinlich eben die heut in Sion House bewahrte. Die Radirung zeigt dieselbe Inschrift wie das erhaltene Gemälde.

In dem Inventar des Kunstbesitzes Carl's I. sind als Werke Dürer's, als Gegenstücke von gleichen Maassen ein Selbstbildniss — erkenntlich das von 1498 — und ein Portrait des Vaters — offenbar das von 1497 — vermerkt. Nur zu dem Selbstbildniss Dürer's bemerkt das Inventar, falls Passavant (Kunstr. S. 263) und Waagen (Kunstwerke i. E. S. 465) treu berichten: „Die Stadt Nürnberg schenkte und sandte es dem König durch den Lord Marschall, Grafen von Arundel.“ An sich ist es nicht wahrscheinlicher, dass die Stadt Nürnberg Originale, als dass sie Copien verschenkte.

Wenzel Hollar, der zum Grafen von Arundel in nahen Beziehungen stand, hat wie das Portrait von Dürer's Vater auch das Selbstbildniss Dürer's

von 1498 radirt (P. 1390, a. 1645), er hat die Blätter als Gegenstücke herausgegeben. Nur unter dem Selbstbildniss ist vermerkt: ex Collectione Arundeliana, auf dem anderen Blatt ist kein Besitzer angegeben.

Ist nun das von Hollar radirte Bilderpaar identisch mit dem entsprechenden im Inventar des königlichen Besitzes verzeichneten? Dass das Dürer'sche Selbstbildniss durch die Hände des Grafen von Arundel gegangen sei, deutet jenes Inventar an; und von dem anderen Stück sagt Hollar gar nicht, dass es im Besitz des Grafen sei. 1644 radirte Hollar das Bildniss des älteren Albrecht Dürer. Einen Theil wenigstens dieses Jahres scheint er sich noch in England aufgehalten zu haben. Hätte der Graf etwa sich Copien machen lassen nach den Originalen im königlichen Palast, so hätte Hollar, der als Zeichenlehrer des englischen Prinzen die Originalen vermuthlich kannte, kaum die Copien vervielfältigt. Die uns überkommenen Nachrichten scheinen eine vollkommene Aufklärung des Sachverhalts nicht zu ermöglichen.

Dass Carl I. das Original des Bildnisses von Dürer's Vater besass, wie der Pinakothek-Katalog voraussetzt, ist an sich durch die Provenienznotiz — Nürnberg habe es dem König gesandt — nicht erwiesen. Ueberdies scheint die Provenienznotiz gar nicht auf dieses Bild zu gehen. Falls andererseits, was immerhin wahrscheinlich ist, das Exemplar bei Carl I. mit dem von Hollar radirten identisch war, so besass der König nicht das Original, sondern die heute in Sion House bewahrte Copie.

Im Besitze der Imhof befanden sich „zwo Tafel, auf der einen Albrecht Dürer's Vater, auf der andern seine Mutter“ (Heller II, 1, S. 80, 229). In der Galerie des Freiherrn von Brabeck wurden angeblich gezeigt „Das Bildniss Dürer's Vater, und sein eigenes, von ihm selbst gemalt“ (Heller II, 1, S. 244 nach Meusel's Archiv 1802 S. 140). Wohin diese vier Stücke gekommen sind, ist unbekannt.

Die Uffizien in Florenz besitzen das Original des von Dürer 1490 gemalten Portraits seines Vaters. Eine unechte oder wenigstens nicht mit der Malerei geichzeitige Signatur hat verschuldet, dass dieses einzige Denkmal in der Literatur schwer und langsam die gebührende Beachtung fand. Die Rückseite der Tafel mit dem Wappen und der volles Vertrauen weckenden Jahreszahl — 1490 — schützt das Bildniss vor jeder Anzweiflung. Die Signatur auf der Bildseite — das gewöhnliche Dürer-Monogramm und die Zahl 1490 — wurde wahrscheinlich von Dürer selbst nachträglich hinzugefügt, etwa zur Zeit, als er das Portrait nach dem Tode des Vaters in sein Haus nahm. Waagen machte über dieses Gemälde ganz unrichtige Angaben. Kugler konnte sich in die frühe Entstehungszeit nicht finden. Auch Springer nicht, der überdies die Person des Dargestellten in Frage stellte. Von Thausing, Janitschek, H. Thode und im „Cicerone“ wird das Werk in jedem Sinne anerkannt.

Als ältestes von Dürer's Hand erhaltenes Gemälde hat dieses Bildniss eine unvergleichliche Bedeutung; im Gegensatze zu dem Selbstbildniss von 1493 ist es in leidlich gutem Zustande auf uns gekommen. Mit der

schlichten und geschlossenen Auffassung, der merkwürdig freien Pinselführung, der trotz geringer Schattengebung wohl gelungenen Modellirung steht das Zeugniß der Nürnberger Lehrzeit auf unerwarteter Höhe. Mag sein, dass die vertraute Kenntniß der väterlichen Züge der Arbeit zu Gute kam, das Gesellenstück ist ein Meisterwerk. Etwas so Reines und im Sinne des 15. Jahrhunderts Vollkommenes hat Dürer nicht wieder geschaffen, freilich auch seit den fruchtbaren Wirrnissen der Wanderschaft, andere Ziele vor Augen, nicht mehr erstrebt.

Gewöhnt, in den Zeichnungen Dürer's bewahrt zu finden, all' was dem Meister nah, lieb und bemerkenswerth war, fragen wir nach Zeichnungen mit dem Bildnisse des älteren Albrecht Dürer's. Sandrart behauptet, in seinem Kunstbuche bei anderen Dürer-Zeichnungen „seines eigenen Vaters Contrafaet“ zu besitzen. Unter den erhaltenen und bekannten Blättern ist nur eins als Bildniß von Dürer's Vater ausgegeben worden — im British Museum von Ch. Ephrussi (Durer S. 81, danach Springer, Dürer 1892 S. 171). Ganz mit Unrecht.

Nach der Tracht und — wenn nämlich die Zeichnung von Dürer ist — nach dem Stil kann dieses Bildniß kaum vor 1502, dem Todesjahre des Vaters, entstanden sein. Der Dargestellte hat höchstens 60 Jahre. Dürer, der Vater, war 1487 schon 60 Jahre alt! Eine irgendwie beweiskräftige Portraitähnlichkeit fehlt. Schliesslich ist das Blatt, als Arbeit Dürer's zweifelhaft (nicht in Lippmann's Corpus).

Die Albertina bewahrt eine Silberstiftzeichnung, die mit der Bezeichnung „Israel von Meckenen“ von Jägermayer photographirt worden ist. Ein Lichtdruck nach dieser Aufnahme, in der halben Grösse etwa des Originalen, liegt in diesem Hefte. Waagen (D. Kstd. in Wien II S. 160) schreibt die Zeichnung mit vielem Lobe Memling zu. Thausing (gaz. d. b. a. 1870 t. IV S. 151) hält sie auch für niederländisch aus der vorgeschrittenen Zeit des 15. Jahrhunderts.

In diesem Blatte meine ich eine Zeichnung Dürer's und das Portrait von Dürer's Vater zu erkennen.

Das innige und eindringliche Werk hat für eine niederländische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht genug leichten Geschmack, nicht genug Stil — oder Manier. Der etwa 60jährige Mann trägt eine hohe Kappe, aus der das stark gelockte Haar hervorquillt. Eine ähnliche Kappe trägt „Davus“ in den von D. Burckhardt publicirten Terenzillustrationen. Der Dargestellte in unserer Stiftzeichnung ist sehr einfach gekleidet, wie bei der täglichen Arbeit, mit einem Wams, der vorn am Halse mit derben Schnüren und einem starken Ringe zusammengehalten wird. Den rechten Arm stützt er am Ellenbogen auf den Tisch, hinter dem er halb seitlich nach rechts gewandt sitzt, und hält ein wenig empor die fingerlange Statuette eines Geharnischten an einer Handhabe. Solche Figürlein stehen als Bekrönungen auf gothischen Gefässen. Mit gutem Recht bezeichnete Thausing (a. a. O.) danach den gealterten Handwerksmeister als Goldschmied.

Der kurze Aermel lässt den Ansatz des rechten Unterarms sehen, während der linke Unterarm hinter dem rechten auf der Tischplatte liegend versteckt bleibt.

Der äusserst sorglich mit seinen Falten und Furchen dargestellte Kopf erscheint etwas gross im Verhältniss zum Leibe. Die Augen sind auffällig klein. In eben der Mühe wie das Antlitz ist die verarbeitete, individuelle Hand geschildert. Mit energischer Concentration der Beobachtungsfähigkeit und mit angespanntem Fleiss ist diese Zeichnung vor dem Leben zu Ende geführt worden. Allzu plastisch vielleicht sind die Aermelfalten, allzu vereinzelt, wie ciselirt. Hie und da ward zu viel gethan mit dem fest aufgedrückten Stift. Der Zeichner konnte sich schwer genug thun. Er entbehrte anscheinend der Kunst des Andeutens und der sicheren Vorausberechnung der Wirkungen. So bleibt im Eindruck des Blattes etwas Starres, fast Peinliches, worin die Ueberanstrengung des Zeichners sich äussern mag. Bei alledem: unter den gleichzeitigen Schöpfungen wird es kaum eine zweite geben, in der der Beobachter sich ebenso innig und rücksichtslos hingeeben, die Einzelheiten der Naturform ebenso treu und unbeirrt aufgespürt und im Ganzen eine ebenso directe und voraussetzungslose Naturstudie durchgeführt hätte. Eine Vergleichung der Zeichnung mit dem Portrait von Dürer's Vater in den Uffizien scheint mir glaubhaft zu machen, dass auch die Zeichnung den Vater darstelle. Das noch recht volle, stark gelockte Haar erscheint im Gemälde ein wenig kürzer. Der eigenartig gebaute Kopf wird in seinen Hauptformen und Verhältnissen wiedererkannt, wie auch die kurze, rundliche, an Schwielen und Schwellungen reiche Hand, die nicht minder verständlich als der Kopf erzählt. Der Kopf aber und die Hand sagen etwa dasselbe, was Dürer in der Familienchronik von dem Vater berichtet. Im Gemälde trägt der Meister ein mit Pelz gefüttertes Obergewand, unter dem der Wams mit der Verschnürung am Halse sichtbar wird. So gekleidet und mit dem Rosenkranz zwischen den Fingern ist der Mann mehr sonntäglich still und milde; die Zeichnung zeigt ihn herber und strenger in der Werkstatt mit dem Zeugnis seiner kunstreichen Mühe in der Hand.

Eine alte, ziemlich schwache Copie der Albertina-Zeichnung war 1880 auf der Düsseldorfer Leihausstellung (Nr. 1464), aus dem Schlosse Rheinstein. Das Blatt wurde in Düsseldorf photographirt. Es ist bezeichnet mit dem gewöhnlichen Dürer-Monogramm und darüber der Jahreszahl 1486 und befand sich lange Zeit bis 1821 (?) in der Sammlung Stromer zu Nürnberg (vergl. Heller II, 1, S. 92).

Dürer's früheste Zeichnung, das berühmte kindliche Selbstbildnis von 1484, gleicht unserer Zeichnung in mehr als einem Betracht. Hier wie dort ist dem Metallstift mit fleissigem Drücken und Stricheln eine Schattentiefe abgezwungen, die der Technik eigentlich nicht ansteht. Sodann entspricht die Haltung, in der der Knabe 1484 sich zeichnete, derjenigen des Goldschmiedes. Auch der Knabe erscheint halb seitlich nach rechts gewendet und blickt geradeaus unbestimmt ins Weite; auch er

hebt den am Ellenbogen aufgestützten Unterarm ein wenig empor und zeigt vom linken Arm nicht mehr als der Goldschmied.

Dürer gebrauchte den Silberstift nicht gerade häufig in der Jugendzeit, noch seltener in der mittleren Periode, erst seit 1520 auf der niederländischen Reise und später ward seiner sicher gewordenen Hand der Stift ein gern benutztes Instrument namentlich zu kleineren, schmucken Portraitaufnahmen. Gerade beim Portraitiren der verwandten Hausgenossen und der Freunde scheint der junge Dürer den Stift der Feder vorgezogen zu haben. Von dem Selbstbildnisse und dem Portrait des Vaters abgesehen, zweimal hat er seine junge Hausfrau mit dem Stifte gezeichnet: etwa 1498 (Bremen, L. 113) und 1504 (Sammlung Blasius, L. 133). Die Bremer Zeichnung ist mit Weiss gehöht, technisch also ähnlich behandelt wie der mächtige lauteschlagende Engel von 1497, der aus Mitchell's Sammlung nach Berlin kam (L. 73). Nur mit dem silbernen Griffel wiederum hat Dürer noch 1514 seinen Bruder Endres portraitiert (Albertina) und Pirkheimer etwa 1503 (Sammlung Blasius, L. 142).

Die Stiftzeichnung in der Albertina, die den Vater Dürer's darstellt, kann vor 1490, kann nach 1494 entstanden sein. Stilkritische Erwägungen empfehlen die Zeit vor der Wanderschaft. Auf die Angabe des Copisten, der „1486“ auf seine Nachzeichnung schrieb, lege ich wenig Werth, wenn auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass ihm eine glaubwürdige Tradition diese Zahl angab. Die kindlichen Unzulänglichkeiten des Versuches von 1484 sind überwunden in unserer Zeichnung, aber mit dem bedeutend gesteigerten Formenverständniss wird nichts wesentlich Anderes angestrebt als 1484. Die Empfindung ist noch dieselbe, die Auffassung geht noch schlicht und treu dem Einzelnen nach, ohne einen neuartigen Gesamteffect zu suchen. Ich möchte nicht durch die unruhigen Wanderjahre diese beiden Zeichnungen von einander trennen.

Die Wanderjahre bedeuten für die Entwicklung der Dürer'schen Kunst etwa dieses: Die späthgothisch graziöse Stilisirung im Sinne Schongauer's wird dem Jüngling zur festen Gewöhnung. Er lernt die Formen leicht und rasch in gefährlicher Ferne von der Natur gebrauchen. Die Lust des freien Erfindens steigert sein Vermögen mehr in die Breite als in die Tiefe. Das glücklichste Zeugniss dieser Stufe mag die Louvre-Zeichnung mit der thronenden Madonna sein (L. 300). Hier darf man beinahe von Manier sprechen. Sodann tritt die italienische Kunst, nicht so sehr mit abgewogener Formenschönheit wie mit der eindrucksvollen Stilgrösse ihrer rauhesten Meister an Dürer heran. 1494 und namentlich 1495 zeichnet der Jüngling italienische Vorlagen nach. Ausser den oft besprochenen Zeugnissen solcher Bemühung ist eine grosse Zeichnung nach Pollajuolo erhalten — bei Mr. Bonnat — aus dem Jahre 1495. Verglichen mit dem Gemälde von 1490 zeigen die 1496—1499 geschaffenen, bekannten Portraits, selbst schon das Eigenbildniss von 1493, eine durch die Eindrücke der Fremde gleichsam geweckte, grössere und kräftiger bewegte Auffassung.

Die von Dürer vor 1490 geschaffenen Zeichnungen, so weit sie er-

halten und bekannt sind, werden rasch genug aufgezählt. In ihre Reihe möchte die Albertina-Zeichnung mit dem Bildniss des Vaters einzuordnen sein. Die nach dem Leben entworfenen Bildnisstudien heben sich deutlich ab von den frei erfundenen Compositionen. Der Unterschied sollte stets betont werden. Sonst bleibt der beträchtliche Qualitätsabstand unverständlich.

(1480) Drei Köpfe (verschollen).

In der Imhof'schen Sammlung (vergl. Ephrussi S. 1).

1484 Das Selbstbildniss in der Albertina.

1485 Die thronende Madonna.

Berlin (L. 1) Feder.

Diese Composition ist frei aus dem Kopfe gestaltet, wenn auch unter dem Eindruck eines fremden Kupferstiches etwa, keinesfalls unmittelbar nach einem Vorbilde. So wird die Schwäche des Versuches erklärt, durch die R. Vischer bedenklich gemacht wurde. Ephrussi's Angabe, ein ehemals wie die Zeichnung in Hulot's Besitz befindliches Gemälde sei das Vorbild der Zeichnung, reproduciert wohl gläubig eine Vorstellung der bekannten Sammlerphantasie und ist unrichtig.

vor 1486 Die Dame mit dem Falken.

London (L. 208) Kreide.

Unter dem Eindruck der Stiche, oder auch eines Stiches Schongauer's, doch wohl aus dem Kopfe gezeichnet.

1487/88 (?) Selbstbildniss; auf der Rückseite die hl. Familie.

Erlangen (von v. Seidlitz entdeckt, vergl. Jahrbuch d. k. pr. Ksts. XV S. 23 —) Feder.

Ich möchte dieses merkwürdige Blatt ein wenig später datiren als der Entdecker, etwa 1491. Dürer sieht in dieser Bildnisstudie etwas jünger in der That aus als in dem Gemälde von 1493. Diesem Umstand würde jedoch mit der Ansetzung des Blattes in das erste Jahr der Wanderzeit genügend Rechnung getragen werden. Die Arbeit möglichst spät zu setzen, bestimmt meist die freie, grosse, fast dramatische Anlage des Selbstbildnisses, noch mehr aber die bewusste Gestaltung in der Madonnendarstellung. Eine Vergleichung des Dürer'schen Kupferstiches, der Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) mit dieser Zeichnung führt zu überraschenden Ergebnissen. Der Kupferstich kann kaum vor 1495 entstanden sein und hat doch enge innere Beziehungen zu der älteren Zeichnung!

1489 Die drei Landsknechte.

Berlin (L. 2) Feder.

Die Zeichnung hat nicht das Geringste gemein mit des Meisters PW Kupferstich (P. 8), den Ephrussi als Vorbild aufstellt.

1489 Der Reiterzug.

Bremen (L. 100) Feder.

- (1489) Eine anscheinend entsprechende, neuerlich verschollene Composition, die bei Andreossi und Lawrence war, bei Woodburn von Waagen betrachtet wurde. Sie ward 1836 an einen Privatmann verkauft. Waagen (Kstw. i. Engl. I, S. 444): Einige geharnischte Reiter, von denen einer vom Pferde gestochen wird. Auf der Rückseite steht von Dürers Hand geschrieben: Dieses hat Albrecht Dürer gemalt Anno 1489, auf der Vorderseite von derselben Hand 1489 und A — D.

Die drei Zeichnungen von 1489 sind etwas spielerische, frei erfundene Compositionen, deren harmlose Lust in scharfem Gegensatz steht zu der schwer ringenden Mühe in der Bildnisstudie, in dem Stiftportrait von Dürer's Vater. Und doch kann das Bildniss keiner anderen Zeit angehören!

Auch aus den Wanderjahren sind wenige Naturstudien erhalten. Die meisten aus dieser Periode bewahrten Dürer-Zeichnungen sind fern von der Natur gestaltet und allzu bestimmt stilisirt, als dass eine Vergleichung mit unserer Bildnisstudie irgendwie ertragreich wäre. Von den bekannten Blättern abgesehen, möchte die Studie einer schreitenden Frau bei Mr. Bonnat — nicht wohl nach der Natur — 1493 etwa anzusetzen sein. Aus diesem Jahre scheint übrigens die Sammlung Rietschel (Auktionskatalog, Dresden 1862, No. 621) eine früher bei Lawrence bewahrte Dürer-Zeichnung besessen zu haben. „Eine der klugen Jungfrauen bis ans Knie, mit Monogramm und 1506 (richtiger 1493, wie auf der Rückseite angegeben)“. Als Naturstudien aus dieser Zeit kommen höchstens in Betracht: die flüchtig skizzirten Reiter in München, der merkwürdige Entwurf bei Blasius (L. 144), den v. Seidlitz mit seiner Erlanger Zeichnung vergleicht — doch wohl kurz nach der Wanderzeit entstanden —, vor allen anderen aber das stehende nackte Weib von 1493 bei Mr. Bonnat. Diese unmittelbar nach dem Leben durchgeführte ungemein frische Studie erscheint, namentlich im Hinblick auf die Stiftzeichnung mit dem Portrait von Dürer's Vater sehr lehrreich.

In einer Reihe stehen diese Werke: das Selbstbildniss von 1484, das Gemälde in den Uffizien von 1490, das Selbstbildniss in Erlangen etwa von 1491, die Actstudie bei Mr. Bonnat von 1493. In diese Reihe möchte ich das gezeichnete Bildniss von Dürer's Vater und zwar zwischen 1484 und 1490 setzen. Ein Bedenken könnte laut werden. Dürer's Vater erscheint vielleicht in der Zeichnung älter als in dem Bilde von 1490. Da mag die Erklärung hinreichen, dass eine schärfere Beleuchtung die Falten und Runzeln des vergrämten und gespannten Kopfes vertiefte und dass die hart metallische Linientechnik, mit jugendlichem Eifer angewandt, die einzelne Theile des Gesichtes übertreibend herauslöste und trennte. Ungeübte Portraitisten stellen ihr Modell oft zu alt dar. Dürer's Vater war 1490 immerhin 63 Jahre alt. In dem Florentiner Gemälde herrscht diffuses Licht, das zusammen mit der weichen Pinselarbeit die Züge ein wenig verjüngt haben mag.