Werk

Titel: A chronological catalogue of the Engravings, Dry-points and Etchings of Albert Dü...

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1897

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0020|log106

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

ha rapporti. Gli effetti a cui può aspirare l'arte della scoltura in legno, di esecuzione tecnica assolutamente sui generis, son più modesti e sopratutto diversi da quelli della pittura. Ciò sembra esser stato inteso a meraviglia dagli artisti di altre regioni fuor della Lombardia, nelle quali mai, nemmeno nei prodotti dei secoli della decadenza, si ricorse a quello spediente per accrescere l'effetto dei lavori in legno. Tutt' al più, come negli stalli di S. Domenico a Bologna, eseguiti nei primi anni del cinquecento, l'artista si limitò ad arricchire i suoi intarsii con qualche laminetta d'argento quà e là, su gli elmi o nelle impugnature delle spade nelle composizioni degli specchi.

Le note storiche e descrittive del Forcella sono preziose per gli studiosi di questo ramo così geniale dell' arte italiana. Solamente avremmo desiderato che le note stesse fossero meno laconiche e più precise, citando sempre con esattezza a comodo del lettore le fonti storiche e archivistiche da cui le notizie sono tratte.

Nel complesso l'opera, che fa onore anche all' editore pel lusso tipografico con cui è redatta, raggiunge perfettamente lo scopo prefissosi dai due dotti scrittori e presenta allo studioso una raccolta di primo ordine di splendidi lavori in legno, raccolti con diligenza e con fine intelligenza in tutta la Lombardia, ricchissima di tali prodotti anche dell' ultimo periodo, quando altrove il gusto ormai affievolito negli artisti non sapeva produrre che fredde imitazioni dei motivi architettonici.

Splendidi e pieni di ricca fantasia gli stalli della chiesa di S. Maria sopra S. Celso in Milano, di S. Vittore al Corpo, del Duomo, di S. Fedele. Evidentemente ideate dallo stesso artista sono le ricchissime sedie corali di Chiaravalle e quelle di S. Francesco de' P.P. Olivetani in Villanova Sillaro (Lodi) col geniale motivo dei putti a mo' di cariatidi poggianti su tronchi di colonne per dividere gli specchi degli stalli. Auguriamoci che per ogni regione d'Italia si trovino studiosi che illustrino con ugual diligenza e senso d'arte questi prodotti dell' industria del legno, in cui è quasi sempre una ricchezza e una fantasia che più difficilmente si riscontrano nelle opere maggiori.

F. Malaguzzi.

Graphische Kunst.

A chronological catalogue of the Engravings, Dry-points and Etchings of Albert Dürer as exhibited at the Grolier Club. Compiled by **S. R. Koehler.** The Grolier Club of New York 1897. 4⁰. (Mit 6 Tafeln.) LXI und 103 S.

Dieser Katalog, ein Juwel vornehmer typographischer Ausstattung, wie solche der Veröffentlichung eines Clubs von Bücherfreunden geziemt, bildet eine unschätzbare Bereicherung der seit Thausing's Werk nur in Bezug auf Einzelheiten geförderten Kenntniss des Meisters und muss daher als unentbehrlich für jeden Forscher auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte bezeichnet werden. Da das Werk nur in 400 Exemplaren her-

gestellt worden ist, wird es in Europa wohl leider zu den Seltenheiten gehören.

S. R. Koehler, der kenntnissreiche und ungemein gewissenhafte Director des Bostoner Kupferstichcabinets, hat hier in den neun Capiteln der Einleitung die Hauptfragen, die mit Dürer's Stecherthätigkeit verknüpft sind, in eingehendster Weise behandelt, die erläuternden Abbildungen der Ausstellung besprochen und endlich ein erschöpfendes chronologisches Verzeichniss der sämmtlichen Stiche des Meisters unter Heranziehung der ganzen bisherigen Litteratur und Erörterung aller von den einzelnen Forschern geäusserten Meinungen aufgestellt. Ein alphabetisches Litteraturverzeichniss, das in Bezug auf Aufsätze noch hätte vervollständigt werden können, ist beigegeben. Die Heliogravüren geben B. 36, 62, 65, 66 (die Kaltnadelarbeiten nach Prachtabdrücken) 88 (vergrössert nebst zwei Copien) und 103 (den grossen Courier, der verworfen wird) wieder.

In dem ersten Abschnitt der Einleitung wird Dürer's Eigenart sehr gut gekennzeichnet als die eines Künstlers, der den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit, von der Gothik zu Rembrandt darstellt. Als bezeichnend wird sein Ausspruch, wonach aus Apollo Christus, aus der Venus Maria, aus Herkules Simson zu machen sei, herangezogen. Sein Hang zur Speculation habe entschieden die Ausbildung seines künstlerischen Vermögens gehemmt; erst gegen das Ende seines Lebens habe er die Einfachheit der Natur voll zu würdigen gelernt. Im Anfang dagegen seien neben seinen realistischen Bestrebungen die idealistischen Regungen unvermengt einhergegangen, wie denn neben der Darstellung des Traumes die der vier nackten Weiber, neben Adam und Eva die Nemesis stehe. Während er in seinen landschaftlichen Skizzen durchaus impressionistisch gewesen sei, sei er bei den ausgeführten Werken der Convention gefolgt. Gegenüber dem idealisirenden Allegorisiren der späteren Zeit, das aller Individualität entkleidete allgemeine Formen zur Darstellung unmalerischer Ideen verwendete, unterscheide sich sein Vorgehen aber vortheilhaft dadurch, dass er seine Ideen, so gesucht sie auch seien, in greifbare Formen gekleidet habe; er sei also durch seinen Realismus gerettet worden. Die Ungereimtheit, die bei den Späteren oft gewollt sei, sei bei ihm, wie bei so manchen der primitiven Italiener, noch wahrhaft naiv gewesen.

Im zweiten Abschnitt der Einleitung werden die auf die Zeitfolge der Dürer'schen Stiche bezüglichen Punkte erörtert; dabei wird Middleton's chronologische Anordnung in Cambridge herangezogen, zugleich aber auch die Anordnung von Bartsch, nach den dargestellten Gegenständen, als durch den Zweck, ein Register aufzustellen, gerechtfertigt bezeichnet. — In Verbindung mit einem Datum kommt das Monogramm, wobei das D vom A umschlossen ist, zum ersten Male auf der Zeichnung mit dem lautespielenden Engel zur Apokalypse von 1497 vor; doch muss Dürer es bereits früher verwendet haben, wie dessen Gestalt auf undatirten Blättern, namentlich auf der Madonna mit der Heuschrecke aus der Zeit um 1494/95 (hier das d sogar noch klein), es beweist. — Als deutlichstes Beispiel der frühen, auf

die reine Wirkung in Schwarz und Weiss berechneten Art wird die Madonna mit der Meerkatze, als solches der späteren farbig wirkenden Behandlung aber die Madonna an der Mauer angeführt. Erst gegen das Ende seines Wirkens wendete sich Dürer wieder einfacheren Darstellungsweisen zu, namentlich in seinen Bildnissen.

III. Der Einfluss der Antike und der Italiener. Das Verhältniss zu Barbari scheint seitdem durch die Entdeckungen Gurlitt's in etwas helleres Licht gerückt worden zu sein.

IV. Die Frage, ob Dürer der Copist gewesen oder der Meister W., wird im Hinblick darauf, dass so gut wie alle späteren Copien, wie Lehrs nachgewiesen hat, nach Dürer und nicht nach dem Meister W. angefertigt worden sind, für letzteren bejaht.

V. In Bezug auf die Erfindung des Radirens wird darauf hingewiesen, dass solches, wie nachgewiesen, schon im 15. Jahrhundert geübt worden sei, und dass Dürer diese Technik, die er erst 1515 angewendet, schon früher gekannt haben muss, da er in seinen Reimen „Von der bösen Welt", die nicht erst später anzusetzen sind, bereits das Scheidwasser erwähnt.

VI. Seine Technik. Die Stiche, auch in der späteren Zeit, reine Stiche, ohne Vorätzung (wie solches Thausing und Middleton wollen). Die Rädirung (auf Eisen) habe er nur als einen billigen Ersatz für den Stich angesehen. Die kalte Nadel, abgesehen von den vereinzelten Versuchen in dieser Technik, die nur sehr wenig Abdrücke zuliessen, hätte er doch selbst unter günstigeren Umständen kaum recht verwenden können, da ihm das Streben nach Helldunkel, wofür diese Art besonders geeignet ist, noch ganz fehlte. Auch bei den Kaltnadelarbeiten nimmt Koehler keine Vorätzung an, da eine solche, wie er auf S. XXVIII durch Abbildungen erläutert, gar keinen Nutzen hätte bieten können. Die dünnen, weissen Linien neben den schwarzen vom Aussenrand des Grates stammenden, auf Abdrücken von sorgfältig gereinigten Platten, zeigten deutlich, dass man es hier mit reinen Kaltnadelarbeiten zu thun habe: diese weissen Linien entstünden durch den Eindruck der völlig von Farbe befreiten Innenseite des Grates.

Im VII. Abschnitt, der von dem Druck der Platten handelt, befindet sich Koehler auf seinem eigensten Gebiete. Er zeigt, dass die Verschiedenheiten im Aussehen der einzelnen Blätter weit weniger auf eine Verschiedenheit in der Behandlungsweise als auf eine Verschiedenheit in der Art des Druckens zurückzuführen sei. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Annahme betrachtet er die schwarzen Abdrücke eher als die frühen, die silbrigen als die späteren; ferner macht er darauf aufmerksam, wie die Drucker dazu geführt worden seien, durch die Wahl einer wärmeren Druckerfarbe die Wirkung zu steigern und gewissen Schwierigkeiten zu begegnen; endlich bei Gelegenheit der Kreuzigung von 1508 (B. 24, Koehler 45) kommt er ausführlich auf die verschiedenen Verfahren zu sprechen, die das Aussehen der Abdrücke theils absichtslos, theils bewusst beeinflussen, wie das klatschige Drucken (filling), wobei die kleinsten und dichtesten Theilchen

in Folge zu starker Füllung mit Druckerfarbe zusammenfliessen; das theilweise Stehenlassen der Farbe (smudging), zuerst durch Zufall, dann mit Absicht; und endlich das Tönen (tinting), wobei ein leichter Farbhauch über einzelnen Theilen der Oberfläche der Platte stehen gelassen, nicht aber etwa, wie bei dem modernen retroussage, erst neu über solche Theile gelegt wurde.

In VIII endlich werden die Preise der Dürer'schen Blätter zu seinen Lebzeiten zusammengestellt und in IX der Zweck dieser Ausstellung, die eben namentlich die durch den Druck bewirkten Verschiedenheiten bei den einzelnen Blättern darlegen sollte, erörtert. Darauf folgen die Biographical Illustrations, die Bildnisse, Ansichten u. s. w.

Der Katalog beginnt mit 1 (B. 92), dem Gewaltthätigen, als dem frühesten Blatt, das an die Kriegsleute (B. 88) erinnere. Um 1490 oder früher (?).

2. (B. 44). Heilige Familie mit der Heuschrecke. Eye erblickt darin den Einfluss Schongauer's. Um 1494. Galichon's Notiz nicht erwähnt, wonach Gottvater dem Stich Schongauer's B. 8 entnommen ist.

3. (B. 88). Die Kriegsleute. Vor 1497.

4. (B. 93). Das Liebesanerbieten. Um 1496. Wegen der Frivolität des Gegenstandes wird Dürer's Urheberschaft leicht in Frage gezogen.

5. (B. 28). Der verlorene Sohn.

6. (B. 61). H. Hieronymus. Cust weist auf die Abhängigkeit von Barbari hin. Ein paar Kratzer scheinen auf spätere Abdrücke zu deuten.

7. (B. 63). Die Busse des h. Chrysostomus. Vorgeschritten in der Behandlung. [Deshalb vielleicht auch eher um 1500 zu datiren.]

8. (B. 30). Madonna auf dem Halbmond, ohne Krone. [Wohl gleichfalls etwas später].

9. (B. 78). Die kleine Fortuna.

10. (B. 80). Der kleine Courier. Archaistisch, doch weist die Form des Monogramms auf entwickelte Zeit.

11. (B. 95). Das monströse Schwein.

12. (B. 94). Der Spaziergang. Lebendiger Ausdruck der Gesichter und entwickelte Form des Monogramms. Die Inschrift auf Meckenem's Copie ist wohl: „denn ist nicht allzeit Fastabend (statt: fast Abend), der Tod kommt und bringt den Abend“ zu lesen.

13. (B. 42). Madonna mit der Meerkatze. Auch hier ist Springer's Hinweis auf Barbari zu beachten. Noch kein Versuch zur Charakterisirung der einzelnen Stoffe, ausser an dem linken Unterärmel.

14. (B. 75.) Die vier nackten Weiber. Von 1497 datirt. Neben der naturalistischen Behandlung macht sich der Einfluss Barbari's bemerklich, besonders durch dessen „Victoria und Fama“ (B. 18) vermittelt, wo die Victoria wieder durch die vom Rücken gesehene capitolinische Venus beeinflusst ist.

15. (B. 76). Der Traum. Die Behandlung des Fleisches sorgsamer, aber nicht so lebendig wie auf dem vorigen Blatt. Die Haltung der Göttin

erinnert bereits an die Eva von 1504, die sicher von der Antike beeinflusst ist. [Somit wohl eher schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu versetzen.]

16. (B. 71.) Der Raub der Amymone. Bildet mit den beiden vorhergehenden Blättern und dem folgenden eine Gruppe. Stellt vielleicht die Entführung der Syme durch Glaucus dar.

17. (B. 73). Die Eifersucht. Die Dejanira ist aus dem Tritonenkampf Mantegna's entnommen, den Dürer im Jahre 1494 abzeichnete. Siehe Thausing.

18. (B. 20). Schmerzensmann mit ausgebreiteten Händen. (Ob nicht Retberg Recht hat, wenn er das Blatt erst in die Zeit von 1507 verweist?)

19. (B. 55). H. Sebastian am Baum. Auf S. 26 schränkt Koehler Thausing's Behauptung, dass das Blatt schwach als Stich sei, dahin ein, dass es etwas obenhin behandelt sei.

20. (B. 56). Sebastian an der Säule. Die Merkmale, die Bartsch für die beiden Zustände dieses Blattes angiebt, werden hier ergänzt.

Koehler ist geneigt, die drei letztgenannten Blätter nebst seiner No. 26 (s. weiter) den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts zuzuweisen, wenngleich er im Einzelnen manche Widersprüche wahrnimmt. Wenn er aber seine No. 20 deshalb verwerfen möchte, weil die alterthümliche, noch an die Apokalypse gemahnende Zeichnung mit der vorgeschrittenen Form des Monogramms nicht recht stimmen will (Seite 26), so geht er zu weit.

21. (B. 85). Die Türkenfamilie. — 22. (B. 84). Der Koch und sein Weib. — 23. (B. 83). Der Bauer und sein Weib. — 24. (B. 86). Die Marktleute. — 25. (B. 29). Maria und Anna. — 26. (B. 87). Der Bannerträger. In dem Andreaskreuz des Goldenen Vliesses erblickt Thausing eine Anspielung auf den Krieg von 1499. — 27. (B. 82). Die Dame zu Pferd und der Landsknecht. — 28. (B. 79). Die Gerechtigkeit.

29. (B. 34). Die Madonna auf der Rasenbank, von 1503. Dieses herrliche Blatt, wie Koehler fast möchte, zu verwerfen, dazu gehört schon mehr als Muth. Die technischen Mängel und die mechanische Strichführung im Gesicht, auf die er hinweist, vermag ich nicht zu erblicken. Koehler tritt übrigens dafür ein, dass das Berliner Exemplar wirklich eines des ersten Zustandes, vor dem Täfelchen, sei. — 30. (B. 101). Das Wappen mit dem Todtenkopf, von 1503. — 31. (B. 100). Das Wappen mit dem Hahn. Vielleicht später als 1503 (?).

32. (B. 57). H. Eustachius. Gleich Thausing um 1504 versetzt.

33 (B. 77). Nemesis. Um 1504. Der Stichelglitscher muss nach der Herstellung einer nur geringen Anzahl von Abzügen entstanden sein. Koehler weist auf die Sorglosigkeit hin, womit Dürer die punktirten Linien in der Vorzeichnung der Wolken stehen gelassen habe, auch nachdem sie durch die endgiltigen Linien nicht vollständig gedeckt worden seien. Die Federskizze, welche Ephrussi und Springer anführen, Lippmann aber nicht ab-

bildet, ist thatsächlich im Britischen Museum vorhanden und echt. Sie stellt im Umriss das auf einer Kugel stehende dicke Modell, nackt und beflügelt, dar, mit viereckigen, recht ordinären Zügen; links daneben der Flügel nochmals grösser mit der Feder gezeichnet. In Folio. Einen angenehmen Anblick gewährt das Blatt freilich nicht, aber interessant ist es in hohem Grade. Das Dürer'sche Zeichen ist von der Hand eines späteren Besitzers aufgesetzt.

Von Nr. 34 ab (B. 1) Adam und Eva, von 1504, seien die Blätter hier nicht mehr vollständig aufgezählt, sondern nur die zu einzelnen von ihnen gemachten Bemerkungen hervorgehoben.

36 (B. 68). Apoll und Diana dürfte trotz der technischen Vollendung, die hervorgehoben wird, etwas früher anzusetzen sein, als hier auf der Grenzscheide der Jahre 1504 und 1505 geschieht.

41 (B. 67). Die Hexe. Deren Gesicht soll an eines in Mantegna's Tritonenkampf erinnern.

42 (B. 54). H. Georg zu Pferde. Wahrscheinlich 1505 begonnen und erst nach der Rückkehr von Venedig beendigt. Siehe Thausing.

43 (B. 53). H. Georg stehend. Gleichzeitig. Beide hängen vielleicht mit der Reorganisation des Georgsordens durch den Kaiser Maximilian zusammen. [Um 1503?]

65 (B. 59). H. Hieronymus. Kaltenadel, hier und da mit dem Stichel verstärkt.

66 (B. 43). Heilige Familie. Kaltnadelarbeit von 1512 oder später. Keine Zustände, sondern nur Verschiedenheiten infolge der Abnützung der Platte.

69 (B. 98). Ritter, Tod und Teufel. Verrocchio's Pferd kann nicht als Vorbild gedient haben, da es die Beine richtig setzt, während das Dürer'sche, gleich denen der meisten Bildhauer, hierin vollkommen von der Natur abweicht, wie Mr. Muybridge nachgewiesen hat.

71 (B. 60). Hieronymus im Gehäus. Bildet mit den beiden anderen zusammengehörenden Darstellungen eine Folge von Bildern gewisser Seelenstimmungen, die durch die Art der Anordnung, Beleuchtung und Durchführung dem Beschauer noch näher gebracht werden, so dass sie als richtige „Stimmungsbilder" wirken, wie dies auch Lippmann in seinem „Kupferstich" S. 52 fg. angedeutet hat.

81 (B. 22). Der Schmerzensmann, Radirung. Ob auf Eisen oder auf Kupfer ist noch unentschieden. (Nach Sandrart auf Eisen.) Keine Zustände, sondern nur eine fremde Retusche (Passavant's IV. Zustand, wozu sein III. nur einen Druckversuch darstellt), da Pass. II. Zust. nur auf der Abnutzung der Platte beruht.

85 (B. 70). Der Verzweifelte. Mit Retberg wohl erst um 1516 zu versetzen, da es in technischer Hinsicht bereits die beste, zarteste seiner Radirungen ist. (Sandrart bezeichnet B. 70, 72 und ein drittes als auf Zinn ausgeführt.)