Werk

Titel: Dürers Beziehungen zu J. de' Barbari. Pollaiuolo und Bellini. Mit zwei Tafeln in ...

Autor: Haendcke, Berthold

Ort: Berlin

Jahr: 1898

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0019|LOG_0053

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

liche Titelblatt wurde später in der o. O. u. J. (bei Weyfsenburger) erschienenen Exhortatio | ad Collatores benefici|orum ecclesiasticorum abgedruckt. Holbein hat alles, wenig verändert, von der Gegenseite kopiert. Im Original hält das oben auf der Guirlande sitzende, nach links gewendete Kind die nach *oben* gebogene Trompete in der Rechten, während der *rechts* auf dem Säulenkapitäl rastende Genius den grofsen, zum Drucken des eigentlichen Buchtitels bestimmten Zettel mit der Rechten hält. Die beiden kletternden und die beiden mit Speeren bewaffneten Putten sind wenig verändert in das Holbeinsche Titelblatt übergegangen. Unten an der Stelle des Sockels und des Signetes bemerken wir links das bayrische Wappen, rechts ein Kind als Träger des Wappens der Stadt Landshut.[1]) In den oberen Ecken, an der Stelle der von Holbein zur Signatur HANS HOLB verwendeten kleinen Tafeln, hat das anonyme Nürnberger Titelblatt zwei flatternde Fähnlein.

Übrigens hat sich Holbein kein Detail zugeeignet, ohne es durch entschiedene Verbesserungen zu verschönern, so dass das Ganze völlig das Gepräge seiner Individualität empfangen hat. Nur *eines* macht bei Vergleichung der beiden Blätter einen günstigeren Eindruck im Original als in der Kopie: die freie und natürliche Stellung des kleinen Trompeters.

DÜRERS BEZIEHUNGEN ZU J. DE' BARBARI, POLLAIUOLO UND BELLINI

VON BERTHOLD HAENDCKE

».... idoch so ich Keinen find der dv Etwas beschrieben hätt van menschlicher Mafs zu machen, dann einen Mann Jacobus genennt, van Venedig geboren, ein lieblicher Maler. Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mafs gemacht hätt .... Aber ich was zu derselben Zeit noch jung .... Dann mir wollt dieser vorgemeldett Jacobus seinen Grund nit klärlich zeigen .... Doch nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium, der beschreibt ein Wenig van der Gliedmafs eines Mannes. Also von oder aus den zweien obengenannten Männer hab ich meinen Anfang genummen«[2]). Mit diesen Worten bekennt Dürer in seiner Proportionslehre klar und deutlich, dass er durch Barbari, und zwar mündlich, als er noch jung war, mit einer Lehre bekannt geworden ist, die sich bemühte, einen Normalmenschen zeichnerisch zu konstruieren. Der Künstler musste seiner ganzen Natur nach von einer solchen Auffassung bis in das Mark seiner künstlerischen Anschauungen getroffen werden. Er hat sie nie wieder vergessen.

Es ist also eigentlich nur natürlich, wenn wir uns fragen, ob denn in den Aktfiguren, die Dürer seit der Wiederkehr von seiner ersten venezianischen Reise, an

[1]) Diese beiden Wappen kommen auf dem Titelblatt einer verschiedenen, ebenfalls undatierten, Ausgabe des Sacerdotum defensorium, ohne die oben beschriebene Einfassung, vereinigt vor. Sie sind wohl als das Signet Weyfsenburgers aufzufassen, dessen Namen unter dem kleinen Holzschnitt rein heraldischen Inhalts steht: Johann Weyssenburger Impressit | Landesutensis.

[2]) Dürers schriftlicher Nachlass, ed. Lange-Fuhse S. 342.

die auch ich glaube, bis zu seiner zweiten bezw. bis zu etwa 1500 gezeichnet und gestochen, sich ein Wiederschein jener mit solcher Begeisterung vernommenen Lehre wahrnehmen lässt. Merkwürdigerweise ist diese Frage niemals eingehend ventiliert worden. Die unglückselige Meister W-Hypothese Thausings mag dies verschuldet haben. Aber auch nachdem Lehrs diese Angelegenheit in die richtigen Geleise gebracht hat, ist meines Wissens jene »Frage« nicht aufgeworfen worden. Und doch zeigen gerade die W-Stiche die absolute Anhängerschaft Dürers nicht nur an Jacopo de' Barbaris Formenanschauung, sondern sogar die Abhängigkeit von dessen Arbeiten. Diese war bislang im engeren Sinne des Wortes nur für den Stich Adam und Eva von 1504 angenommen. Dürer war jedoch bereits vor dem Aufenthalte des Venezianers in Nürnberg (1500—1504) mit dessen Stichen auf das Genaueste bekannt. In dieser Thatsache, die ich sogleich belegen werde, liegt meines Erachtens ein weiterer, indirekter Beweis für den ersten Aufenthalt Dürers in Venedig, eine abermalige Klarstellung jener Worte: »Das Ding, das mir vor 11 Jahren so gut gefallen hat«. Denn weshalb sollte ein so fein und scharf blickender Künstler wie Dürer sich gerade an die Stiche Barbaris eng angeschlossen haben, während ihm die Werke eines Mantegna, Pollaiuolo bekannt waren, wenn nicht der Zauber des lebendigen, erklärenden Wortes trotz der Zurückhaltung Barbaris hinzugetreten wäre.

Wie der junge Nürnberger noch während seiner Studienreise den weiblichen Akt behandelte, wissen wir ganz genau aus der Zeichnung bei Bonat in Paris (Dürers Handzeichnungen, ed. Lippmann 345). Es ist ein einfacher, nach der Natur gezeichneter Akt, der, obwohl mit vieler Mühe und einigem Geschicke entworfen, doch das Ringen mit den Schwierigkeiten sehr deutlich ersehen lässt. Von irgend einer »certa idea« ist aber nicht das Geringste zu sehen. Das Frauenbad von 1498 (Lippmann 101), ebenfalls ein Naturstudium, ist weit sicherer gezeichnet und in der Strichführung abhängig von Stichelarbeit.

Zu den älteren Stichen Jacopo de' Barbaris (Kristeller[1]) Nr. 26) zählt »Der Sieg und der Ruhm«. Dürers »4 Hexen«, eins der bekanntesten Werke aus der Frühzeit des Meisters von 1497, sind diesem Stiche teils direkt, teils indirekt entnommen.[2]) Die Hexe zur Linken ist nur eine in einigen Kleinigkeiten abweichende rechtsseitige Kopie des »Sieges«. Die linke Schulter ist bei Dürer gehoben, der Ellenbogen des rechten Armes ist im dürerischen Stiche angezogen und die Beine sind ein wenig mehr auseinandergestellt, die Kopfhaltung ist fast die nämliche geblieben. Im übrigen sind aber die ganze Haltung und die allerdings magerer gehaltenen Formen in Dürers Arbeit denen Barbaris so eng verwandt, dass sie ohne jenes Vorbild meines Erachtens nicht entstanden sein können. Insbesondere ist die Rückenbildung bezeichnend. Jacopo de' Barbaris Frauen zeigen da eine Wölbung, die selbst bei den feisten Gestalten, die er liebt, wie eine Art Missbildung sich ausnimmt.[3]) Diese starke Krümmung finden wir bei Dürers Frauen, trotz der gröfseren Magerkeit, mit noch geringerem anatomischen Verständnisse gezeichnet wieder. Ebenso charakteristisch ist der weichliche Übergang des Gesäfses in den Oberschenkel.

Die Unterschiede zwischen der dieser Hexe im dürerischen Blatte gegenüberstehenden und der en face gestellten Frau, dem »Ruhme« im Jacopo de' Barbarischen

[1]) Das Werk des Jacopo de' Barbaris. Internationale Chalkographische Gesellschaft 1896.

[2]) Vergl. hierzu S. R. Köhler A chronological catalogue of the Engraving's ... of Dürer 1897, Absch. VIII Nr. 14. Referat W. v. Seydlitz im Repert. f. Kunstwissenschaft 1897, S. 390. Die bez. kurze Notiz kam mir erst nach Drucklegung meiner Arbeit zu Gesicht.

[3]) Vergl. auch Kristeller, a. a. O. Nr. 23.

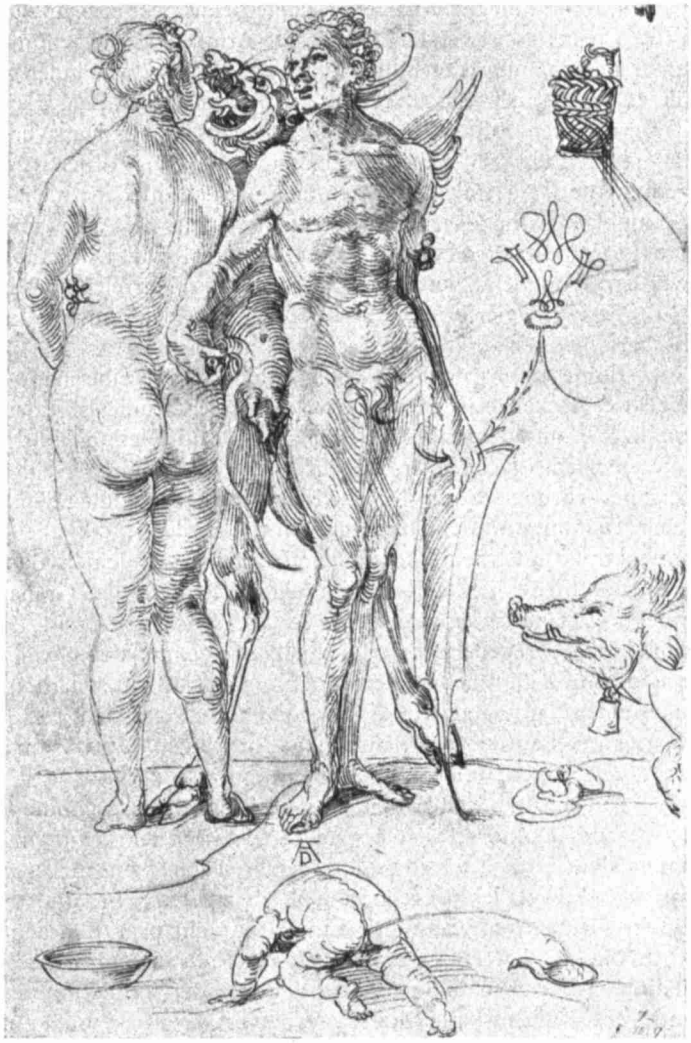
JACOPO DE' BARBARI

DER SIEG UND DER RUHM

KRISTELLER 26

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Stiche, sind eher noch geringer. Die Hexe des Nürnbergers ist ein nahezu vollkommen übereinstimmendes, allerdings knochigeres Spiegelbild des »Ruhmes« des Venezianers. Die Beine stehen von den Knieen abwärts nur ein wenig breiter auseinander; der rechte und der linke Arm sind vertauscht und der letztere ist schärfer gebrochen. Der Kopf endlich, dessen Haltung dieselbe geblieben ist, wurde nach links anstatt nach rechts gedreht. In diesem Falle kann man sogar die Gesichtsbildung als ähnlich bezeichnen, Dürers Hexe hat nur derbere, magerere Züge erhalten. In eine gewisse Verbindung zu dieser Gestalt müssen wir eine Zeichnung Dürers stellen (L. 110), die ohne Barbaris Stich nicht entstanden ist. Dass sie zu seinen frühen Arbeiten zählt, beweist zu allem Überflusse die Form des Monogramms. Auf der Zeichnung stehen ein Mann und eine Frau, sich einander den Rücken wendend, Seite an Seite. Zwischen ihnen und vor der Frau, die wir vom Rücken sehen, steht hochaufgerichtet ein Teufel mit aufgerissenem Maule und umklammert mit seinen krallenbewehrten Tatzen Mann wie Weib. Der erstere kneift jenem mit der Rechten in den Schweif, mit der Linken stützt er sich auf einen seitwärts gestellten Schild. Ein vergnügt grunzendes Schwein mit einer Glocke um den Hals kommt von rechts gelaufen; im Vordergrunde schlägt ein Kind einen Purzelbaum.



Albrecht Dürer
Studienblatt
In der Kunsthalle zu Bremen

Bietet, wie bemerkt, der Mann zu jener auf dem Stiche rechts stehenden Hexe Dürers gewisse Beziehungen, so haben wir mutatis mutandis in der links stehenden

Frau auf der Zeichnung das Vorbild zu der mittleren, uns den Rücken zuwendenden Hexe auf dem dürerischen Stiche. Zunächst giebt die Frau auf der Federzeichnung die Gestalt des Sieges Barbaris in der Spiegelansicht mit den unbedeutenden Veränderungen wieder, dass sie nur eine kleine Drehung mehr en face gestellt ist, der Kopf, dessen Frisur mit den skizzierten langen Halslocken sogar stark der Vorlage angeähnelt ist, nach rechts gewendet, der rechte Arm etwas vorgenommen wurde und die Füfse unter Beibehaltung der Fufsstellung ein wenig voneinander gerückt sind. Diese Studie, die übrigens auch die so sehr fleischigen Formen Barbaris zeigt, hat Dürer dann zu der erwähnten dritten Hexe benützt, freilich mit einigen Veränderungen. Im Stiche ist das rechte Bein hinter das linke gesetzt, der Oberkörper wurde noch mehr nach rechts gedreht und der linke Arm gehoben. Auch in den Stich sind diesmal die volleren Bildungen des Italieners übergegangen, einzig die Arme sind dünner gebildet worden. Die Füfse, die von Barbari besser verkürzt, von Dürer aber organischer gezeichnet wurden, sind gerade bei dieser Gestalt sehr lehrreich für die Vergleichung.

Für die vierte Hexe auf dem Kupferstiche Dürers kann ich keine Vorlage in Barbarischen Arbeiten aufweisen.

Sollte aber jene Federzeichnung vielleicht eine neue Erklärung für den Stich die »vier Hexen« bieten können? Auf der Studie ist doch ersichtlich die sinnliche Liebe, die mit »dämonischer« Kraft Mann und Weib erfasst, geschildert worden. Ihrem Wesen nach ist sie einerseits durch das Tier, andererseits durch das Kind gekennzeichnet worden. Sollte nun zwischen dem von glühenden heifsen Strahlen umleuchteten Dämon auf dem Stiche, den vier Frauen, die alle den Schofs decken, dem Totenkopf und -bein, sowie endlich der mit kleinen Blättern am Stiele besetzten »Kugel«, in der ich am liebsten eine Art stilisierten Granatapfel sehen möchte, ein innerer Zusammenhang bestehen? Die Buchstaben auf dem Apfel O. G. H. wären dann mit opus generis humani zu übersetzen. Wenn wir uns daran erinnern, eine wie grofse Zahl von Frauen damals im Kindbette starben, dass H. Baldung Grien auch einen Todesgang der Schwangeren gezeichnet hat, so könnte die versuchte Deutung, so seltsam sie auf den ersten Blick auch aussehen mag, vielleicht doch in Erwägung gezogen werden.[1])

Auf einem zweiten Blatt aus diesem Lebensabschnitte Dürers, dem sogenannten Traum des Doktors, ist dargestellt, wie ein alter Mann, in weichen Kissen gebettet, hinter dem Ofen sitzt und ein kleines Teufelchen ihm etwas in das Ohr bläst — was, das besagt das junge nackte Weib zur Rechten, und der Humor von der Sache ist der kleine Amor, der zur Linken auf ein paar Krücken zu steigen sich bemüht. Auch diesmal hat Dürer die Gestalt der Frau einem Stiche Barbaris entnommen. Die Stellung ist nahezu die nämliche wie die der Venus auf dem Stiche Barbaris »Mars und Venus« (K. 12); nur die Arme hat er vertauscht und unbedeutend verändert, die Füfse um eine Spanne auseinandergerückt und den Kopf um einige Linien gehoben. Die schärfere Durchmodellierung will ich hier nur anmerken und auf den kleinen Amor einzig hinweisen, da von ihm noch an einer anderen Stelle die Rede sein wird.

In die Nähe der besprochenen Stiche Dürers gehört auch die Amymone (B. 71), deren Gestalt in enger Verbindung zu Barbaris »Viktoria« steht (K. 27). Die Lage des Unterkörpers, Leib wie Beine, die der beiden Arme ist eine recht ähnliche. Dürer hat bekanntlich zu diesem Stiche eine Naturstudie gemacht, die vom Jahre 1501 da-

[1]) Dass Dürer gerade in dieser Zeit Stoffe stark sinnlichen Inhaltes in seiner Phantasie barg, belegen ja ferner der Traum des Doktors, der Liebesantrag, der Türke und seine Frau, der Koch mit seiner Frau, die gr. Eifersucht u. s. w.

tiert ist und sich in der Albertina befindet. Er hat in derselben namentlich die Umänderung mit der Barbarischen Figur vorgenommen, die für seine Zwecke notwendig war, d. h. er hat den Oberkörper aufgerichtet. Diese Abänderung wie die Profilstellung des Kopfes hat er beibehalten, die unmögliche oder, besser gesagt, die äufserst gezwungene Lagerung auf der Zeichnung aufgegeben, den rechten Arm wieder angezogen und die Hand, wie bei Barbari, auf den Oberschenkel gelegt, und auch für den linken Arm auf die Haltung der Barbarischen Viktoria zurückgegriffen. Das Gesicht zeigt auf der Studie entschieden die nur wenig modifizierten Züge der Agnes Frey, der jungen Gattin unseres Meisters. Auf dem Stiche ist die Ähnlichkeit eine etwas verwischtere. Für den Kopf des »Neptun« dürfte wohl leicht das Vorbild unter den Barbarischen Stichen zu finden sein. Es ist der vergröberte Triton auf dem Blatte des Venezianers »Triton mit einer Nereide« (K. 23). Sollte diese Deutung richtig sein? Ich bezweifele sie wegen des Dreizackes. Auch glaube ich, dass Dürer in der That die Sage der Amymone[1]) im Sinne hatte. Bekanntlich wurde diese Tochter des Danaus mit ihren Schwestern zum Wasserholen ausgesandt, warf ihren Spiefs nach einem Hirsch, verfehlte diesen und traf einen Satyr, der ihr dafür Gewalt anthun wollte. Amymone rief Neptun herbei, der den Satyr verscheuchte und selbst erlangte, was jener gewünscht. Die Mädchen im Wasser, der herbeistürzende »Türke« wären dann ziemlich zwanglos erklärt, wie auch, durch irgend eine für uns heute nicht mehr kontrollierbare Vermischung der Sage, das Geweih auf dem Haupte des Neptun, und endlich das, wie Anton Springer richtig sagt, »gemütliche« Liegen der Amymone im Arme des fischschwänzigen Gottes, dessen Absichten der Künstler wohl auch hat andeuten wollen; denn sonst wäre es doch ein leichtes gewesen, das Gewand etwas mehr nach rechts zu drapieren. Zur Unterstützung dieser Erklärung des Stiches bemerke ich endlich, dass Dürer selbst das Blatt »Meerwunder« nannte.

Ein weiteres Blatt Dürers, das einen weiblichen Akt aufweist, ist die »grofse Eifersucht«. Ephrussi[2]) bemerkt in Bezug auf Nessus und Deianira, dass sie auf den Tritonenkampf und das Bacchanal Mantegnas zurückweisen und hat sicher recht, wenn er auf die Ähnlichkeit in der Stellung des erhobenen Armes der Deianira zwischen beiden Stichen, dem Dürers und dem Mantegnas, hinweist; auch wenn er auf die Verschiedenheit der Körperformen zwischen diesem Blatte und dem anonymen italienischen Stiche »Der Tod des Orpheus« in Hamburg hindeutet, der bekanntermafsen das Urbild des in Rede stehenden Dürerschen Blattes ist. Der Grund jenes Unterschiedes ist eben darin zu suchen, dass die vollen, durch unseren Altmeister nur straffer durchmodellierten Formen Jacopo de' Barbaris für Dürer mafsgebend waren, seine Phantasie befruchteten. Trotzdem ich durchaus verstehe, dass man auf Mantegna als Vorbild für die Deianira hingewiesen hat, so möchte ich doch bemerken, dass die Körperformen die Barbaris sind bezw. unter der Berücksichtigung der energischereren Detailbehandlung Dürers ihnen angemessen sind, dass die Haltung des linken Armes durch die Situation sich ergeben musste, die übrige Körperlage sehr dem Spiegelbilde der ruhenden Viktoria Barbaris ähnelt und das Profil der Deianira nicht das des Mantegnaschen Stiches ist, sondern das der Frau unseres Meisters. Das hervortretende Kinn mit dem sogenannten Doppelkinn ist ausschlaggebend.[3]) Ob für den Kopf des

[1]) Entgegen A. Springer, der in seiner schönen Dürer-Biographie S. 31 auf Herkules und Deianira verweist.

[2]) A. Dürer et ses Dessins. Paris 1882. p. 30.

[3]) Vergl. hierzu besonders auch das Profil der »grofsen Fortuna«.

Nessus thatsächlich der Satyr im Bacchanal mafsgebend ist, möchte ich dringend bezweifeln; man vergleiche diesen Kopf mit dem geigenden Satyr Jacopo de' Barbaris (K.19). Der Typus ist in Einzelheiten derber, sonst aber durchaus der nämliche geblieben. Und dass Dürer diese Figur gekannt hat, ist gar nicht in Abrede zu stellen. Seine Satyrfamilie von 1505 erhärtet dies in unbestreitbarer Weise.

Diesen weiblichen Aktzeichnungen tritt an die Seite die Eva auf dem Stiche von 1504. Es ist genügend belegt worden, wie eng die Beziehungen dieser Figur zu Jacopo de' Barbaris Gruppe Mars und Venus sind. Die Gestalt der Eva leistet mir übrigens Eideshelferdienste; denn man braucht nur einen prüfenden Blick auf ihre Formenbildung und auf die der genannten weiblichen Akte zu werfen, um die durchaus entsprechende Behandlung z. B. der Bauchpartien, der Brüste, der Beine, der Kopfbildung — diese ist am meisten verändert worden — zu erkennen. Einzig in der künstlerischen Freiheit ist ein Fortschritt zu erkennen.

So glaube ich den Beweis erbracht zu haben, dass die Formenanschauung, die Dürer bis 1504 vom weiblichen Körper hatte, bedingt war durch diejenige, die Jacopo de' Barbari besafs. Und zwar ist jene Auffassung ununterbrochen wahrzunehmen seit dem ersten Datum, d. h. seit 1497, um nicht auf frühere mit Zahlen nicht belegbare Zeiten zurückzugreifen. Allerdings hat Dürer von Anfang an, d. h. für uns datierbar, seine Naturstudien wohl daneben betrieben,[1]) wenigstens seine Selbständigkeit sich insofern gewahrt, als die weichlichen Umrisse der Barbarischen Frauen bei ihm fester accentuiert sind.

Im übrigen bemerke ich, dass sogar die Art und Weise, wie z. B. die Rückenmuskeln an den Frauen im »Frauenbade« von 1496 gezeichnet sind, an Barbari etwas gemahnt.

Dass Dürers frühere Frauenakte alle etwas Akademisches, d. h. äufserlich Angelerntes haben, ist, ohne dass man die Ursache erkannte, längst wahrgenommen worden. Thausing schreibt a. a. O. S. 232 gelegentlich der Meister W-Hypothese: »Es galt der noch widerspenstigen Kupferplatte Herr zu werden. Aber auch die etwas *schematischen posierenden* nackten Gestalten auf jenen grofsen Stichen, insbesondere die weiblichen .... waren wohl geeignet, den Wetteifer Dürers herauszufordern«. Wie sehr Dürer durch die Brille Jacopo de' Barbaris sah, beweist am besten die Studie von 1501, die sicher nach dem Modell gemacht ist. Thausing schreibt a. a. O. S. 234: »Der Augenschein lehrt, dass ihm die Formen des ziemlich wohlgebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt grofse Schwierigkeiten bereiten; namentlich gelang es ihm nicht, den Übergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu lösen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im allgemeinen an die Gestalten der Deianira und der Amymone in den Stichen, die Auffassung der Einzelformen mit ihren Zufälligkeiten ist aber eine ganz andere«. Also auch Thausing sieht im allgemeinen Formenideal nicht die Dürersche, sondern eine fremde Auffassung — für ihn die des Meister W, für mich die Jacopo de' Barbaris.[2]) Es ist hier bei Dürer übrigens nur, wie ich, allgemein gesprochen, anmerken möchte, ein Verhältnis von

[1]) Oft? Vergl. die stolze Beischrift zu der Studie von 1501 »Dz hab ich gfiszirt«! Aktzeichnungen, wie das Blatt von 1500 (ed. Lippmann 325) in London, sind gewissermafsen geometrische Aufgaben, keine Naturstudien.

[2]) Dafür, dass die Frauengestalten auf den grofsen dürerischen Stichen Eines Geschlechtes sind, hoffe ich den Beweis erbracht zu haben; dass sie dann aber Barbari entstammen, dafür zeugt auch Ephrussi a. a. O. p. 72, wenn er hinsichtlich der Eva von 1504 sagt: Le corps de la déesse ... et celui de la mère du genre humain se ressemblent dans leur entier.

JACOPO DE' BARBARI

MARS VENUS UND AMOR

KRISTELLER 12

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

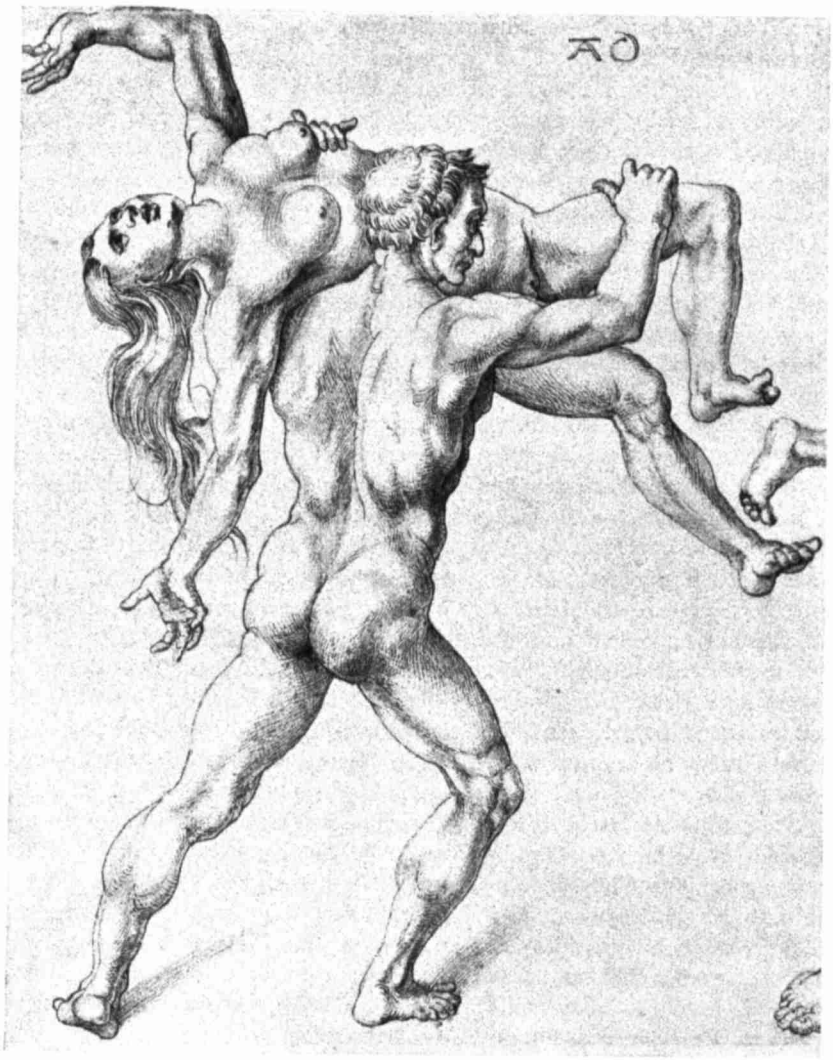
Angewöhnung und eigenem Studium zu konstatieren, das jeden Tag von neuem beobachtet werden kann und psychologisch auch gar nichts Befremdendes an sich hat.

Ich möchte hiermit die Erörterungen über Dürers Darstellung des weiblichen Körpers bis etwa 1504 schliefsen, obwohl ja noch einzelne Stiche, z. B. die Genoveva, der Besprechung warten. Aber das Blatt ist zunächst nicht so wichtig, und dann wären eventuell Beziehungen zu Barbaris Stichwerk, z. B. zur Kleopatra (K. 28), herzustellen. Doch davon möchte ich absehen und vor allem feststellen, dass erst die »grofse Fortuna« uns einen von der Barbarischen Proportionslehre und seinen Stichen gänzlich unabhängigen grofsen weiblichen Akt vorführt, den Dürer frei von jeder Theorie exakt nach der Natur durchgezeichnet hat. Allerdings kamen ihm die Formen des Modells entgegen. Die robuste Bildung der Dürerin ähnelte stark, nur in das Kraftvolle übersetzt, den feisten Weibern Barbaris. Gerade deshalb vermochte Dürer, meines Erachtens, befreit von dem persönlichen Einflusse des Italieners, aber erfüllt von hingebender Liebe zur Schönheit des menschlichen Körpers und zur Natur sich doppelt ungehemmt der neuen Aufgabe zu widmen. Und wie war nun sein Auge geschärft! Man vergleiche einmal die Durcharbeitung der Füfse, der Beine, des Bauches, der Brust u. s. w. hier und dort bei der Amymone u. s. w. Welch strotzendes Leben jetzt in den früher nur durch eine schematische, oft übertriebene und doch nicht kraftreiche Muskulatur belebten Körperteilen! Wenn man weiterhin die grofse Fortuna vom technischen Gesichtspunkte aus betrachtet, so kann auch dieser, meiner Ansicht nach, keinen Einwurf dagegen machen, wenn ich diesen Kupferstich an das Ende der Entwickelung bis 1505 setze. Denn das grofse Glück übertrifft nach meiner Anschauung den Sündenfall von 1504 eher, als dass es ihm nachsteht. Wieviel feinfühliger folgt die Hand des Meisters in der Fortuna den Formen, wie prachtvoll sind hier die Schatten aufgehellt und wie delikat die Übergänge in das Licht gegeben.

Ich zögere deshalb nicht, die grofse Fortuna als das letzte Blatt der behandelten Reihe von 1497 an zu betrachten. Sollte sich aber selbst das Gegenteil dieser Behauptung zwingend ergeben, so würde dadurch meine bereits formulierte Hauptabsicht, die Bezüge Dürers zu Jacopo de' Barbari in Hinblick auf die Behandlung des weiblichen Aktes von etwa 1497 bis 1504 klarzulegen, in keiner Weise tangiert. Denn eine Unterbrechung der mehr theoretisch richtig als absolut bindend anerkannten Auffassung eines anderen Künstlers — vergl. die Naturstudien — und ein vorübergehender engster Anschluss an die Natur wäre bei einem Maler wie Dürer keineswegs an und für sich absolut unwahrscheinlich. Wie verschieden Dürer zur nämlichen Zeit schaffen konnte, beweist ja z. B. für die Gesetze der Komposition der Hellersche Altar und die Marter der Zehntausend.

Was ich hinsichtlich der weiblichen Akte Dürers bemerkt habe, findet eine Ergänzung durch Beobachtungen über den männlichen. Allerdings liegt in diesem Falle die Sache wesentlich komplizierter. Dürer war trotz der Frauenbäder, trotz der eigenen Gattin zweifelsohne weit eher in der Lage, den männlichen Akt als den weiblichen nach der Natur zu studieren. Überdies war derselbe mit seinen energischer ausgesprochenen Linien und coupierten Flächen entschieden mehr Dürers Hinneigung zur Zeichnung entsprechend. Daher war Dürers Auge in diesem Punkte geschärfter, und dieser scharfe Blick für den Organismus konnte an den undurchgebildeten männlichen Körpern Barbaris wenig Anspornendes wahrnehmen, dafür um so mehr an den Arbeiten Pollaiuolos und Mantegnas. Wir haben also diesmal drei bezw. vier Faktoren zu berücksichtigen. Dass Jacopo de' Barbari eine Rolle auch für diese Frage gespielt hat, ist längst anerkannt. Ephrussi bemerkt in seinem Buche p. 74: »Quoiqu'il y ait moins

de ressemblance entre Mars et Adam, la pose des jambes et des pieds est la même dans les deux figures«. Und weiter: »Dans la période où il était le plus hanté par les modèles de Jacopo, il avait librément copié la gravure d'Apollon et Diane (B.16.



Albrecht Dürer
Studienblatt. Linke Hälfte
Im Besitz von Mr. Léon Bonnat in Paris

K.14) du maître au Caducée«. Es ist durchaus richtig, dass Dürer in dieser Zeit, das heifst etwa 1500—1504, von Barbari dessen schlanke Bildung der Männer übernommen hat. Charakteristisch ist insbesondere der auffallend lange und schmale Fufs, den der Italiener zeichnet. Jener wie die ganze Formenbildung kehren sogar in damals entstandenen Gemälden Dürers bezw. seiner Werkstätte wieder, wie z. B.

im St. Veiter Altar von 1502. Dieses Bild ist übrigens weiterhin interessant für die Entstehung der Gestalt des Adam von 1504. Sie belegt, wie Dürer auf ältere Arbeiten zurückgriff, um aus ihnen neue entstehen zu lassen. Entfesselt man nämlich den rechten Arm des Sebastian, senkt ihn ein wenig, hebt andererseits den Kopf um eine Linie, streckt den linken Arm etwas mehr aus und setzt das rechte Bein auswärts, so ist mit diesen thatsächlich nur kleinen Abänderungen der Adam von 1504 da. Sogar die Beleuchtung ist fast die nämliche. Man beachte die Schatten auf dem linken Unter-, dem rechten Oberschenkel, der Brust u. s. w. — Der Stich bringt auch in diesem Falle eigentlich nur eine bestimmtere Accentuierung. Das Profil ist dasselbe, nur sind Nase und Mund durch Schülerhände verdorben worden.[1]) Barbaris Einwirkung begegnen wir dann noch in den beiden Apollozeichnungen in London (L.179 und 233) und in dem Dürerschen Stiche: Der bogenschiefsende Apollo (B.68), der seinerseits in der ganzen Körperhaltung auf einen Stich Barbaris (K. 14) ja bekanntlich zurückgeht, aber auch nur in der Stellung und im schlanken Gliederbau. Mehr möchte ich meiner Ansicht nach Dürer überhaupt nicht von Barbari übernehmen lassen.

Die Durcharbeitung der Körperformen lehrte ihn aufser der Natur Pollaiuolo (Mantegna). Lippmann nennt mit Recht die Zeichnung (Nr.347) von 1495 mit den zwei nackten Männern, die nackte Frauen auf den Schultern tragen (Bonnat, Paris), eine »Aktstudie, wahrscheinlich nach italienischem Vorbilde, wohl des Pollaiuolo, das den Raub der Sabinerinnen darstellte«. So wie hier hat der Italiener als Vorbild gedient zu der Zeichnung mit dem bogenschiefsenden Herkules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln in Darmstadt (L.207). Es ist derselbe gut studierte, nur hier entschieden noch weit besser und unter Zuhilfenahme von Naturstudien durchgeformte, muskelstarke Körper. Die Ähnlichkeit ist eine so starke, dafs man immer glaubt, man müsse auf Pollaiuolos Stiche mit dem Kampfe der »dieci nudi« die Vorlage finden. Dass Dürer aber seine eigene Studie vom Jahre 1495 nach Pollaiuolo bei der Fertigstellung des Bildes vor Augen gehabt hat, beweist das Profil des Herkules auf diesem. Insbesondere sind die hageren Gesichtszüge, die stark hervortretenden Backenknochen, die an der Wurzel tief eingesattelte und im Bogen herausspringende Nase, das vortretende Kinn zu betonen.

Eine echt Pollaiuolosche Gestalt ist ferner der »Herkules« auf dem Stiche Nessus und Deianira. Vornehmlich erinnern die so stark herausgedrängten Gelenke und Muskeln an den Beinen an die Zeichnung von 1495 und deren Vorlage.

Endlich möchte ich in diesem Zusammenhange noch des Wortes Dürers Erwähnung thun, das er am 7. Februar 1806 an W. Pirkheimer von Venedig schrieb: »Er — Giovanni Bellini — ist sehr alt und ist noch der best im Gemäl«. Meiner Ansicht nach kann man dies »noch« betonen und im Zusammenhang mit jenem anderen Ausspruche setzen »das Ding, das mir vor 11 Jahren u. s. w.«. Ist eine solche Betonung des »noch« aber berechtigt, so setzt dies eine frühere Bekanntschaft mit Bellini als höchstwahrscheinlich voraus. Sie kann nur vor »11 Jahren« stattgefunden haben. Besitzen wir nun irgend ein Zeugnis aus dieser Zeit, das uns erlaubt, Beziehungen zwischen Dürer und Bellini herzustellen? Auf dem »Traum des Doktors« steht links ein kleiner draller Amor, der auf Krücken zu steigen sich bemüht. Seine ganze Erscheinung weist nach Italien. Eine kleine Besonderheit aber lässt uns, wie mich dünken will, den Finger auf Giovanni Bellinis Werke legen: die Stellung des Amors, sowie die Art

[1]) Ich spreche hier von dem Bilde. Auf der Zeichnung (L.190) ist die Übereinstimmung des Mundes eine genauere, die Nase aber nicht genügend für eine Vergleichung erkennbar.

und Weise, wie die Flügel befestigt sind. In der deutschen Kunst sind, abgesehen von den eigentlichen Seraphim, die Engel mit Flügeln begabt, die direkt aus den Schulterblättern herauswachsen; so bei Lochner, bei Schongauer u. s. w. Auch die italienischen Meister, die für Dürer in Frage kommen, z. B. Mantegna, verfahren nicht anders; im allgemeinen ordnet ja auch Bellini die Flügel so an, nicht minder Dürer in vielen Werken, z. B. im Dresdener Altar. Diesmal ist aber die Bildung eine andere. Als der junge deutsche Maler etwa 1495 nach Venedig kam, war Giovanni Bellini ohne Widerrede der berühmteste einheimische Maler, sein gefeiertstes Bild sicherlich der Altar von 1488 in der Kirche der Frari. Ein Blick auf dies Gemälde belehrt uns, dass der junge Nürnberger den kleinen, mandolinespielenden Engel zur Linken sehr gut im Gedächtnisse behalten hat, denn die Stellung des Amors auf dem Kupferstiche ist eine fast identische mit der des Engels auf dem Bilde, auch der Flügelansatz ist der gleiche. Es ist nicht bezweifelbar, dass auch dem Bellinischen Engel die Flügel aus der Schulter selbst *und* aus der Seite unter der Schulter herauswachsen. Bei Dürer ist der Ansatzpunkt klarer, da er die Flügel kleiner, den Oberarm nicht bedeckend gestaltet hat. Dürer hat diese Manier noch ein und das andere Mal wiederholt, z. B. in den drei fliegenden Engeln oder Genien (B. 66) und in den kleinen Engeln, die den Kranz auf dem Rosenkranzbilde von 1506 halten. Sollte Bellini, der Schüler Mantegnas, vielleicht überhaupt den Vermittler zwischen Dürer und dem Meister von Padua abgegeben haben?

Wenn ich am Schlusse das Resultat ganz allgemein formulieren darf, so möchte ich es dahin zusammenfassen, dass auf Dürer *als aus seinen Werken nachweisbar* in seiner *Frühzeit* nicht nur Mantegna, wie allerseits angenommen ist, sondern auch Jacopo de' Barbari, Pollaiuolo und Bellini eine Einwirkung ausgeübt haben. Und zwar die beiden erstgenannten Meister in dem Sinne, dass sie Dürers Auffassung vom männlichen und weiblichen Körper sehr wesentlich beeinflussten, unbeschadet der Naturstudien.

Fragen wir uns nun nach der Entstehungszeit der besprochenen Stiche, so muss man meines Erachtens so gruppieren, dass man die vier Hexen von 1497 und den Traum des Doktors ziemlich nahe (circa 1498/99) aneinander rückt, die grofse Eifersucht wird etwa 1500 zu datiren sein. Für den Raub der Amymone giebt die Studie von 1501 die Datierung, und Adam und Eva sowie der spielende Satyr sind ja für die Jahre 1504 und 1505 sicher gestellt. Gleichzeitig mit diesen letzterwähnten Arbeiten bezw. etwas später setze ich dann die kleine — diesen Stich halte ich nur für weniger geglückt, aber nicht für wesentlich älter — und die grofse Fortuna.