

»Wozu Apelles Farben benötigte, das vermochte Dürer im Einfarbigem, allein mit schwarzen Strichen auszudrücken«, schrieb Erasmus von Rotterdam 1528 sinngemäß in seinem Dialog über den richtigen Vortrag und gab damit ein frühes Zeugnis für den bis heute wirksamen Topos von Dürer als genialem Grafiker.¹ Dürer selbst hatte 1506 in Venedig alles daran gesetzt, seinen schlechten Ruf als Maler loszuwerden, wo man von ihm sagte, dass er im Stechen gut sei, aber nicht mit Farben umzugehen wisse. Mit dem Rosenkranzfest ist ihm das offenbar gelungen, denn wie er Pirckheimer weiter schrieb, sage nun jedermann, er habe nie schönere Farben gesehen.² Nördlich der Alpen faszinierten hingegen Dürers Perfektion und die stupende Pinseltechnik: So schildert Joachim Camerarius 1532 im Vorwort seiner lateinischen Übersetzung von Dürers Proportionslehre – in Anlehnung an den durch Plinius überlieferten Wettstreit zwischen den antiken Malern Apelles und Protogenes – eine Begegnung zwischen Dürer und Bellini: Letzterer gibt seiner großen Bewunderung für das Zeichnen des einzelnen Haares bei Dürer Ausdruck und bittet ihn um einen seiner vermeintlich speziellen Pinsel, der ihm die gleiche präzise Zeichnung erlaube. Dürer überreicht ihm jedoch einen ganz normalen Pinsel und stellt damit als »Neuer Apelles« seine überragende Kunstfertigkeit unter Beweis.³

So sehr Dürer unter Rückgriff auf allgemeine Formeln des Künstlerlobs im 16. Jahrhundert als Maler bewundert wurde, so sehr hat sich die Forschung seit Joseph Heller mit seinen Gemälden schwergetan.⁴ Neben der Frage von Original und Kopie führte die Heterogenität der mit Dürer verbundenen Werke zu kontroversen Zu- und Abschreibungen. Mit stilkritisch-kennerschaftlichen Kriterien ist den Divergenzen in Dürers Frühwerk nicht beizukommen, wogegen die Beschäftigung mit der Technologie und Malweise neue Einblicke und Erklärungsmodelle verspricht. Die bisherige Literatur zu Dürers Maltechnik ist übersichtlich und reicht von einer knappen Auswertung der aufschlussreichen, wenngleich unter merkantilen Gesichtspunkten geschriebenen Heller-Briefe durch Ludwig Grote über Einzelstudien und Versuche einer zusammenfassenden Gesamtwürdigung durch Fedja Anzelewsky bis zu Katherine Crawford Lubers und Bruno Heimbergs Synthesen.⁵ Während Lubers sich vor allem dem Vergleich der Gemälde-Unterzeichnungen mit Dürers Handzeichnungen sowie der Frage nach prägenden Einflüssen der venezianischen Malerei widmete, beschäftigte sich Heimberg intensiv und wegweisend mit den materiellen, maltechnischen Grundlagen und den Charakteristika von Dürers Malerei auf der Basis der Gemälde in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Im Rahmen des Forschungsprojekts zum frühen Dürer war es erstmals möglich, mit dem malerischen Frühwerk einen über verschiedene Museen verstreuten, chronologisch zusammenhängenden Komplex von Dürer-Gemälden auf Charakteristika, Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin zu untersuchen. Dass Dürer sich bei der Wahl seines Malmaterials weitgehend den lokalen handwerklichen Gepflogenheiten anpasste, ist bereits durch die Untersuchung der Münchner Bestände belegt worden. Heimberg merkte dabei zu Recht an, dass nicht die verwendeten Materialien, sondern vielmehr ihre künstlerisch-handwerkliche Anwendung und Verarbeitung außergewöhnlich seien.⁶ Dürers Malweise steht deshalb im Vordergrund dieses Beitrags, der Einblick in den Bildaufbau, die beabsichtigten Effekte und die Pinselführung geben und damit eine Vorstellung vom Schaffensprozess in Dürers frühen Gemälden vermitteln soll. Die Beobachtungen stützen sich auf bildgebende Verfahren in Form spezieller fotografischer Techniken wie Infrarotreflektografie,

DANIEL HESS / OLIVER MACK

Dürer beim Malen Das Frühwerk bis 1505

- 1 Rupprich I, S. 297.
- 2 Rupprich I, S. 55.
- 3 Rupprich I, S. 309, Zeilen 152-184, in deutscher Übersetzung Lüdecke/Heiland 1955, S. 51-52, vgl. auch Smith 1972, S. 326-329.
- 4 Heller 1827, Vorrede.
- 5 Grote: Dürer 1965, S. 8-10. – Anzelewsky 1991, S. 88-99. – Lubers 2005 sowie 2010. – Heimberg 1998.
- 6 Heimberg 1998, S. 43. – Heimberg 2007, S. 114.

Röntgenaufnahme und Makrofotografie. Gleichzeitig wurde in den jeweiligen Museen und Sammlungen bereits vorliegendes Untersuchungsmaterial ausgewertet; in Paris und Washington wurden durch das Projekt weiterführende Untersuchungen angestoßen.⁷

TRADITION UND VIELFALT: DÜRERS BILDTRÄGER

Wie in den Malmaterialien unterscheidet sich Dürer auch in der Wahl der Hölzer und der handwerklichen Bearbeitung seiner Bildtafeln nicht von seinen Zeitgenossen. Alle Tafeln bestehen, soweit die Holzart in jüngerer Zeit nach holzanatomischen Merkmalen eindeutig bestimmt wurde, aus Linden- oder Nadelholzbrettern vorwiegend guter, astarmer Qualität.⁸ Die Bretter mit zum Teil unregelmäßigem Zuschnitt⁹ sind stumpf verleimt.¹⁰ In einzelnen Fällen sind rückseitig Querleisten

eingelassen,¹¹ doch blieben vor allem kleinere Formate ohne weitere Fugensicherung, während größere häufig Werg-Beklebungen aufweisen. Dazu wurden die Fasern entweder flächig auf die Tafelrückseiten verteilt¹² oder fleckig bzw. den Brettfugen folgend aufgebracht. Mitunter sind die Brettstöße nicht bedeckt, die Sicherung erfolgte jedoch in wenigen Werg-Bahnen quer zum Holzverlauf.¹³ Bildseitig sind einzelne Tafeln wie die Schmerzensmutter in München großflächig mit feinen Gewebestücken unterklebt, oder wie der Karlsruher Schmerzensmann (Kat. 175) und die Bildnisse der Eltern in Florenz und Nürnberg (Kat. 7–8) ganzflächig mit feiner Leinwand bedeckt.¹⁴ Die Röntgenaufnahme des Mutterbildnisses macht deutlich, dass dabei ein gebrauchtes, stark abgenutztes Gewebe zum Einsatz kam, das Risse und Löcher aufwies. Die von Schreibern gefertigten Tafeln wurden relativ variantenreich, vorwiegend aber weiß grundiert.¹⁵ Ob Dürer in seinen frühen Jahren diese Arbeitsschritte noch selbst ausgeführt hat, oder ob er das Grundieren bereits dem »Zubereiter« überließ, wie das die Briefe an Jakob Heller von 1507/1509 für die späteren Jahre überliefern, muss offen bleiben.

Neben den aufwendig zu bearbeitenden Holztafeln spielen in Dürers Frühwerk die so genannten Tüchlein-Gemälde¹⁶ eine wichtige Rolle: Allein für die Zeit bis 1505 sind neun solcher Gemälde erhalten geblieben (Kat. 66–71). Leinwand-Gemälde waren im 15. Jahrhundert im deutschen Sprachraum weit verbreitet und dienten auf Grund des geringen Materialpreises und Gewichts meist als Entwürfe, Festdekorationen oder einfache, vielfach auch ephemere Raumausstattung.¹⁷ Sämtliche mit Dürer in Verbindung gebrachten Tüchlein-Gemälde sind ohne Grundierung in wässrigen Techniken direkt auf das Textil ausgeführt. Alterungsbedingte Veränderungen wie die starke Verbräunung des Bildträgers¹⁸ und das wenig beständige, gouacheartig matte Malmedium sind verantwortlich für die reduzierte Farbigekeit dieser Gemälde. Der daraus resultierende unbefriedigende Zustand führte in der Vergangenheit immer wieder zu starker Überarbeitung, was den Zustand nicht verbesserte, die Beurteilung jedoch zusätzlich erschwerte. Neben der Fragilität der feinen Gewebe sind sicherlich auch diese ungünstigen Alterungseigenschaften eine der Hauptursachen für die verhältnismäßig geringe Überlieferungsdichte von Tüchlein-Gemälden aus der Zeit um und vor 1500. Dass ausgerechnet von Dürer eine so große Zahl erhalten blieb, ist sicherlich der frühen Wertschätzung des europaweit verehrten Künstlers und der bereits zu seinen Lebzeiten einsetzenden Sammeltätigkeit zu verdanken.

Dürer verwendete für seine Tüchlein-Gemälde sehr feine Leinwände: Die Streuung reicht von der Leinwand im Bildnis Friedrich des Weisen in Berlin (A. 19) mit einer Webdichte von weniger als 20 Fäden pro Zentimeter über eine Gruppe von Leinwänden mit circa 30 Fäden pro Zentimeter¹⁹ bis zu den Flügeln des Dresdner Altars²⁰ mit bis zu 40 Fäden pro Zentimeter. Soweit die Befunde eine Aussage erlauben, wurden wohl alle Leinwände vor dem Bemalen aufgespannt, so dass sich

Abb. 1

Albrecht Dürer: *Selbstbildnis, Gemälde, 1493. Paris, Musée du Louvre, Nr. RF 2382*



⁷ Vgl. die Dossiers von Bruno Mottin im Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) in Paris. – Zur Haller-Madonna (Kat. 53) vgl. künftig John Delayney/E. Melanie Gifford/Lisha Glinsman/John Hand/Catherine Metzger, in: Akten des 33. Internationalen Kunsthistorikerkongresses CIHA, Nürnberg 2012.

⁸ Einzige Ausnahme ist der sehr kleinformatige hl. Hieronymus in der National Gallery, London, mit Birnenholz als Bildträger; für die Mitteilung danken wir Susan Foister und Per Rumberg, London.

⁹ Vgl. Heimberg 1998, S. 33, oder zuletzt: Bisacca/Fuente Martinez 2011, S. 18–20.

¹⁰ Die fünf im Bereich der rechten Brettfuge des Salvator Mundi in New York eingesetzten Holzdübel, die auf der Röntgenaufnahme zu erkennen sind, sind wohl eher einem späteren Eingriff zuzuordnen.

¹¹ Heimberg 1998, S. 34.

¹² Vgl. Selbstbildnis, München; Holzschuher-Beweinung, Nürnberg (Kat. 107).



Abb. 2

Albrecht Dürer: Selbstbildnis,
Röntgenaufnahme, vgl. Abb. 1

im Bereich der Ränder deutliche Spanngirlanden ausbildeten, die nachträgliche Formatveränderungen ablesbar machen. Angesichts ihrer Unterschiede in Motiv und Malweise kann bei den Tüchlein-Gemälden kaum von einer einheitlichen Gruppe gesprochen werden. Während die Fragmente in Paris (Kat. 69–71) durch die schraffierende Modellierung an Deckfarbenmalereien auf Papier erinnern, kommen Gemälde wie der Nürnberger Herkules (Kat. 66) oder die Flügel des Dresdner Altars im Grad ihrer Ausarbeitung mit fein vertriebenen Modellierungen und Goldhöhlungen durchaus dem Anspruch von Holztafel-Gemälden nahe.

Unter Dürers Bildträgern ist schließlich auch Pergament zu erwähnen, das er etwa für sein Selbstbildnis von 1493 in Paris (Abb. 1–2) einsetzte. Die durch das Projekt initiierten technologischen

- ¹³ Aus dem Frühwerk z.B. der Jabach-Altar (Kat. 109–110), Schmerzensmutter / Sieben Schmerzen Mariä, Glimmsche Beweinung; vgl. Heimberg 1998, S. 34. Siehe auch Skaug 2008, S. 26–27, oder zuletzt Bisacca/Fuente Martinez 2011, S. 14.
- ¹⁴ Für Karlsruhe vgl. den technologischen Befund zu Nr. 2183 von Jens Baudisch, April 2005, in der Bildakte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.
- ¹⁵ Der Grundierungsauftrag schwankt beträchtlich in der Stärke. Besonders auffällig sind die nahezu ungründierten Tafeln der Tücher-Bildnisse in Weimar, die besonders glatte Grundierung des Schmerzenmanns in Karlsruhe oder die mit mennigefarbenen Beimischungen gefärbte Grundierung des Oswolt Krell in München. Die vielfältig bemalten Gemälderückseiten lassen keine schichtbildende Vorbereitung erkennen. Bei der Analyse der Münchner Bestände konnten laut Burmester/Krekel 1998, S. 60–61, als Füllstoff Kreiden unterschiedlicher Herkunft nachgewiesen werden. In Röntgenbildern sind an wenigen Beispielen Strukturen zu erkennen, die auf die Verwendung blei(weiß)haltiger Imprimituren schließen lassen. Die von Bartl 1999, S. 29, erwähnte rötliche Schicht im Bereich des grünen Hintergrundes des Bildnisses der Mutter in Nürnberg spart zumindest das Inkarnat der Dargestellten aus.
- ¹⁶ Dürer verwendet diesen Begriff auf seiner niederländischen Reise, vgl. Rupprich I, S. 152, 164–165.
- ¹⁷ Vgl. weiter Text zu Kat. 66–71.
- ¹⁸ Vgl. Heydenreich 2008, S. 32.
- ¹⁹ Bibliothèque Nationale: Knabekopf nach links geeignet und Knabekopf nach rechts geeignet jeweils ca. 26–30 Fäden/cm, Frauenkopf 26–30 Fäden/cm; Nürnberg: Herkules ca. 23–30 Fäden/cm; Berlin: so genannte Fürlegerin ca. 26–32 Fäden/cm.
- ²⁰ Hl. Sebastian ca. 33–40 Fäden/cm, hl. Antonius ca. 31–39 Fäden/cm.

Untersuchungen legen nahe, dass das Pergament ursprünglich auf eine Holztafel aufgezogen war, bevor es in Folge von Rissen und anderer Schäden 1840 auf Leinwand übertragen wurde.²¹ Die seit Moriz Thausing 1884 durch die Dürer-Literatur geisternde Deutung als »pergamentener Heiratsbrief« oder Verlöbnißbild, das zum Zwecke der leichteren Versendung auf Pergament ausgeführt worden sei,²² lässt sich vom materiellen Befund her nicht aufrecht erhalten. So hatte bereits Heimberg zwischen »einer Tradition der Buchmalerei verhafteten Aquarell- und Deckfarbenmalerei auf Pergament und der Ölmalerei auf Pergament« unterschieden.²³ Pergament wurde bereits seit dem 12. Jahrhundert zur Kaschierung von Holztafeln empfohlen²⁴ und wird seither in dieser Form als Träger für Ölmalereien verwendet.²⁵ Trotz hoher Verwerfungsgefahr und der in einigen Fällen ungünstigen Haftung der Malschichten²⁶ eigneten sich Papier oder Pergament zum schnellen und effizienten Glätten der Holztafel und dienten damit sozusagen als Grundierungersatz. Darüber hinaus bot das durchscheinende Material vor dem Aufziehen einfache Optionen für die Übertragung von Bildinformationen, indem etwa ein Motiv von einer Vorlage durchgepaust werden konnte.²⁷ Mit Pergament überzogene Holztafeln wurden seit Mitte des 15. Jahrhunderts in großer Zahl für Bildnisse verwendet.²⁸ Beispielhaft macht dies das Diptychon mit dem Bildnis des Grafen Georg von Löwenstein von Hans Pleydenwurff (Kat. 56) deutlich: Während der Schmerzensmann auf dem linken Flügel auf weiß grundiertes Lindenholz gemalt ist, weist der rechte Flügel mit dem Bildnis anstelle einer Grundierung eine Unterklebung mit Pergament auf.²⁹

VARIANTENREICH UND ZWECKGEBUNDEN: DÜRERS UNTERZEICHNUNG

Angesichts des breiten Spektrums an Befunden ist die Interpretation von Dürers Unterzeichnungen eine große Herausforderung. Die bisherigen Untersuchungen brachten sowohl minutiös modellierende dichte Strichlagen als auch stark reduzierte und auf die wesentlichsten Linien verknappte zeichnerische Anlagen zu Tage. Zwischen diesen beiden Polen wurde eine Entwicklung vom »malerischen Frühstil« zu einem »bis zur Kargheit reduzierten Spätstil« konstatiert.³⁰ Dem Selbstbildnis von 1500 (Abb. 3-4) wurde dabei auf Grund der außerordentlich dichten Strichlagen und des hohen Perfektionsgrades eine Ausnahmestellung zugebilligt.³¹ Spätwerke waren in dieser Chronologie nur als »Rückgriff« auf die frühe Unterzeichnungspraxis unterzubringen.³² Auf der Basis unserer Untersuchungen von vielen bislang nicht berücksichtigten Gemälden der Frühzeit mittels eines hochauflösenden mobilen Infrarotaufnahmesystems³³ lässt sich das breite Spektrum von Dürers Unterzeichnungen bestätigen und erweitern, doch stellen die Ergebnisse eine entwicklungsgeschichtliche Interpretation in Frage.

Schon das Bildnis der Mutter (Kat. 7) dokumentiert eine verblüffende Variationsbreite an vorbereitenden grafischen Liniensystemen, die nicht stilistisch erklärt werden

können und somit dazu ermahnen, den funktionalen Charakter der Unterzeichnung bei der Interpretation stärker zu berücksichtigen als bislang üblich. Bereits mit bloßem Auge sind durch die gealterten und dadurch transparenter gewordenen Malschichten Unterzeichnungslinien zu erkennen, die sich mit Hilfe der Infrarotreflektografie verdeutlichen lassen. Die Unterzeichnung lässt verschiedene Redaktionen ablesen: So wurde der Bereich der Kleidung und Hände mit Konturlinien in einem flüssigen Zeichenmedium flüchtig angelegt, wobei der lockere, verhältnismäßig stark an- und abschwellende Strich auf einen Pinsel schließen lässt. Diese verhältnismäßig freie Zeichnung – Dürer wich in der Ausführung der Malerei immer wieder von ihr ab – wurde durch



Abb. 3
Albrecht Dürer: Selbstbildnis,
Tafelgemälde, 1500. München,
Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Alte Pinakothek,
Nr. 537

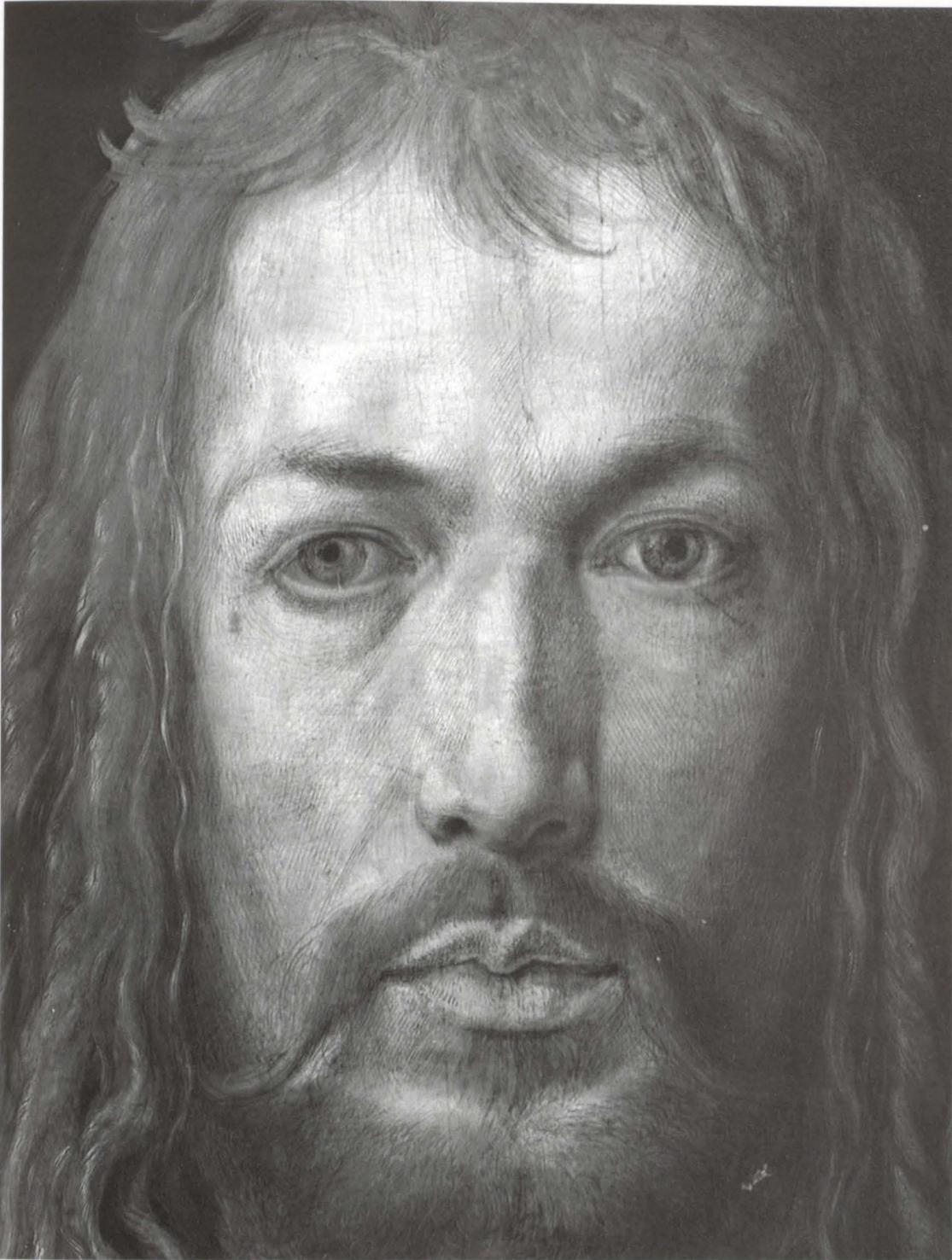


Abb. 4
Albrecht Dürer: Selbstbildnis,
Infrarotreflektogramm (Detail),
vgl. Abb. 3

breit und zügig schraffierte Partien modelliert. Auffällig sind dabei Schraffuren im Bereich des linken Ärmels mit charakteristischem dünnem Auf- und breitem Abstrich (Abb. 6). Im Gegensatz dazu ist die Vorbereitung des Gesichts weit vorsichtiger und weniger summarisch ausgeführt (Abb. 5). So sind etwa im Bereich des Nasenflügels noch dünne, geradezu zaghafte Linien zu erkennen, die die Suche nach der Form dokumentieren. Die Modellierung erfolgte danach durch feine, präzise gesetzte und sich teilweise kreuzende Schraffuren. Für dieses frühe private Gemälde kann die Beteiligung von Mitarbeitern sicherlich ausgeschlossen werden, so dass die formalen Unterschiede

- ²¹ Vgl. Bruno Mottin im Untersuchungsbericht des C2RMF, Dossier F 1536 vom 8. März 2011: Die Analyse lässt offen, ob es sich beim Bildträger um Papier oder Pergament handelt, die Indizien sprechen jedoch für Pergament. Zur Übertragung auf Leinwand vgl. Thausings widersprüchliche Angaben 1876, S. 100, sowie 1884, Bd. 1, S. 132. Das Pergament scheint sich vom ursprünglichen Bildträger gelöst und aufgewölbt zu haben, und ist dabei wohl schon vor oder während der Übertragung auf die Leinwand gebrochen.
- ²² Vgl. weiter A. 10, sowie den Beitrag von Shira Brisman in diesem Band.
- ²³ Heimberg 1998, S. 49.
- ²⁴ Heraclius, Lib. III, Kap. XXIV: »Sollte das Holz, welches du bemalen willst nicht eben sein, so bespanne es mit Pferdehaut oder Pergament.« (zit. nach Ilg 1873, S. 72).
- ²⁵ Rief 2001/2002, S. 27–28. – Nach Röper 2001, S. 81, kommt die Malerei auf gespannten, nicht-kaschierenden Pergamentblättern als eigenständigem Bildträger erst ab dem 17. Jh. vor.
- ²⁶ Zu den Schadensbildern und Schadensursachen vgl. Röper 2001, S. 62–64.
- ²⁷ Verougstrate 1995. – Ainsworth 1999.
- ²⁸ Vgl. Rief 2001/2002, S. 27–28. – Koller 1984, S. 288.
- ²⁹ Zur Basler Tafel vgl. Sophie Eichner: Technischer Befund zu Nr. 1651 vom 11.07.2011, Kunstmuseum, Basel. Zum Befund der Nürnberger Tafel vgl. Restaurierungsakte Nr. Gm 128, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- ³⁰ Heimberg 1998, S. 42.
- ³¹ Heimberg 1998, S. 41–42. – Luber 2010, S. 66–68.
- ³² Luber 2010, S. 68.
- ³³ OSIRIS. Digitales Infrarotaufnahmesystem der Firma Opus Instruments LTD. Empfindlichkeit 900–1700 nm.

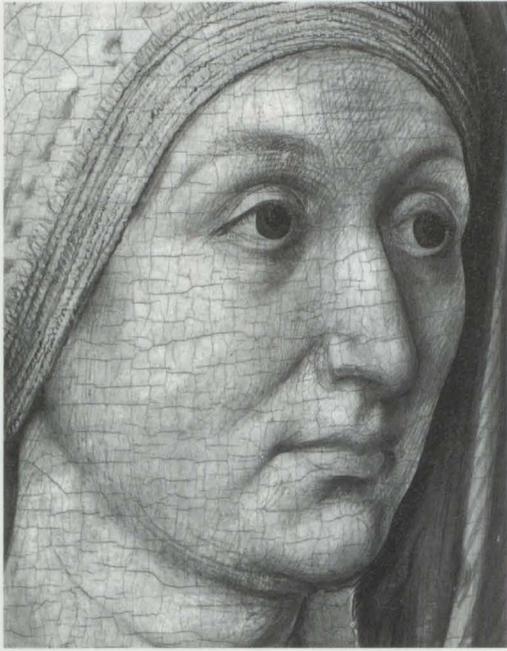


Abb. 5
Albrecht Dürer: Bildnis
Barbara Dürers, geb. Holper,
Infrarotreflektogramm
(Detail des Kopfes), vgl. Kat. 7

Abb. 6
Albrecht Dürer: Bildnis
Barbara Dürers, geb. Holper,
Infrarotreflektogramm (Detail
des Oberkörpers und der Hände),
vgl. Abb. 5



nicht durch »Händescheidung« erklärt werden können. Vielmehr scheint für die Gestaltungsaufgabe des Gesichts ein anderes Verfahren angemessen gewesen zu sein, als für die summarisch gestalteten übrigen Partien des Gemäldes.

Ein ähnliches Vorgehen lässt sich bei der Wiener Madonna (Kat. 51) beobachten. Auch hier findet sich eine weitgehend auf Konturen reduzierte Anlage mit verhältnismäßig breitem Pinsel. Auch mit dieser Unterzeichnung ging Dürer bei der malerischen Ausarbeitung des Kinderkopfes oder der später aufgegebenen Anlage der Marienhand entsprechend frei um. Das Gesicht der Madonna wurde hingegen mit feinen Schraffuren differenziert vorbereitet. Auch das Vaterbildnis in Florenz (Kat. 8) entspricht in der zeichnerischen Vorbereitung der Figur diesem Schema.³⁴ Seine aktuelle Untersuchung brachte aber vor allem eine grundlegende Konzeptänderung zu Tage (Abb. 7; Gesamtaufnahme vgl. S. 106, Abb. 6): Das Gemälde zeigt in seiner ersten zeichnerischen Anlage ein Bildnis im Innenraum mit Rundbogenfenster und Landschaftsausblick sowie einer von Konsolen gestützten Decke. Diese letztlich auf die niederländische Bildnistradition zurückzuführende Konzeption wurde im

weiteren Verlauf der Arbeit zugunsten eines neutralen grünen Hintergrunds aufgegeben.³⁵ Die Korrekturen im Gesicht legen nahe, dass der Kopf im Laufe des Entwurfs in seinem Verhältnis zum umgebenden, mit wenigen Linien angerissenen Innenraum zu groß geworden war.

Der entwerfende Charakter in der Unterzeichnung kommt beim Nürnberger Herkules-Gemälde (Abb. 8, Kat. 66) besonders deutlich zum Ausdruck. Mit freien lockeren Strichen wurde der in anspruchsvoller Pose als Rückenfigur gezeigte antike Held auf der Leinwand entworfen: Wenige Linien erfassen den Hinterkopf, die Wade ist mit etlichen leicht variierenden Strichen erarbeitet, der Köcher wurde korrigiert und die mehrfach veränderte Haltung des Bogens führte zu immer neuen Ansatzpunkten für die Sehne. Der in Seitenansicht gegebene rechte Fuß wurde in der ausgeführten Malerei aufgegeben und die daraus resultierende, anatomisch etwas unbefriedigende

Lösung mittels einer gemalten Pflanze kaschiert. Ein vergleichbares Ringen um die Form offenbart der Karlsruher Schmerzensmann (Kat. 175) mit zahlreichen Änderungen zwischen Unterzeichnung und ausgeführter Malerei: Ein Zipfel des Lendentuches sollte ursprünglich über die Brüstung hängen, Handhaltung und Proportionierung des Gesichtes wurden verändert. Bereits in der Unterzeichnung wird die Suche nach der gültigen Kontur an der auch in der malerischen Ausführung anatomisch nicht unproblematischen Schulter deutlich.

An die technischen Grenzen, mit Hilfe der Infrarotreflektografie Unterzeichnungen sichtbar zu machen, stießen die Untersuchungen bei Gemälden, die bereits mit bloßem Auge Linien und Schraffursysteme erkennen lassen, mit

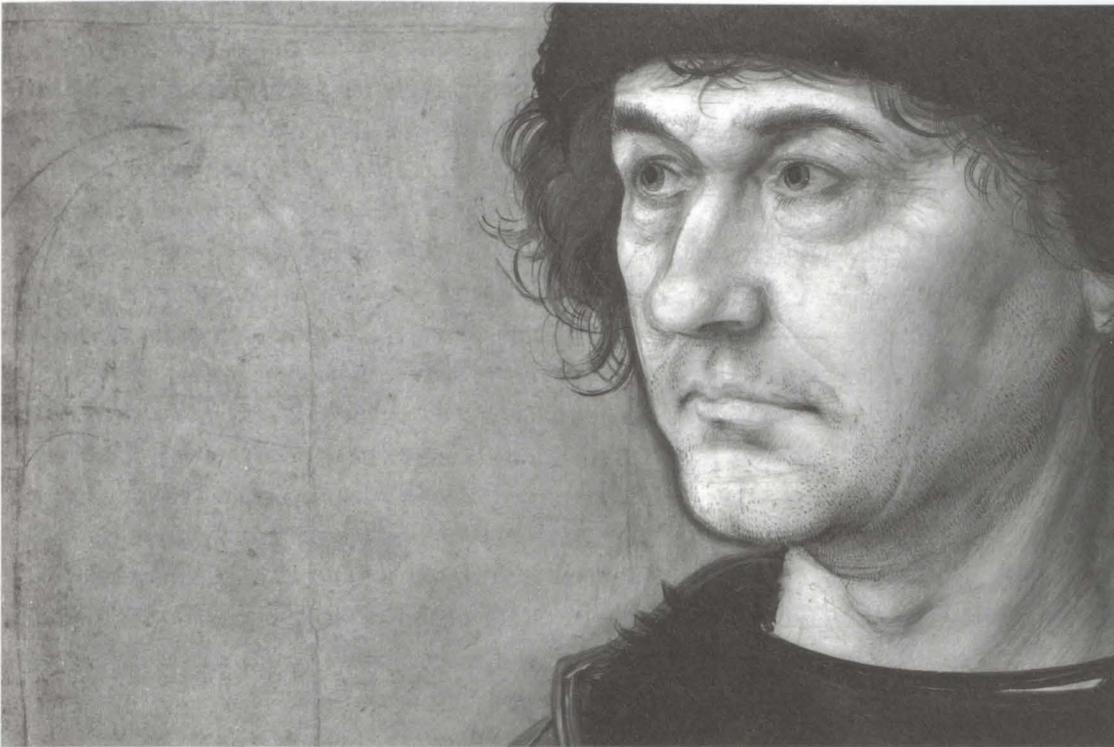
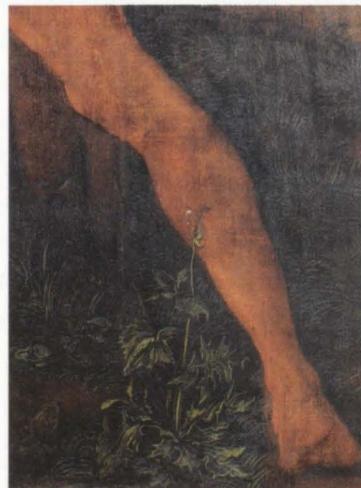
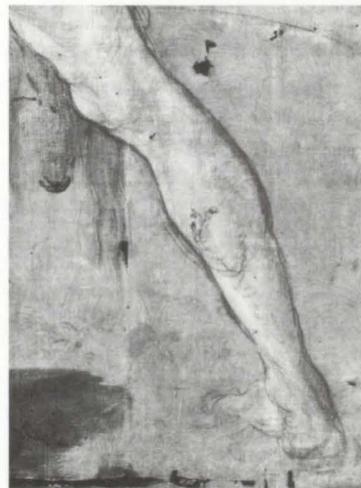


Abb. 7
Albrecht Dürer: Bildnis
Albrecht Dürers d. Ä.,
Infrarotreflektogramm (Detail),
vgl. Kat. 8

Abb. 8a–d
Albrecht Dürer: Herkules im
Kampf gegen die Stymphalischen
Vögel, vgl. Kat. 66, Details des
Infrarotreflektogramms bzw. der
Malerei



³⁴ Bartl 1999, S. 29, beschreibt Unterschiede in der Unterzeichnung der beiden Gemälde. Diese können anhand der im Rahmen unseres Forschungsprojektes neu erstellten Infrarotaufnahmen nicht in dieser Grundsätzlichkeit bestätigt werden. Weder ist die Unterzeichnung der Mutter durchgängig detailliert in engen Kreuzschraffuren modelliert, noch fehlen diese Schraffuren beim Vater vollständig.

³⁵ Vgl. weiter Text zu Kat. 7–8.

36 Die Bremer Tafeln waren zum Zeitpunkt unserer Untersuchungen in Karlsruhe ausgestellt. Die Untersuchung fand in den Sammlungsräumen in Karlsruhe statt. Nach Vorversuchen mit einer entsprechend aufbereiteten und gefilterten CCD Kamera (Sony DSC F-828, mit Filter Schott RG 830) haben wir aus den erwähnten Gründen in diesem Fall auf eine Aufnahme mit der OSIRIS-Anlage verzichtet.

37 Zur Malweise dieses Blatts vgl. weiter den Beitrag von Daniel Hess in diesem Band.

38 Der Forschungsstand zu solchen Unterzeichnungsmedien ist lückenhaft. Nach Dörr 2010 konzentriert sich die Verwendung von roten Unterzeichnungen auf das 14. und frühe 15. Jh.; Schriftquellen liegen nur für die Wandmalerei vor. Der Hinweis auf die Erwähnung von Röteln (»rotstrich«) zur Bildvorbereitung im Zusammenhang mit Dürers »Glastafelapparat« in der Unterweisung der Messung durch Kirsch 2004, S. 312, entpuppt sich als Lesefehler. Dürer empfiehlt, dass der Porträtierte seinen Kopf so lange stillhalten solle, bis der Maler seine »notstrich« ausgeführt habe (Dürer 1525, fol. Q IIr. – Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 274.196). Nach Bartl/Krekel/Lautenschlager/Oltrogge 2005, S. 278, Anm. 234, ist der Begriff »Notstrich« nirgends belegt; es könnte sich eventuell auch um einen älteren Fachbegriff für »schraffieren« handeln.

39 Als Lavierungen angesprochene, schwach sichtbare diagonale Strukturen im Gesicht Mariens können unserer Ansicht nach eher auf Bearbeitungs Spuren des Bildträgers zurückgeführt werden. Dieselben Strukturen sind – von der Malerei unabhängig – im Bereich des Hintergrundes zu beobachten.

40 Der Einsatz eines Zirkels wurde bereits für die Konstruktion des Nimbus der Schmerzensmutter in München beschrieben. Auch die Rundbögen der Architektur der Mitteltafel des Paumgartner-Altars wurden so konstruiert (Heimberg 1998, S. 37). Unzweifelhaft dienten außerdem auf den Einstichpunkt des Zirkels bezogene Linien der Organisation der Fugen zwischen den Steinlagen des Sichtmauerwerks auf der Mitteltafel des Paumgartner-Altars.

der Infrarottechnik jedoch nicht oder kaum verdeutlicht werden können. Eindrucksvoll erscheint dies an den beiden Bremer Tafelchen mit dem hl. Onuphrius und Johannes dem Täufer (A. 84, 85), die wohl nie vollendet wurden und deren Malschichten heute zudem reduziert sind. Dadurch lassen sie im Auflicht ungewöhnlich klar eine detaillierte Unterzeichnung erkennen, aber offensichtlich absorbiert das dafür verwendete Medium die infrarote Strahlung so schwach, dass sich im Reflektogramm keine Kontraste darstellen lassen.³⁶ Als aufschlussreich erweist sich hierbei der Vergleich mit Dürers Aquarell- und Deckfarben-Malereien, wobei das Blatt mit den drei Stechhelmen (Kat. 185) besonders erhellend für sein Vorgehen in diesem spontaneren Medium ist. Während die erste der drei Ansichten mit einer brauntonigen Anlage begonnen wurde, die man an den Rändern der Darstellung klar erkennen kann, wurden die beiden anderen Ansichten mit dem Farbton angelegt, der auch für die malerische Ausführung des ersten Helmes benutzt wurde.³⁷ Mit Hilfe der Infrarotreflektografie könnte man wohl keine dieser vorbereitenden zeichnerischen Anlagen nachweisen. Vielleicht ist die Verwendung von solchen nicht oder kaum absorbierenden Zeichenmedien auch eine Erklärung dafür, dass bei Dürers frühen Auftragsbildnissen und seinen Selbstbildnissen in Madrid und Paris mit Hilfe der Infrarotreflektografie Unterzeichnungsbefunde nur partiell nachweisbar sind.³⁸ Selbst bei Gemälden, bei denen sich mittels der Infrarotuntersuchung zeichnerische Anlagen sicher dokumentieren lassen, können weitere, heute nicht mehr nachweisbare Redaktionen mit anderen Medien nicht ausgeschlossen werden.

Dass Dürer seine Gemälde nicht immer in einem Zug zeichnerisch angelegt und anschließend mit malerischen Mitteln ausgeführt hat, belegt die Haller-Madonna in Washington (Kat. 53). Während etwa im Inkarnat des Kindes unter der Hand Mariens und am linken Oberschenkel Schraffurlinien durch die im Laufe der Alterung transparenter gewordenen Malschichten mit bloßem Auge zu erkennen sind, lässt sich dieser Befund in der entsprechenden Infrarotreflektografie kaum mehr ausmachen.³⁹ Dagegen sind Korrekturen wie zum Beispiel am rechten Fuß des Kindes und an etlichen Konturlinien teilweise klar zu erkennen. Sie sind in ihrer Deutlichkeit jedoch inhomogen und könnten mit unterschiedlichen Medien in verschiedenen Stadien des Malprozesses ausgeführt worden sein. Auffällig sind dort auch außerhalb der zu umrandenden Fläche mit entschiedenen Strichen massiv verstärkte Linien, welche die Kontur des Kinderkörpers begleiten und ihn geradezu plastisch vom Untergrund abheben.

Infrarotaufnahmen bieten selbst bei schwachen Unterzeichnungsbefunden aufschlussreiche Einblicke in das gestalterische Vorgehen des Künstlers. In der Zusammenschau mit den Röntgenbildern und der sichtbaren Oberfläche des Gemäldes veranschaulichen sie den Werkprozess und machen deutlich, dass die Formfindung nicht auf der Unterzeichnungsebene abgeschlossen war: Noch während des Malens korrigiert, verändert oder akzentuiert Dürer einzelne Formen und feilt an der richtigen Konturlinie. Wie das Röntgenbild des Pariser Selbstbildnisses zeigt (Abb. 2), sucht er auch hier mit vielen dicht nebeneinanderliegenden Pinselstrichen die richtige Konturlinie von Gesicht und Hals vor dem schwarzen Grund, bis er diesen Prozess schließlich mit dem an der Oberfläche sichtbaren, entschieden gesetzten dunklen Konturstrich abschließt. Zugunsten dieser klaren Linie nimmt er wie beim Karlsruher Schmerzensmann sogar anatomische Unstimmigkeiten im Bereich von Schulter, Hals und Schlüsselbein in Kauf.

Die Komplexität Dürerscher Unterzeichnungspraxis lässt sich bei der Anbetung der Könige in Florenz (Kat. 106) mittels der Infrarotreflektografie beispielhaft nachvollziehen (Abb. 9). Die Unterzeichnung ist geprägt von engen Strichlagen, mit denen vor allem die Gewandpartien schraffierend modelliert sind und die sich in ihrem Duktus nahtlos an die für Dürer häufig beschriebenen

malerisch durchgearbeiteten Unterzeichnungen anschließen. Darüber hinaus lassen sich aber auch Arbeitsschritte ablesen, die zeitlich wohl vor dieser Modellierung anzusetzen sind. Neben Einstichpunkten und Zirkelschlägen als Vorgabe für die Rundbögen der Architektur sind feine Linien zu finden, die der Bild- und Architekturkonstruktion gedient haben.⁴⁰ Neben den für Dürer üblichen Abweichungen und Veränderungen in Stadtansicht und Landschaft⁴¹ fallen vor allem Modifikationen auf, die im Unterschied zur bereits erwähnten entschlossenen und sicheren Modellierung der Faltenwürfe geradezu unsicher und zaghaft wirken. In mindestens zwei Redaktionen versuchte er, die nicht endgültig geklärten Brüche in der Raumlogik der Bildbühne mittels einer Staffagefigur zu kaschieren. Zur Füllung der Leerfläche setzte er zuerst einen bärtigen Mann und dann einen kleineren Hund ein: Beide Lösungsversuche wurden dann in der Ausführung verworfen.

Die Unterzeichnung der Gesichter lässt dagegen jeden Entwurfscharakter vermissen (Abb. 9d): Keine der Linien scheint der Formfindung gedient zu haben oder ist auf einen spontanen Entwurf zurückzuführen. Vielmehr dienten die in Form von Doppellinien gerahmten Nasenrücken und linearen Binnenformen wohl eher dazu, unterschiedliche Helligkeitswerte anzugeben oder Farbwechsel bzw. Modellierungsstufen festzuhalten. Sie können unserer Meinung nach nur als Fixierung einer bestehenden, bereits entwickelten Form gedeutet werden.⁴² Es muss folglich davon ausgegangen werden, dass den Köpfen und Gesichtern der Protagonisten heute verlorene Entwürfe, beispielsweise auf Papier, vorausgingen. Dürers mehrfacher Redaktion und Ordnung seines zeichnerischen Œuvres sind jedoch solche Entwürfe offenbar zum Opfer gefallen; in größerer Dichte blieben sie nur dann enthalten, wenn die Ausführung des Motivs wie in der Gasmalerei oder im Holzschnitt durch andere Künstler erfolgte. In der Infrarotreflektografie der Florentiner Anbetung sind sehr feine Linien sichtbar (Abb. 9e), die noch eine weitere Möglichkeit in Betracht ziehen lassen. Auch wenn diese Linien keinen Bezug auf die ausgeführte Malerei nehmen, könnte es sich dennoch um Reste einer heute nicht mehr nachweisbaren Unterzeichnungsredaktion handeln: Dürer dürfte zwar Cennino Cenninis Maltraktat nicht gekannt haben,⁴³ in Kapitel 122 beschrieb dieser jedoch eine wohl gängige Praxis, wonach der Maler zuerst mit Kohle ohne Druck auf seine Tafel zeichnen sollte und dabei eine Feder bereithalten möge, um Linien, die ihm nicht gelungen erschienen, wieder wegwischen und von neuem zeichnen zu können. Nach Abschluss der Formfindung solle die Zeichnung dann mit Tinte »schärfer markiert« und die Kohlezeichnung gänzlich getilgt werden.⁴⁴ Die in der Anbetung der Könige beobachteten Linien könnten daraus resultieren, dass sich in den Riefen, die beim Glätten der Grundierung

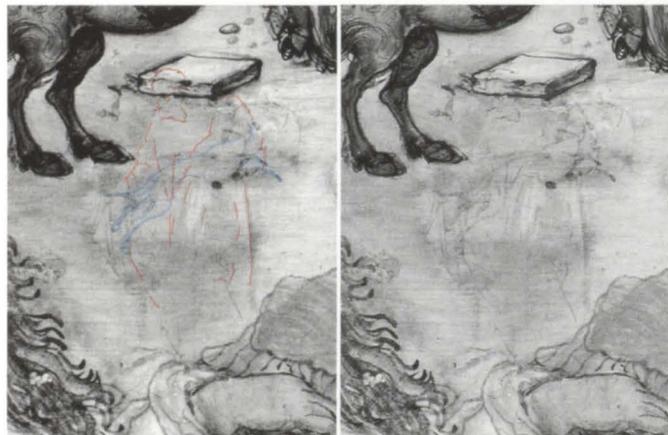


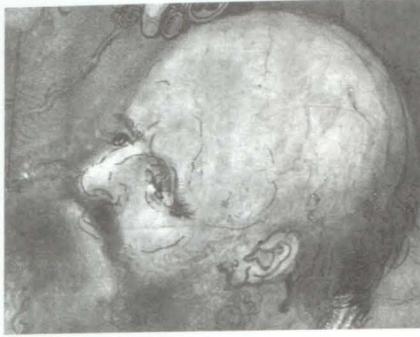
Abb. 9a–c
Albrecht Dürer: Anbetung der Könige, vgl. Kat. 106, Infrarotreflektogramm, Detail mit Caspar; Detail des Hintergrundes mit Hund (blauer Umriss) und Figur (roter Umriss) sowie des gleichen Ausschnitts ohne Umriss hervorhebungen

in der Gasmalerei oder im Holzschnitt durch andere Künstler erfolgte. In der Infrarotreflektografie der Florentiner Anbetung sind sehr feine Linien sichtbar (Abb. 9e), die noch eine weitere Möglichkeit in Betracht ziehen lassen. Auch wenn diese Linien keinen Bezug auf die ausgeführte Malerei nehmen, könnte es sich dennoch um Reste einer heute nicht mehr nachweisbaren Unterzeich-

nungsredaktion handeln: Dürer dürfte zwar Cennino Cenninis Maltraktat nicht gekannt haben,⁴³ in Kapitel 122 beschrieb dieser jedoch eine wohl gängige Praxis, wonach der Maler zuerst mit Kohle ohne Druck auf seine Tafel zeichnen sollte und dabei eine Feder bereithalten möge, um Linien, die ihm nicht gelungen erschienen, wieder wegwischen und von neuem zeichnen zu können. Nach Abschluss der Formfindung solle die Zeichnung dann mit Tinte »schärfer markiert« und die Kohlezeichnung gänzlich getilgt werden.⁴⁴ Die in der Anbetung der Könige beobachteten Linien könnten daraus resultieren, dass sich in den Riefen, die beim Glätten der Grundierung

41 Vgl. auch Heimberg 1998, S. 43.
42 Dieselbe Art, Gesichter vorzubereiten, findet sich z.B. auch in der Holzschuher-Beweinung in Nürnberg.
43 Burmester/Krekel 1998, S. 55.
44 Cennino Cennini: Libro dell'Arte, Kap. 28 (zit. nach Cennini/Ilg 1440/1871, S. 77–78).

Abb. 9d-e
 Albrecht Dürer: Anbetung der
 Könige, Infrarotreflektogramm,
 Detail mit Kopf Melchior, sowie
 Detail mit Caspar



entstanden waren, Kohlepartikel festsetzten, die den technologischen Befund erklären würden. Es ist folglich nicht auszuschließen, dass Dürer seine Bilder nicht nur durch Vorarbeiten auf Papier, sondern auch durch Kohlezeichnungen auf dem Gemälde vorbereitete, die er im Zuge der weiteren Formfindung durch andere Medien ersetzte und wieder auswischte. Gleichzeitig wird damit noch einmal deutlich, dass die Unterzeichnung nicht als in sich geschlossener Abschnitt der Bildgestaltung, sondern vielmehr als prozesshafter Vorgang mit nahtlosem Übergang in die Malerei zu verstehen ist.

Ein besonderer Rang in der Beurteilung Dürerscher Unterzeichnungspraxis wurde der außergewöhnlich detaillierten, in dichten Schraffursystemen und feinen Strichlagen angelegten Unterzeichnung des Münchner Selbstbildnisses (Abb. 4) zugewiesen. Wohl auf Grund der problematischen Erhaltung blieb das Gemälde des Salvator Mundi in New York (Abb. 10) mit seiner mindestens ebenso akribisch durchgearbeiteten Unterzeichnung etwas im Hintergrund. Das bereits im 16. Jahrhundert in den Imhoff-Inventaren als unvollendet bezeichnete Tafelbild befindet sich nach den fatalen Reinigungen und Retuschen des 19. Jahrhunderts in einem so ruinösen Zustand, dass die Beurteilung der malerischen Finesse schwer fällt. Für das Verständnis von Dürers Maltechnik und seines Werkprozesses ist die Tafel jedoch von einzigartiger Bedeutung. Die Unterzeichnung fördert einen mit dem Münchner Selbstbildnis vergleichbaren Perfektionsgrad zu Tage, wobei die Strichführung sogar freier und weniger stereotyp wirkt. Schattenpartien von Körper und Gewand sind mittels dichter, an Dürers Kupferstiche gemahnender feiner Strichlagen modelliert. Die detaillierte Zeichnung macht deutlich, wie ambitioniert Dürer die Darstellung plante. Faszinierende Details wie die überlegte Konstruktion der Kristallkugel sind in der Unterzeichnung klarer abzulesen als in den teilweise ausgeführten Partien. Die Infrarotreflektografie zeigt, dass Dürer die Kugel nicht nur durch die Akzentuierung von Licht und Schatten modellierte, sondern auch das darzustellende Material berücksichtigte: In der Glaskugel sollte sich links ein Fenster spiegeln, das auf der gegenüberliegenden Seite der Kugel ein weiteres Mal reflektiert wird. Das hinter der Kugel liegende Gewand sollte durch einen hellen, rechteckigen Widerschein beleuchtet werden, wobei Dürer gleichzeitig den Versatz der Konturen des Gewandes und die Brechung des Lichts durch die Kugel berücksichtigte. Auch in der äußerst delikaten Ausführung des Gemäldes, etwa in der kalligrafischen Gestaltung einzelner Haare, die nicht nur mit hauchfeinem Pinsel gezogen sind, sondern vereinzelt auch von Schattenstrich und Weißhöhung begleitet werden, wird der hohe Anspruch dieses Gemäldes deutlich.



Mit welcher Intention Dürer Inkarnate oder ganze Figuren durch feinteilige Schraffuren bereits auf der Ebene der Unterzeichnung minutiös vorbereitete, ob sie der Vormodellierung oder gar als Visierung für den Auftraggeber⁴⁵ dienten, bleibt letztlich offen. Es ist zu vermuten, dass die auf diese Weise gestalteten Flächen zumindest während des Auftrags der ersten Farbschichten – und heute wieder durch die gealterten und damit transparenter gewordenen Malschichten – optische

⁴⁵ Vgl. zuletzt Burmester/Schawe 2011, S. 70.

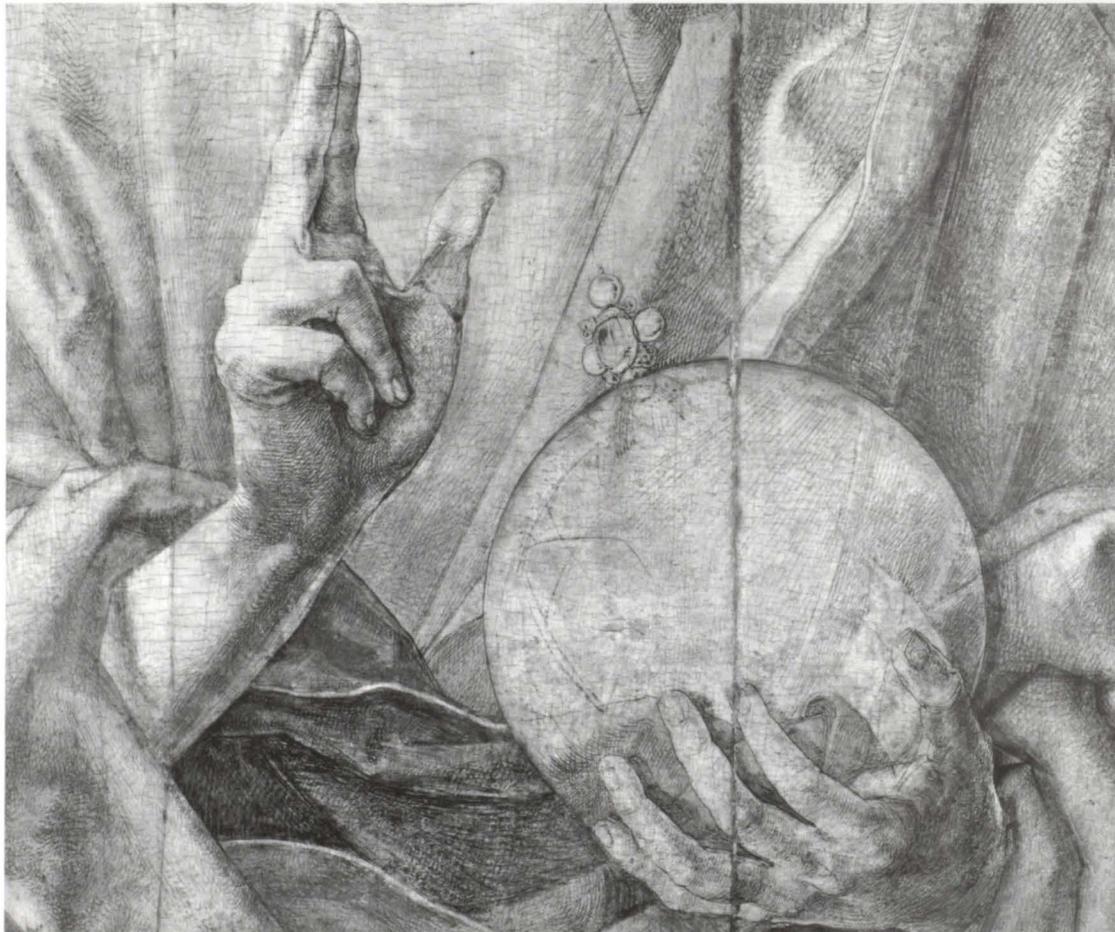


Abb. 10a
 Albrecht Dürer: *Salvator Mundi*,
 Tafelgemälde, um 1504/1505.
 New York, The Metropolitan
 Museum of Art, Nr. 32.100.64

Abb. 10b
 Albrecht Dürer: *Salvator Mundi*,
 Infrarotreflektogramm (Detail),
 vgl. Abb. 10a

Grauwerte erzeugten und den Farbauftrag mit einer Struktur unterlegten. Ob oder wie stark dieser Effekt in den vollendeten Gemälden ursprünglich gewirkt haben mag, darüber kann nur spekuliert werden. Eine Vorstellung vermitteln die Adam- und Eva-Tafeln in Madrid, die 1507 und damit nach dem für unsere Untersuchungen definierten Zeitraum entstanden sind. Auffällig sind die grundsätzlichen Unterschiede in der Unterzeichnung und im malerischen Aufbau der Inkarnate von Adam und Eva.⁴⁶ Auf Grund ihrer gleichzeitigen Verwendung innerhalb eines Werkes können sie nicht entwicklungsgeschichtlich erklärt werden. Sie dokumentieren die wechselseitige Abhängigkeit von Unterzeichnung und Malschicht und unterstreichen die Funktionsgebundenheit der jeweiligen Unterzeichnung (Abb. 11). Der dicht und deckend gemalte Frauenkörper liegt über einer in Schraffuren durchgearbeiteten Unterzeichnung, die in ihrer Klarheit mit derjenigen der Schmerzmutter in München vergleichbar ist.⁴⁷ Der nach antiken Idealen konzipierte Körper Adams zeigt dagegen eine detailliert minutiöse Unterzeichnung, die im Vergleich zu Eva extrem feinteilig durchgebildet ist und in der Wechselwirkung mit den gestupften, lasierend durchscheinenden braunen Lasuren eine fein abgestufte, weiche Modellierung des Männerkörpers ermöglichte.



Abb. 11a–d
Albrecht Dürer: Adam (Detail),
Tafelgemälde, 1507. Madrid,
Museo del Prado, Nr. 2177

Albrecht Dürer: Adam, Infrarot-
reflektogramm (Detail), 1507,
vgl. Abb. 11a

Albrecht Dürer: Eva (Detail),
Tafelgemälde, 1507. Madrid,
Museo del Prado, Nr. 2178

Albrecht Dürer: Eva, Infrarot-
reflektogramm (Detail), 1507,
vgl. Abb. 11c

TEXTUR UND LINIE: DÜRERS FARBAUFTRAG

An den Adam- und Eva-Tafeln wird deutlich, wie wichtig Dürer eine den unterschiedlichen Oberflächenstrukturen möglichst adäquate künstlerische Umsetzung war. Schon im Vater- und Mutterbildnis (Kat. 7–8) wird der Glanz von Wimpernhaaren mittels Weißhöhlungen, werden die Textilstruktur der Haube oder die feinen Fältchen bei Stirn und Augen des Vaters ebenso mit pastoser Farbe modelliert wie die Hautfalten bei den Fingern. Vergleichbare Effekte beobachten wir bei den pastosen, akzentuierten Hautpartien, insbesondere der auf der Brüstung liegenden Hand im Karlsruher Schmerzensmann (Kat. 175). Beim Madrider Selbstbildnis von 1498 (Abb. 12a) werden solche Effekte des strukturierten Farbauftrags besonders deutlich. In pastoseren Farbschichten wird der Farbteig mit dem Pinselstiel oder ähnlichen Werkzeugen traktiert, um dem Charakter der unterschiedlichen Oberflächen und Gewebe auch in der plastischen Dimension möglichst gerecht zu werden. Lasuren sind nicht nur fein vertrieben, sondern auch gestupft aufgetragen und mit den Fingern bearbeitet. Der Einsatz von Fingern und Handballen wurde in der Forschung schon früh als auffälliges Merkmal Dürerscher Malweise erkannt, die Analyse beschränkte sich aber meist auf



Abb. 12a
 Albrecht Dürer: Selbstbildnis
 (Detail der Hände), Tafel-
 gemälde, 1498. Madrid,
 Museo del Prado, Nr. 2179

den Versuch der daktyloskopischen Identifizierung und Zuschreibung umstrittener Gemälde.⁴⁸ Die Ergebnisse blieben auf Grund fehlender eindeutiger anatomischer Merkmale ebenso zweifelhaft, wie das Postulat, Dürer habe diese Technik im Atelier Bellinis in Venedig kennen gelernt. Zwischenzeitlich wurde das Arbeiten mit Fingern und Handballen im Werk vieler weiterer Maler nördlich und südlich der Alpen nachgewiesen, wobei die Technik insbesondere zum Vertreiben der Farben, zur Erzeugung subtiler Schattenlagen oder zu atmosphärischen Spezialeffekten diente.⁴⁹ Dürers Fingermalerei reiht sich in diese unter anderem auch von Albrecht Altdorfer ausgeübte Tradition ein, unterscheidet sich aber von der spätestens ab dem 17. Jahrhundert unter dem Begriff »sfregazzi« beschriebenen Methode des Wischens und Verreibens der Farbe mit dem Finger.⁵⁰ Dürer bearbeitete die anziehende Schicht der dunklen Lasuren vielmehr stufend, um durch das feine Netz

⁴⁶ Zulettz Garrido Perez/García-Máiquez 2008.

⁴⁷ Besonders auffällig wird dies bei der Auswertung der Röntgenaufnahmen.

⁴⁸ Heindl 1927, S. 485–498. – Winzinger 1977, S. 42–43. – Brachert/Brachert 1989, S. 27. – Holzheu 1989.

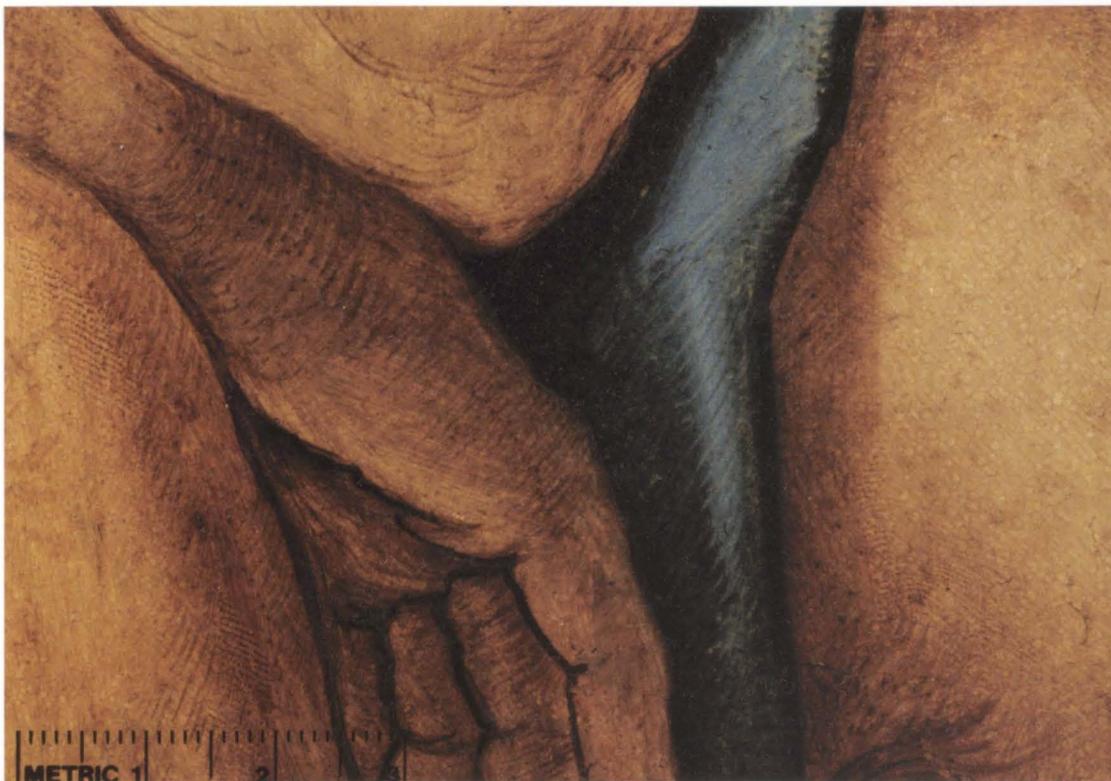
⁴⁹ Vgl. Wolfthal 2003.

⁵⁰ Zur Fingermalerei Altdorfers vgl. Hess/Mack 2007, S. 126, zu ähnlichen Effekten bei Hans Burgkmair vgl. Schawe 1999, S. 100, 103. Zu »sfregazzi« Straub 1984, S. 224. – Brachert 2001, S. 229–230. – Wolfthal 2003, S. 94.

von Papillarlinien duftige Effekte, fein modulierte Übergänge und weich verlaufende Schattierungen zu erzielen, ohne auf eine Textur zu verzichten. In den Schattenpartien der Handschuhe und Hände, in den vom Licht abgewandten Partien des Mantels, aber auch an Hals, Kinn und Schlüsselbein weist das Madrider Bildnis unzählige Papillarspuren auf. Neben den Fingern kommen dabei auch wieder Pinselstiel und trockene Pinsel zur Bearbeitung der Lasuren sowie kurze, braune Lasurstriche zur Vertiefung der Schatten zum Einsatz. Auch in der Anbetung der Könige (Abb. 12b, Kat. 106) nutzt Dürer Finger und Handballen zur Strukturierung der Braunlasuren in den Königsgewändern. Er erzielt damit raffinierte Abstufungen von glänzendem und mattem Gold und formt die Schattenlagen aus. Fingerspuren zeigen auch die Schattenlasuren in der Haube der Elsbeth Tucher (Kat. 63), die Halspartie im Bildnis des Oswolt Krell (Kat. 59) sowie einzelne Köpfe, Hände und Landschaftspartien des Paumgartner-Altars und der Glimmschen Beweinung in München.



Abb. 12b
Albrecht Dürer: *Anbetung der Könige* (Detail mit Gewand und Goldschmiedegerät), Tafelgemälde, 1504, vgl. Kat. 106



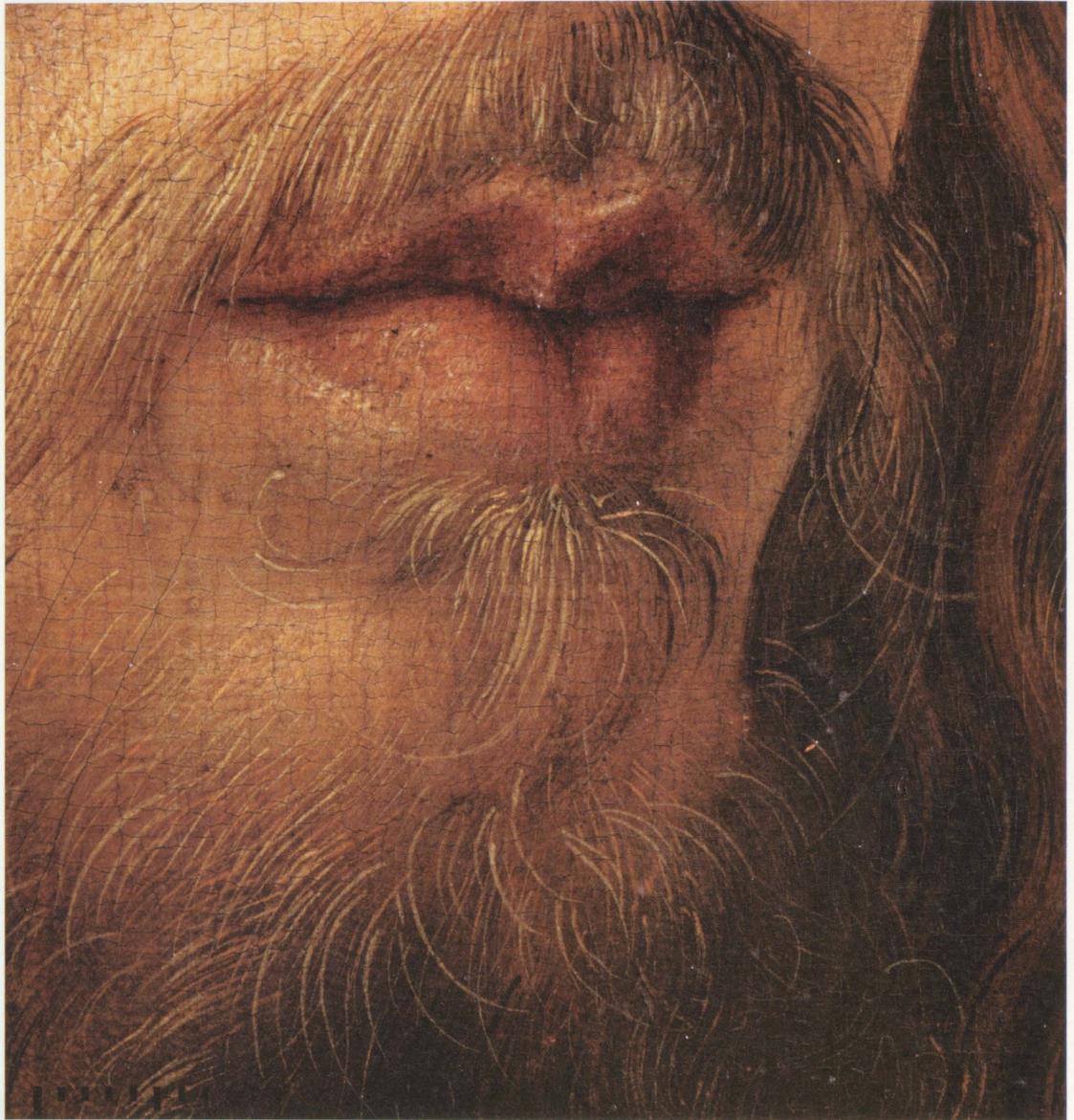
Besonders ausgefeilte Mittel der Oberflächengestaltung und Farbbehandlung bringt Dürer an den Flügelaußenseiten des so genannten Jabach-Altars in Köln und Frankfurt zum Einsatz (Kat. 109–110). Zunächst fällt der Variantenreichtum der mehrschichtig aufgetragenen Rotlasuren auf, die nicht nur flächig modellierend oder stufend aufgetragen, sondern mit trockenem Pinsel auch partiell ausgedünnt wurden. Diese Töne schraffierte Dürer durch pastos aufgesetzte Lasurstriche entweder »ins Positive« oder arbeitete durch das Reduzieren der frischen Lasurschichten mit Pinsel oder Stöckchen »ins Negative« und legte dabei die unteren Schichten des Farbaufbaus frei. In den Hautpartien von Hiob kulminiert diese Malweise: Über den in Ockertönen durch grobe, borstige Pinselstriche streifig modellierten Grundton legte der Maler verschiedene Strukturen, indem er Lasuren stufend und schraffierend auftrug oder sie in der bereits erwähnten Art aus flächigeren Lasurschichten aushob. Durch den Einsatz der Handballen überzog er Schattenpartien mit einem feinen Netz von Papillarspuren und nutzte diese Textur neben den Schraffursystemen zur Differenzierung der Hell-Dunkel-Modellierung (Abb. 12c). Wie ein maltechnischer Fehler wirken zunächst die porenhaft runden Strukturen im Inkarnat Hiobs, die aber wohl daher resultieren, dass Dürer Lösungsmittel wie Terpentinöl in die noch nicht angetrockneten Öllasuren spritzte und die Lasuren damit punktförmig aufriss (Abb. 12c–d). Damit gelang ihm eine bewundernswert naturnahe Imitation der von Schwären bedeckten Haut des alttestamentlichen Dulders.

Neben solchen suggestiven Oberflächeneffekten nimmt die Linie eine führende Rolle in der Malerei der frühen Dürer-Gemälde ein. Die Gestaltung von Haaren, Bärten und die Wiedergabe von Pelzen erweist sich, wie in der Malerei der Dürerzeit weit verbreitet, als ein System fein gekurvter Linien über einem flächig angelegten Grundton. Dürers besondere Leistung liegt hier einmal mehr

Abb. 12c
Albrecht Dürer: *Hiob auf dem Misthaufen (Detail mit Hand)*, Tafelgemälde, um 1503/1505, vgl. Kat. 109

Abb. 12d
Albrecht Dürer: *Hiob auf dem Misthaufen (Detail der Beine)*, vgl. Abb. 12c

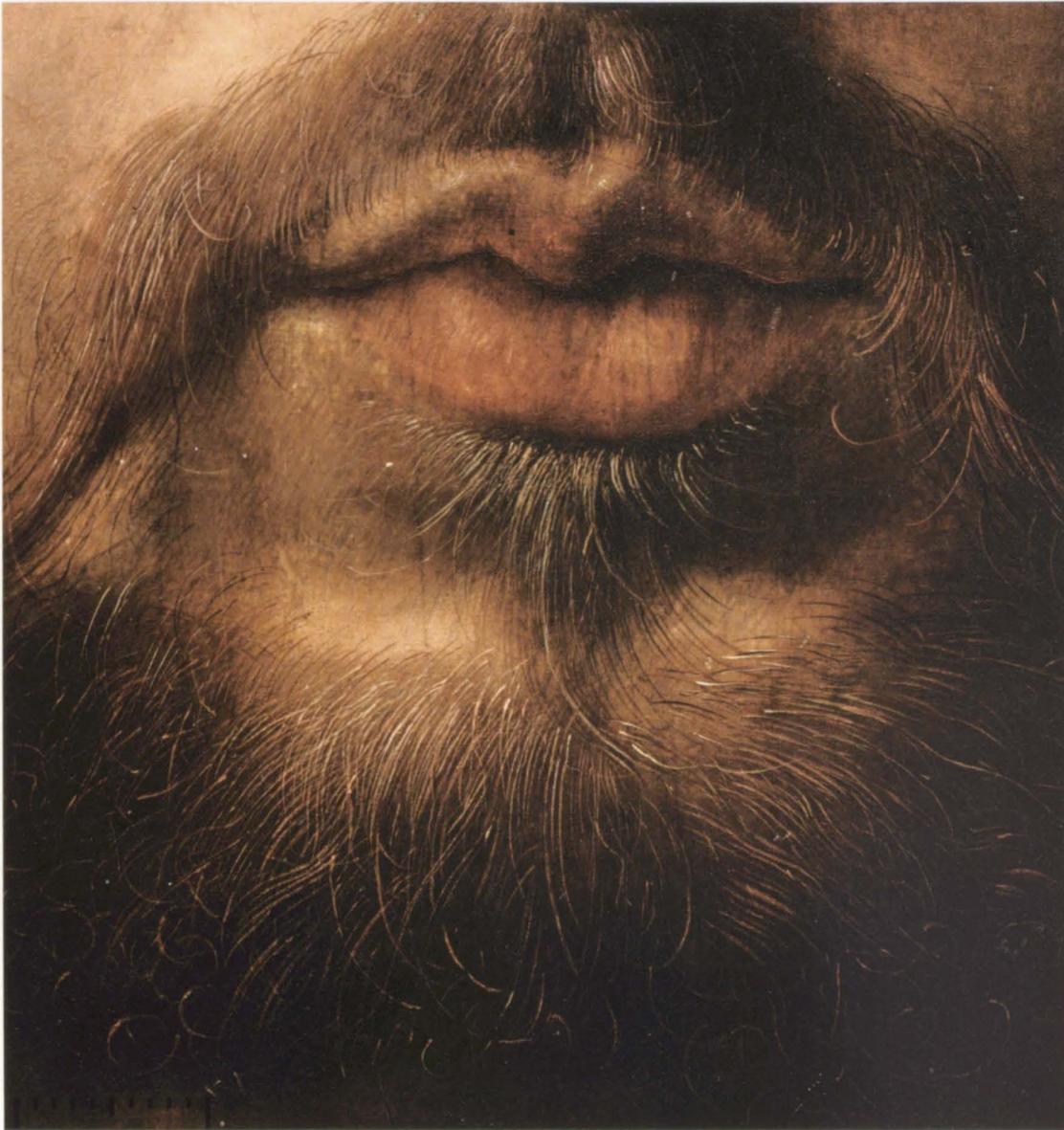




darin, durch herausragendes Können zu größter Perfektion zu finden. Am beeindruckendsten gelingt ihm dies in den Selbstbildnissen in Madrid und München sowie im Salvator Mundi in New York, wie die spärlich erhaltenen Reste der Haare belegen. Der ebenso freie wie kontrollierte Umgang mit dem spitzen Pinsel erlaubt es ihm, einzelne lang geschwungene Haare mit aufgesetzten Glanzlichtern zu versehen und durch absolute Beherrschung des Werkzeugs in höchster Präzision wiederzugeben (Abb. 13). Häufig setzt er diesen Effekt lokal begrenzt ein, ohne die gesamte Flächen naturalistisch auszuarbeiten. Er lässt damit die illusionistische Wirkung erst im Auge des Betrachters entstehen. Mit ökonomischen Mitteln und zeichnerischer Brillanz erzielt er auch in Aquarellen wie dem Feldhasen (S. 119, Abb. 3) jene Wirkung, die Dürer im eingangs erwähnten Künstlerwettstreit mit Bellini glanzvoll siegen ließ.

Angesichts solcher feinzeichnerischen Raffinessen darf die enorme Bedeutung der Konturlinie für die Wirkung Dürerscher Malerei nicht übersehen werden. Wie bereits aufgezeigt, findet die Suche nach der richtigen Kontur in sämtlichen Stadien des Malprozesses statt. Besonders auffällig sind jedoch die schwarzen Linien, die in einem der letzten Redaktionsschritte auf zahlreichen

Abb. 13a
Albrecht Dürer: Selbstbildnis
(Detail der Mundpartie),
Tafelgemälde, 1498. Madrid,
Museo del Prado, Nr. 2179



Gemälden quasi als eigene Ebene über den farbig modellierten Flächen liegen. Sie dienen der auf Fernsicht angelegten Akzentuierung von Figur, Gewand und Landschaftselementen. Auf vielen Gemälden – von der Holzschuher-Beweinung (Kat. 107), dem Paumgartner-Altar bis zu den Innenflügeln des Jabach-Altars – beruht die abschließende Zeichnung auf solchen schwarzen Kontur- und Binnenlinien, wobei in diesem Arbeitsschritt mit wenigen Strichen physiognomische Details auf der malerischen Anlage präzisiert werden.

In seinen Briefen an Jakob Heller, mit dem Dürer 1508/1509 um einen angemessenen Preis für eine in Arbeit befindliche Altartafel feilscht und die Verzögerung in der Ausführung rechtfertigt, streicht Dürer nicht nur die verwendeten teuren Materialien, sondern auch den hohen handwerklich-technischen Aufwand heraus, den er betreibt. Normale Gemälde könne er im Laufe eines Jahres zuhauf machen, mit fleißigem Kläubern und allerhöchstem Fleiß ginge dies jedoch nicht.⁵¹ Selbst der aufgewendete Fleiß wird dabei kategorisiert, wenn Dürer zwischen allerhöchstem, gutem und besonderem Fleiß unterscheidet. Dass Dürer damit keine maltechnischen Unterschiede, sondern vielmehr unterschiedliche Feinheitsgrade der Ausführung anspricht, wie sie im Frühwerk vielfältig

Abb. 13b
Albrecht Dürer: Selbstbildnis
(Detail der Mundpartie),
Tafelgemälde, 1500. München,
Bayerische Staatsgemäldesamm-
lungen, Alte Pinakothek, Nr. 537

zu Tage treten, lässt sich anhand der Vorder- und Rückseite der Haller-Madonna verdeutlichen (Kat. 53). Die Vorderseite besticht durch eine elaborierte, mehrschichtige, sorgfältig ausgeführte Malerei unter Einsatz teurer Materialien wie dem in der altdeutschen Malerei seltenen Ultramarin.⁵² Die Rückseite ist wie bei den Bildnissen der Eltern (Kat. 7–8), den Tucher-Bildnissen in Weimar (Kat. 62–63) und dem Karlsruher Schmerzensmann (Kat. 175) auf dem ungründerten Brett schnell und ökonomisch ausgeführt. Dass diese Arbeit in zeitlichem Zusammenhang mit der Vorderseite erfolgte, legt auch die Verwendung des raren Ultramarin für die eher unscheinbare blaugraue Farbe des von Lots Tochter auf dem Kopf getragenen Bündels mit der geretteten Habe nahe. Zwar sind mit unterschiedlichem Aufwand ausgeführte Vorder- und Rückseiten von spätgotischen Tafelgemälden, insbesondere bei Retabeln, durchaus gebräuchlich. Für das Verständnis von Dürers frühen Gemälden öffnet die Haller-Madonna indes neue Ebenen des Verständnisses.

Besondere Brisanz gewinnen die unterschiedlichen Ausführungsqualitäten in Dürers Bildnissen: Bei einzelnen Gemälden wie den Darstellungen von Hans und Felicitas Tucher in Weimar (Kat. 62–63) hatte die Kombination einer höchst ökonomischen Malweise mit formelhaft verwendeten Einzelementen zur Abschreibung als eigenhändige Arbeiten geführt, da man an Dürers Werk einen gleichbleibend hohen Qualitätsmaßstab anlegte.⁵³ Nur am Rande sei hinsichtlich solcher Operationen daran erinnert, dass man für Dürers Frühwerk nicht stillschweigend eine Werkstatt voraussetzen kann: Dürer beschäftigte ab 1497 zwar nachweislich Kolporteurs zum Vertrieb seiner Grafiken, Mitarbeiter und Lehrlinge des Malers Dürer sind jedoch vor 1505 nicht sicher fassbar.⁵⁴ Wie unterschiedlich Dürer Details ausarbeitete, macht der Vergleich einiger Augen aus den unumstrittenen Werken deutlich (Abb. 14). Besticht das Selbstbildnis von 1500 durch eine detailgenau realistische Wiedergabe von Pupille, Augenlid und Wimpern, zeigen schon die beiden anderen Selbstbildnisse eine stärkere Schematisierung, wie sie auch bei den Bildnissen der Eltern nachzuweisen ist. Eine weitere Reduzierung markieren die folgenden Augen, auch wenn sie formal im roten Lidstrich oder der Modellierung von Pupille und innerem Lidwinkel mit Tränenkanal gemeinsame Merkmale aufweisen. In der Anbetung der Könige, im Jabach-Altar und in der Holz-

Abb. 14a–c

Albrecht Dürer: Selbstbildnis (Detail mit linkem Auge), Tafelgemälde, 1500. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Nr. 537

Albrecht Dürer: Selbstbildnis (Detail mit rechtem Auge), Tafelgemälde, 1498. Madrid, Museo del Prado

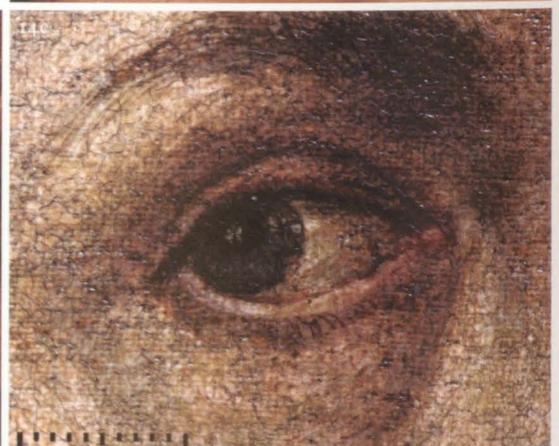
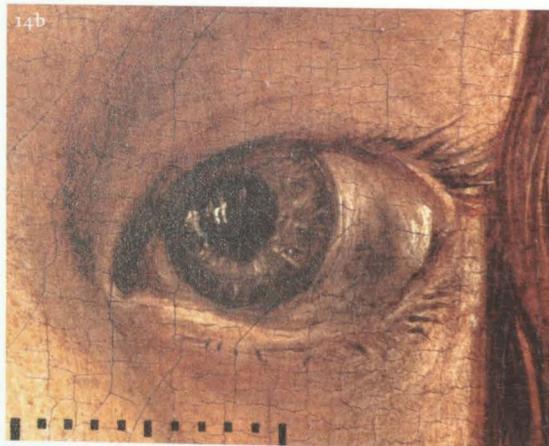
Albrecht Dürer: Selbstporträt (Detail mit linkem Auge), Gemälde, 1493. Paris, Musée du Louvre

⁵¹ Rupprich I, S. 68, 72.

⁵² Obwohl der Handel mit Ultramarin im Deutschland der Dürerzeit nicht nachweisbar ist (vgl. Burmester/Krekel: Ultramarine 1998 und Krekel/Burmester 2010, S. 17–20), fand es dennoch Verwendung. Zu den Nachweisen gehören auffällig viele Dürer-Gemälde (Burmester/Krekel 1998, S. 75. – Spring 2007, S. 138). Zur Haller-Madonna vgl. Anm. 7. Außer bei Dürer ist die Verwendung bei einem Gemälde Jakob Elsners (Burmester/Krekel 1998, S. 75) und bei Cranach für fürstliche Aufträge (Heydenreich 2010, S. 307) nachgewiesen. Zahlreiche Beispiele finden sich in der Alt-kölner Malerei (vgl. etwa Kühn 1990, S. 571–663).

⁵³ Vgl. weiter Dagmar Hirschfelder im vorliegenden Band.

⁵⁴ Vgl. Dürer-Matrix, Nr. 76, im vorliegenden Band.



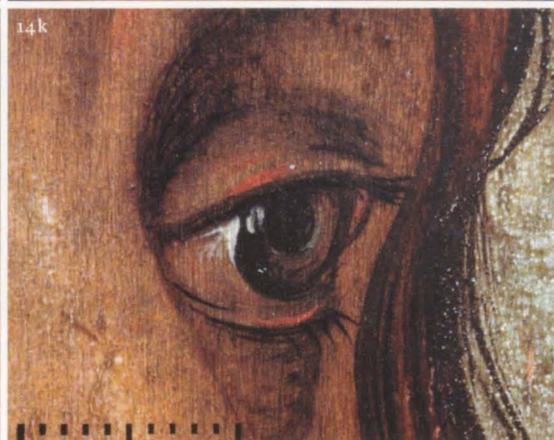
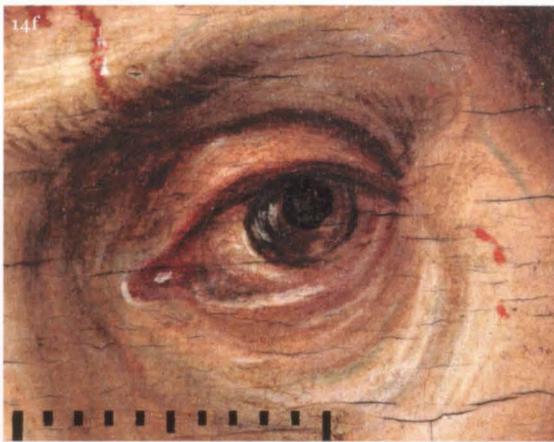
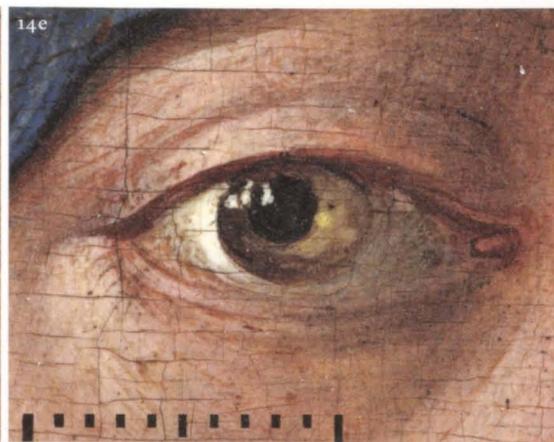


Abb. 14d-k
Albrecht Dürer: Bildnis Albrecht
Dürers d. Ä. (Detail mit rechtem
Auge), vgl. Kat. 8

Albrecht Dürer: Haller-
Madonna (Detail mit linkem
Auge), vgl. Kat. 53

Albrecht Dürer: Christus als
Schmerzensmann (Detail mit
rechtem Auge), vgl. Kat. 175

Albrecht Dürer: Anbetung der
Könige (Detail mit Caspars
rechtem Auge), vgl. Kat. 106

Albrecht Dürer: Pfeifer und
Trommler (Detail mit rechtem
Auge des Trommlers),
vgl. Kat. 110

Albrecht Dürer: Die heiligen
Joseph und Joachim (Detail mit
rechtem Auge des hl. Joachim),
Tafelmalerei, um 1503/1505.
München, Bayerische Staats-
gemäldesammlungen, Alte Pina-
kothek, Nr. WAF 228

Albrecht Dürer: Holzschuher-
sche Beweinung (Detail mit dem
rechten Auge des Nikodemus),
vgl. Kat. 107

Albrecht Dürer: Bildnis des
Hans XI. Tucher (Detail mit
rechtem Auge), vgl. Kat. 64

schuher-Beweinung werden diese Merkmale zu skizzenhaft schnell hingeworfenen Pinselstrichen und den charakteristischen freien und sicheren Konturlinien reduziert. Ein vergleichbares Spektrum zeigen die Augen in den Tucher-Bildnissen (S. 112, Abb. 11b–c). Eine ähnliche Bandbreite wird in der Darstellung der Hintergrundlandschaften deutlich,⁵⁵ wobei die Vorder- und Rückseite der Haller-Madonna die beiden Pole unserer Bildfolge markieren (Abb. 15): Die Vorderseite zeigt eine in miniaturhafter Präzision ausgearbeitete Landschaft mit differenzierten Farbabstufungen, wie sie auch im Madrider Selbstbildnis begegnen, dort aber mit pastoserem, freierem Pinselstrich umgesetzt sind. Die Weimarer Tucher-Tafeln entsprechen diesem Modus in Farbwahl und der formalen Ausprägung der Einzelemente, der Durcharbeitungsgrad ist jedoch weiter reduziert und nimmt im Kasseler Tucher-Bildnis sowohl in Linienführung als auch farblicher Ausgestaltung schematische Züge an. Die Handschrift bleibt jedoch identisch und zeigt etwa in der Absetzung der einzelnen Hügel durch eine dunkle Konturierung der Horizontlinien auch Zusammenhänge mit der Holzschuher-Beweinung (Kat. 107) und dem Herkules-Gemälde (Kat. 66). Der Aufbau der Malschichten in den Landschaftsdarstellungen folgt dem zeittypischen Schema: Über einem flächigen Grundton



werden die Einzelformen mit mehr oder weniger detaillierten Pinselstrichen in Hell- und Dunkel-tönen »zeichnerisch« angelegt und nur bei weitergehendem Aufwand durch Zwischentöne und Lasuren weiter ausgearbeitet. Ein Vergleich mit den Malereien auf Papier, etwa den nur partiell ausgeführten Bäumen der Weidenmühle (Kat. 192), vermag diese Zusammenhänge, die damit erzielten Effekte und die Ökonomie der eingesetzten Mittel weiter zu verdeutlichen.

In diesem Kontext ist schließlich auch auf die Holzschuher-Beweinung einzugehen, die auf Grund kompositorischer und motivischer Unterschiede von der Glimmschen Beweinung abgesetzt worden ist. Für die Abweichungen wurden sowohl Werkstattmitarbeiter als auch ein größerer zeitlicher Abstand verantwortlich gemacht.⁵⁶ Nach bisheriger Einschätzung finde die Unterzeichnung in ihrem routinierten Duktus zwar Vergleiche in Dürers zeichnerischem Werk, wirke aber im Vergleich zu anderen seiner Gemäldeunterzeichnungen weniger präzise, unkonzentriert und dekorativ.⁵⁷ In der Tat ist die Unterzeichnung frei und summarisch ausgeführt – insbesondere im Vergleich zur akribischeren, Licht und Schatten modellierenden Unterzeichnung der Glimmschen Beweinung –, dennoch ergeben sich etwa durch die Anlage des Gesichts von Joseph von Arimathia deutliche Parallelen zur Anbetung in Florenz (Abb. 9a). Ähnlich freie Unterzeichnungen zeigen

auch das Herkules-Bild (Kat. 66) sowie einzelne Partien im Bildnis von Dürers Mutter (Kat. 7) oder im Karlsruher Schmerzensmann (Kat. 175). Eine Präzisierung der Formen erfolgte bei diesen Gemälden erst im Zuge der malerischen Ausführung und führte auch bei der Holzschuher-Beweinung zu einer Reihe von Abweichungen, nicht nur in der Anlage der Stadt und vor allem bei der Kreuzigungsgruppe, sondern auch in den Hauptfiguren und deren Gesichtern. Die ökonomische Malerei basiert insbesondere in den Inkarnaten auf einem Mittelton und der formgebenden Zeichnung, die sich durch die für viele Dürer-Gemälde charakteristischen schwarzen Konturen mit wenigen lokalfarbigem Angaben und pointierten Weißhöhlungen auszeichnet. Wie ein Vergleich des Kopfes von Joseph von Arimathia mit dem Kopf des Nikodemus auf der Glimmschen Beweinung zeigt, ist die Malweise eng verwandt: Die Bärte sind mittels feiner weißer und grauer Striche auf einem flächigen Mittelton gezeichnet und werden in den Schattenpartien von schwarzen Strichen begleitet. Bemerkenswert ist auch die Landschaft, die sich motivisch bis in Details der Stadtansicht mit den Ruderbooten, den räumlich abgestuften und von Bäumen gesäumten Landzungen bis hin zur Modellierung der Berge mit dem Herkules-Gemälde (Kat. 66) in Deckung bringen lässt. Die in der Holzschuher-Beweinung noch stark durch Überschneidungen gewonnene Tiefenwirkung gewinnt im Herkules-Gemälde an Kontinuität und leitet damit zur Glimmschen Beweinung über, wobei in letzteren Gemälden die Berge zum Zwecke einer suggestiveren, atmosphärischen Wirkung mit rosafarbenen Höhlungen angelegt sind. Der Erprobung und Entwicklung solcher Effekte dienten Dürers Landschaftsaquarelle, wobei für die Gestaltung der Gebirgslandschaft vor allem auf die Ansicht von Trient (Kat. 104) verwiesen sei.⁵⁸



Abb. 15a–f

Albrecht Dürer: *Haller-Madonna* (Detail mit Hintergrundlandschaft), vgl. Kat. 53

Albrecht Dürer: *Selbstbildnis* (Detail mit Hintergrundlandschaft), Tafelgemälde, 1498. Madrid, Museo del Prado, Nr. 2179

Albrecht Dürer: *Bildnis des Hans XI. Tucher* (Detail mit Hintergrundlandschaft), vgl. Kat. 64

Albrecht Dürer: *Bildnis der Felicitas Tucher* (Detail mit Hintergrundlandschaft), vgl. Kat. 65

Albrecht Dürer: *Bildnis der Elsbeth Tucher* (Detail mit Hintergrundlandschaft), vgl. Kat. 63

Albrecht Dürer: *Loth flieht mit seiner Familie aus Sodom* (Landschaftsausschnitt), vgl. Kat. 53

⁵⁵ Vgl. auch den Beitrag von Dagmar Hirschfelder im vorliegenden Band.

⁵⁶ Vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, Nr. 4–5.

⁵⁷ Heimberg 1998, S. 37–40. – Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, Nr. 4, S. 301.

⁵⁸ Vgl. den Beitrag von Daniel Hess und Text zu Kat. 95–104 in diesem Band.

Abb. 16
 Basler Meister: Anbetung
 der Könige, Tafelgemälde,
 um 1490/1495. Basel,
 Kunstmuseum, Nr. 555



Dass man das Spektrum der unterschiedlichen Ausführungsqualitäten bei Zuschreibungen an Dürer nicht grenzenlos ausweiten kann, lehrt die Anbetung der Könige in Basel (Abb. 16), die seit 1924 mit Dürer bzw. dem Meister der Terenz-Illustrationen in Verbindung gebracht wird.⁵⁹ Bereits die Unterzeichnung weicht in ihrem impulsiven, freien Duktus – insbesondere durch die beinahe tanzenden, stark an- und abschwellenden Pinselstriche mit abrupten Richtungswechselln und der Ausbildung von Ösen und Haken – deutlich vom bisher Beschriebenen ab (Abb. 17). Auch die Malerei lässt in Landschaft wie Figur alle auch in den einfacher gehaltenen Dürer-Gemälden zu beobachtenden Merkmale der gezielten Strukturierung von Oberflächen, der plastischen Modellierung und klaren Konturierung einmal gefundener Formen vermissen. Von den Haaren über die Konturlinien der Hände bis zur Ausführung der Goldschmiedegeräte und Pelzsäume fehlt der Pinselführung die bereits für Dürers Frühwerke charakteristische Feinheit und Akzentuierung. In der Basler Anbetung ist deshalb nach unserer Ansicht die Grenze der für Dürer in Anspruch zu nehmenden Unterschiede im Ausführungsaufwand überschritten. Auch ikonografisch und motivisch lässt sich der Bezug zu Dürer nicht konkretisieren: Die in der Forschung immer wieder erwähnten Zusammenhänge mit den Terenz-Illustrationen (Kat. 115–118, 120) beschränken sich letztlich auf einzelne motivische Analogien und helfen zur Klärung der vielen offenen Fragen bezüglich Dürers Aufenthalt in Basel einstweilen nicht weiter.⁶⁰

Die Untersuchung der Malweise und Rekonstruktion der Werkprozesse früher Dürer-Gemälde vermittelt viele neue Einblicke, konfrontiert aber auch mit Phänomenen, die Raum für Fragen und verschiedene Interpretationsmodelle offen lassen. Ein einzelnes maltechnisches Merkmal macht noch keinen Dürer, und in Fragen von Zuschreibung und Datierung wird immer die Notwendigkeit von subjektiv kennerschaftlicher Einschätzung bestehen bleiben. Das vorläufige Fazit unserer Untersuchung ist deshalb kein Kriterienkatalog für zukünftige Zuschreibungs- und Datierungsdebatten, sondern der Versuch eines differenzierteren Einblicks in komplexe, nicht einem singulären Schema oder einer linearen Entwicklung folgende Werkprozesse. Bereits die Unterzeichnung der frühen Gemälde macht deutlich, dass sich die Phänomene mittels einer stilistischen Entwicklung nicht hinreichend erklären lassen. Es muss immer wieder daran erinnert werden, dass die Unterzeichnung Funktionen innerhalb eines Werkprozesses erfüllte und sich Unterschiede auch aus der Art der Vorbereitung und der Auftragsabwicklung ergeben können. Außerdem müssen beab-

⁵⁹ Ganz 1924, S. 89–90. – A. 6.

⁶⁰ Zur Problematik der Terenz-Illustrationen vgl. die Beiträge von Michael Roth und Peter Schmidt in diesem Band.

⁶¹ Rupprich I, S. 72.

⁶² Vgl. zusammenfassend Anzelewsky 1991, S. 13–15.

⁶³ Rupprich II, S. 95–96.

sichtige Wechselwirkungen mit der darüber liegenden Malschicht und deren individuellen Eigenschaften wie Transparenz oder Deckkraft berücksichtigt werden. Die Unterzeichnung ist keine in sich abgeschlossene Phase innerhalb des Werkprozesses, sondern kann nahtlos in die Malerei übergehen und steht dadurch mit dieser in einer Wirkungsbeziehung. Einzelne Befunde legen außerdem zeichnerische Redaktionen nahe, die mittels der Infrarotreflektografie nicht nachweisbar sind.

Lassen sich Unterschiede in der Unterzeichnung somit nicht immer stilistisch erklären, so gilt dies unseres Erachtens auch für die Malerei: Schwankungen in der Sorgfalt der Ausführung sind angesichts fehlender sicherer Hinweise auf einen entsprechenden Werkstattbetrieb vor 1505 folglich nicht zwingend auf die Mitarbeit von Hilfskräften zurückzuführen und damit mittels Händescheidung kaum zu erklären. Unter den Gemälden des Frühwerks waren die Bildnisse der Eltern und die Selbstbildnisse, vielleicht auch der unvollendet gebliebene Salvator Mundi unabhängig von ökonomischen Rahmenbedingungen entstanden, die übrigen Werke, insbesondere die Bildnisse unterlagen den jeweils mit dem Auftraggeber vereinbarten Absprachen bezüglich Aufwand, Zeit und formaler Rahmenbedingungen. Während Dürer in den Selbstbildnissen zur Demonstration seines Könnens alle Register seiner Kunst zieht, war der Aufwand bei den anderen Werken von den spezifischen Auftragsbedingungen abhängig, wie der Briefwechsel mit Jakob Heller deutlich macht. Dass Dürer solche Werke nicht immer mit großer Begeisterung ausführte, kann aus dem bereits erwähnten Brief vom 26. August 1509 gefolgert werden, worin Dürer schreibt, dass er an normalen Gemälden innerhalb eines Jahres viele und damit auch entsprechenden Gewinn machen könne. Mit »fleißigem Kläubeln« – also kleinteilig-sorgfältigem Arbeiten – könne er das jedoch nicht, weshalb er sich (zum Geldverdienen) lieber aufs Stechen verlege.⁶¹ Mit Kläubeln ließ sich kein Geld verdienen, aber Ruhm und Bewunderung ernten.

Ob Dürer ein guter Maler war, oder die Wirkung seiner Gemälde nicht vielmehr auf dem Können und den Mitteln des begnadeten Zeichners und Grafikers beruhte, mag als präventive Frage erscheinen, doch hat die bereits zu seinen Lebzeiten einseitige Wertschätzung als Meister der schwarzen Linie bis heute zu einer unterschwellig negativen Beurteilung Dürers als Maler geführt.⁶² Die intensivere Auseinandersetzung mit Dürers Malerei macht jedoch deutlich, dass Dürer in vielen seiner Gemälde dieselbe technische Präzision und Perfektion anstrebt wie in den Druckgrafiken und dabei die Grenzen des technisch Machbaren zu erweitern versucht. In beiden Kunstgattungen wird sein Anliegen deutlich, die Kunst und ihre Mittel umfassend verstehen und anwenden zu können. Die im Laufe dieses Prozesses in der Malerei gewonnenen Erfahrungen sollten in das erste Lehrbuch der Malerei nördlich der Alpen einfließen, um das gesammelte Wissen weiterzugeben. Dürer strebte mit diesem seit 1507 bis zu seinem Tod verfolgten, durch verschiedenste Textentwürfe skizzierten Projekt nichts weniger als ein Äquivalent zu Vitruvs »Zehn Bücher[n] über Architektur« an, wie die Inhaltsangaben deutlich machen.⁶³ So ambitioniert dieses letztlich nicht realisierte Lehrwerk war, so ambitioniert erscheint Dürers Malerei und sein darin zum Ausdruck kommendes Ringen um Norm und Perfektion unter ökonomischer Beherrschung der Mittel.

Abb. 17
Basler Meister: Anbetung der Könige, Infrarotreflektogramm (Detail mit Melchior), vgl. Abb. 16

