

BETRACHTUNG LÄSST ÜBER-

RASCHENDE UNTERSCHIEDE

IN WERKEN ALBRECHT

DÜRERS ERKENNEN.

DÜRER, AUS DER NÄHE BETRACHTET.**VON CLAUD GRIMM**

Abb. A: Die sogenannte „Venezianerin“,
Holz, 32,5 x 24,5 cm, dat. 1505.
Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. B: Bildnis der Felicitas Tucher, Holz,
28 x 24 cm, dat. 1499.
Weimar, Schloßmuseum.

Wir können Albrecht Dürer heute anders sehen als frühere Generationen. Die Gründe dafür gelten für die meisten alten Meister: der eine liegt in der fortgeschrittenen Kenntnis der historischen Situation (und entsprechend in der Abkehr vom Mythos eines nur aus sich selbst bestimmten Künstlertums); der zweite liegt in der Erschließung der Bildoberfläche durch die weltweit nach ähnlichen Standards vorgehende wissenschaftliche Restaurierung. Wir können heute einfach genauer und fast lückenlos die Überlieferung der historischen Gemälde vergleichen. Die dokumentarische Photographie und eine entsprechende farbige Reproduktion bis in viele Details helfen uns dabei.

Diese Bedingungen werden vielfach noch nicht ausgenützt. Nach wie vor reproduzieren viele Kunstbücher Oberflächen, in denen die Sprünge in der Farbschicht durch Unschärfe weggeblendet werden. Aus einem unangemessenen Beharren auf der „historischen Ganzheit“ werden häufig Farb reproduktionen großer Formate in Postkartengröße geboten, während die Details im „wissenschaftlichen“ Schwarz-Weiß erscheinen. Da der Betrachter bei diesem Vorgehen nicht klar genug vergleichen kann, habe ich einige demonstrative Details so zusammengestellt, wie sie der Maler – und heute der Restaurator – in ihrer Arbeit vor Augen haben.

Auf diesem Vergleichsniveau sind hier Ausschnitte aus Porträts gewählt, die sichtlich unterschiedlich sind und deren Eigenhändigkeit zur Diskussion steht. Die Ergebnisse dieser Betrachtung und vergleichbare Erfahrungen bei anderen Gemälden stellen viele Zuschreibungen in Frage und damit auch manche Einordnungen der Kunstgeschichte.

Untereinander weichen die Ausschnitte aus den drei Frauenbildern (Abb. 1–3) erheblich ab. Unmittelbar vergleichbar, da format- und kompositionsgleich, sind die Bildnisse der beiden Mitglieder der Familie Tucher: Elspeth, datiert 1499 (Kassel, Gemäldegalerie, Abb. 2) und Felicitas, ebenfalls datiert 1499 (Weimar,



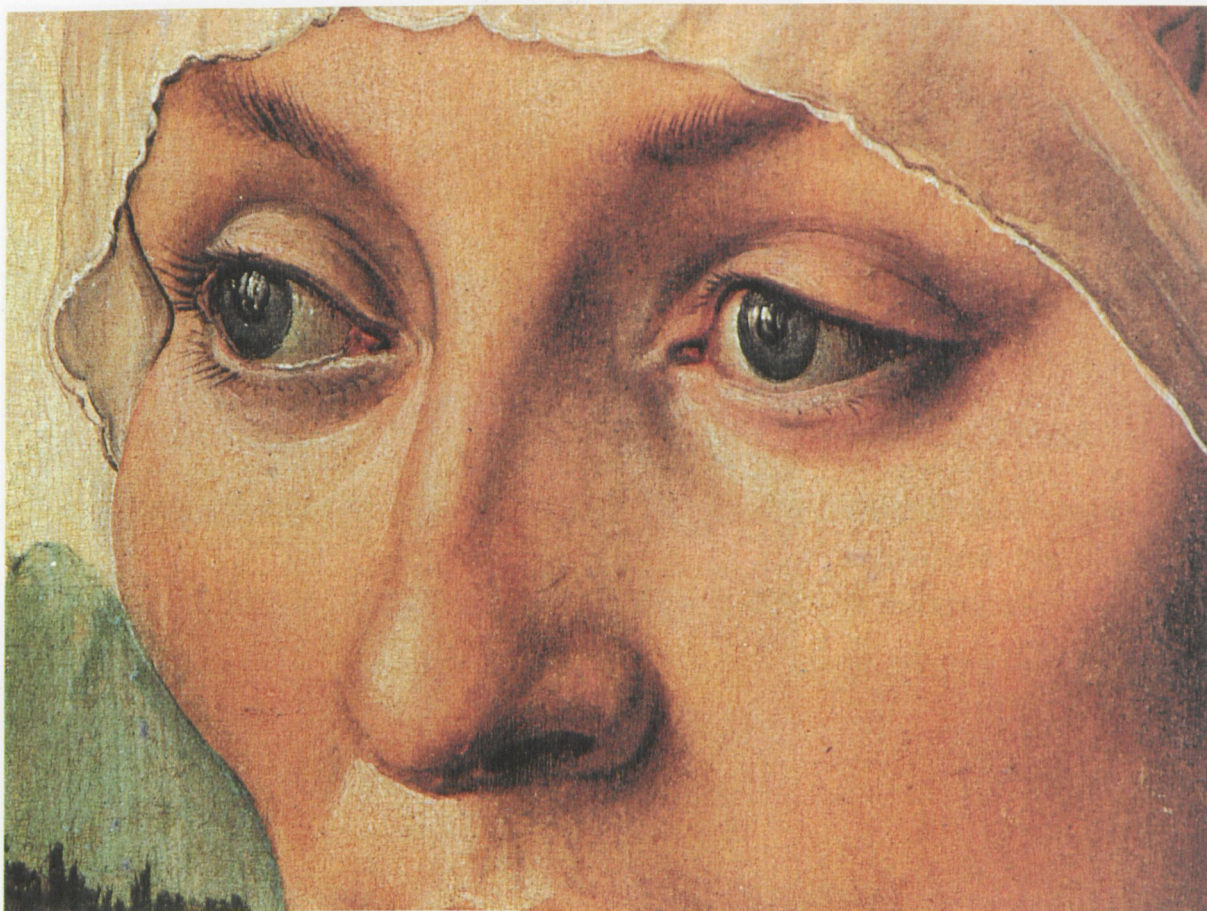
Abb. 1, 2 und 3: Ausschnitte aus den
Bildnissen der „Venezianerin“ (Abb. A),
der Elspeth (Abb. C), und der Felicitas
Tucher (Abb. B).

Schloßmuseum, Abb. 3). Wie damals üblich, basieren solche Bilder auf Zeichnungen nach dem Modell, die in der Werkstatt auf die Holztafeln übertragen wurden. Aus arbeits- und farbökonomischen Gründen war dieses Verfahren die Norm und muß auch dort unterstellt werden, wo keine deutlichen Unterzeichnungslinien hervorstechen.

Bei den beiden Beispielen (Abb. 2 und 3) kann man ein ähnliches Liniengerüst der Umrissse von Augen, Lidern, Nase und Wangen beobachten, das wohl so von der Vorzeichnung übernommen ist. Die Unterschiede in der ausfüllenden Modellierung sind jedoch erheblich. Anstelle der kontinuierlichen Modellierungsübergänge, die in Abb. 2 unterschiedliche Helligkeiten präzise festhalten, zeigt Abb. 3 nur flache Weißhöhlungen nach unsicherem Helligkeitsgefühl. Das ist gerade an der Nasenkante und rund um die Augen deutlich. Der hier Ausführende besaß weniger Sicherheit in der Beobachtung von Helligkeitsstufen: ein Mangel an abstrahierender Farbwahrnehmung.

Ähnlich verschieden ist auch die plastische Charakterisierung der Nase und der Augenlider, die nur in Abb. 2 dreidimensional erfaßt sind. Bei Abb. 3 ist die Verkürzung des linken Auges nicht optisch bewältigt, sondern das Lid in „gewußter“ Manier – wie dies in allen Zeichnungen von Ungeübten bis heute zu beobachten ist – rund um das Auge gelegt. Die reizvolle Pointierung der seitlich gesehenen Wimpern (Abb. 2) unterbleibt. Die Lidkanten werden in Abb. 3 zu roten Linien; optische Erscheinungen wie der Glanz des Augenwassers entfallen. Besonders unglücklich wirkt schließlich die starre Zeichnung der rechten Pupille und die ängstliche Aufreihung der Lidhäärchen. Oder sollte man auf die gestochenen klaren und doch in ihrer Helligkeit variierende Gesichtskontur von Abb. 2 hinweisen, um den prinzipiellen Unterschied klarzumachen?

Die Folgerung liegt auf der Hand:



2



3

Abb. 4, links: Bildnis der Katharina Fürlegerin (Ausschnitt), Holz, 58,5 x 42,5 cm, dat. 1497.

Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

Abb. 5, rechts: Bildnis der Katharina Fürlegerin (Ausschnitt), Tempera auf Tüchlein, 56 x 43 cm, dat. 1497. Berlin-Dahlem,

Gemäldegalerie. (Abb. D)

Wenn das Bild in Abb. 3 nicht vom selben Meister ausgeführt wurde wie jenes in Abb. 2, dann muß es sich um das Werk eines Kopisten handeln – oder aber um das eines Werkstattmitarbeiters. Wir wollen im Nachfolgenden beobachten, worin Kopien und Werkstattbilder sich von eigenhändigen Leistungen unterscheiden.

Der Kopist geht von einer vorgegebenen, fertigen Bildoberfläche aus. In seiner Übertragung einer vorgegebenen Bildprojektion sind falsche Perspektiven und naive Wiedergaben von Details wie der Augenlinien und Haare nicht so wahrscheinlich.

Doch bei einer bestimmten Delegation von Details an Gehilfen sind

Ergebnisse wie die eben bezeichneten vorstellbar. Das zeigt auch das Gesicht der sogenannten „Venezianerin“ (Wien, Kunsthistorisches Museum, datiert 1505, Abb. 1). Hier sind ebenfalls die Umrißlinien von Augenlidern und Nase als Vorgabe erkennbar. Die Modellierung der Nasenflügel, die Verkürzung und die Schattierung um die Nasenlöcher sind unbeholfen gelöst. Die Schattierung um die Augenlider kommt nicht über eine harte Linienführung hinaus. Die ängstlich-unbeholfene Zeichnung der Augenlider erinnert an Abb. 3. Die Reflexe auf den Haarlocken sind ängstlich aufgetragen. Man vergleiche dagegen den zeichnerischen

Schwung und formenden Zugriff im Bildnis des Oswolt Krel, datiert 1500 (München, Alte Pinakothek, Abb. 10).

Die Einzelheiten der Ausführung sind aus dem gewohnten Augenabstand im Museum nicht entsprechend wahrnehmbar und erst recht nicht mit Entsprechungsbildern und -partien vergleichbar. Deshalb dürften auch manche Kunstfreunde erstaunt sein, daß eine so unvermittelte Feststellung von Werkstattarbeit möglich ist. Gilt doch die sogenannte „Venezianerin“ manchen Autoren als typisches und unzweifelhaftes Werk Dürers aus der Zeit des Venedigaufenthalts im Spätjahr 1505 (da die Datierung so lautet und die Kleidung als



italienisch angesehen wurde). Aus der Holzart (nach dem Wiener Katalog von 1958 Rüsterholz) läßt sich ebensowenig auf den Entstehungsort schließen wie aus der Herkunft des Bildes aus einer Danziger Sammlung des 18. Jahrhunderts.

Die mehrfach zu findende Feststellung eines unvollendeten Zustandes trifft für Partien der Kleidung und vielleicht auch für das Gesicht zu. Dennoch ist die Ausführung in keinem Detail von der für Dürer kennzeichnenden weichen Rundmodellierung. Es ist erstaunlich, was dennoch Erwin Panofsky zu beobachten glaubte: „... ein eher nach mailändischer als nach venezianischer Mode gekleidetes Mädchen, dessen sanftmütiges Gesicht durch die leiseste Andeutung von Schielen sogar noch anziehender wird ... Immerhin ist eine gewisse Breite und Flüssigkeit zu spüren, die in Dürers früheren Bildnissen nicht dagewesen war. Die Tendenz zur Unterdrückung von Einzelheiten zugunsten eines zusammenfassenden Sehens ist bemerkbar. Der Blick auf das Ganze beginnt der Verwirklichung der Teile voranzugehen; die sinnliche Qualität von Haut und Haar ist feiner empfunden; und das Licht beginnt die Formen zu streicheln, anstatt sie bloß zu verdeutlichen.“¹⁾

Im Sinne strenger historischer Prüfung wäre heute eine neuerliche (mikroskopische) Holzbestimmung vorzuschlagen. Das Monogramm Dürers und die Stilistik sprechen für eine Herkunft aus Dürers Werkstatt. Die von vielen Zeichen- und Verständnisfehlern (Wuchs der Augenbrauen, Lidränder) geprägte Ausführung weist auf eine Gehilfenhand. Letzteres Argument hat Konsequenzen für die Annahme des Entstehungsortes in Italien. Reiste Dürer mit Gehilfen? Oder fand er unmittelbar nach seiner Ankunft in Venedig solche vor?

Etwas zaghaft und mit Fehlern Ausgeführtes ist als Kopie nicht wahrscheinlich. Das lehrt auch der Blick auf die Handdetails Abb. 6 und 7:



6



7

Die Hand des Kasseler Porträts (Abb. 6) ist vereinfacht wiedergegeben, aber mit deutlichen Akzentuierungen, die den Schwung der Umrisse überbetonen. Hingegen bleibt die Hand von Abb. 7 flach und knochenlos (sie gehört dem Pendant von Abb. 3, dem Bildnis des Hans Tucher, datiert ebenfalls 1499, Weimar, Schloßmuseum). Wenn man die Ringe auf beiden Bildern vergleicht, erscheint das Oval als „Zwetschgenkern“ und zeigt sich eine unterschiedliche Deutlichkeit bei den Reflexen. Ein Kopist hat diese Schwierigkeit nicht, die sich typisch bei der Umsetzung räumlicher Vorlagen ins Flächenbild ergibt.

Als Beispiel für eine – möglicherweise dem 17. Jahrhundert angehörende – Kopie sei hier die Leipziger Fassung der im Original stark beschä-

digten „Katharina Fürlegerin“, datiert 1497 (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Abb. 4) vorgestellt. Man kann in diesem Porträt die bildliche Projektion perfekt wiederfinden, wenn auch die Akzente von Modellierungs- und Farbwerten verändert sind. Gegenüber dem in Kaseintechnik auf Tüchlein (dünnes Leinewebe) ausgeführten und leider beschädigten Original haben sich das zeichnerische Gerüst und die abtönende Modellierung in der Kopie detailliert erhalten. Beachtet wurde vom Kopisten allerdings mehr die illusionistische Wiedergabe der dreidimensionalen Vorlage als ihre Umsetzung in graphische und farbige Werte.

Zum Verständnis des jüngst sorgsam restaurierten²⁾ Originals (Abb. 5) ist zu sagen, daß Teile der Farbschicht



Abb. C: Bildnis der Elspeth Tucher, Holz, 28 x 22 cm, dat. 1499.

Kassel, Gemäldegalerie.

Abb. 6, links: Ausschnitt aus dem Bildnis der Elspeth Tucher.

Abb. 7, links: Ausschnitt aus dem Bild des Hans Tucher, dat. 1499 (Abb. E).



Abb. D: Bildnis der Katharina Fürlegerin, Tempera auf Tüchlein, 65 x 43 cm, dat. 1497.

Berlin-Dablem, Gemäldegalerie.

abgerieben sind und daß sich die Durchtränkung des einst lichten Malgrunds und der kreidigen Farbe als Verbräunung bemerkbar macht. So ist von der Feinheit der Gesichtsmodellierung nur noch wenig zu finden. Doch die Übereinstimmung der Kopie mit den „Grundmauern“ des Originals und die Kontrolle der

gen auch für das ebenfalls 1497 datierte Porträt von Dürers Vater (London, National Gallery, Abb. 9). Die gezeichneten Linien sind hier von durchlaufender, drahtiger Grobheit. Doch die Größenverhältnisse einzelner Gesichtsdetails, die Verkürzungen in den Augenpartien, die Betonungen wichtiger und unwichtiger

leichte Zeichnung angrenzen lassen. Die Leipziger „Fürlegerin“ (Abb. 4) weist diese Zeichnung ebenfalls nicht auf, ist aber im Oberflächencharakter eine überzeugendere, da genauer erfaßte Kopie.

Mit der Vermutung, die Tucher-Porträts in Weimar seien Werkstattarbeiten auf der Grundlage Dürerscher Vorzeichnungen, sind jedoch nicht alle Beobachtungen erklärt, die sich an ihnen machen lassen. Das Herrenbild (Abb. 8) zeigt eine andere Ausführung als das Damenporträt (Abb. 3). Die Modellierungsstufen sind nicht entsprechend ausgeprägt; die Anlage hat eine aquarellartige Zartheit.

Es wirkt so, als hätte die zeichnerische Vorlage entweder die Modellierungswerte nicht so kräftig vorgegeben oder als hätte ein sehr vorsichtiger Ausmaler das Gesichtsschema übertragen. Die Schattenangaben sind wenig betont, die Modellierung durch Lichthöhung ist schmalgratig und auf Lichtpunkte zusammengezogen.

Diese Ausführung findet keine Parallele in den eigenhändigen Partien gleichzeitiger Werke Dürers; sie ist nur aus der Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt zu erklären. Erstaunlich ist ein weiteres Merkmal, das so deutlich nur an diesem einen Porträt auftritt: die Überarbeitung mit dünnen schwarzen Konturen. Federstrichartig sind die Mundlinie, die Nasenspitze, Wimpern und Lidlinien sowie der Verlauf der Haare aufgesetzt. Die Schärfe und Sicherheit dieser Kennzeichnung ist den Augen- und Wimpernlinien im Porträt der Elspeth Tucher (Abb. 2) vergleichbar. Die entsprechenden Lichthöungen auf Augen, Nase, Lippenkante und Lichtlinien der Haare zeigen einen vergleichbaren Duktus, der sich von der unsicheren Unterlage (Augenlider, Augenbrauen) trennt. Das Ergebnis heißt: Werkstattausführung und Nachkorrektur durch den Meister.

Bei allen solchen kritischen Abgrenzungen melden sich die Stim-

Details auch anhand eines alten Stiches³⁾ zeigen die Präzision der Kopie. Und auch der Quervergleich zu anderen Werken Dürers erweist, daß der unbekannte Kopist sich relativ leicht der erreichten Bildprojektion bedienen konnte.

Trotz der unterschiedlichen Stilhaltung stimmen diese Beobachtun-

Details sind sicherer als in den Abbildungen 1 und 3. Naivitäten wie die stacheligen Augenwimpern und Lidhärchen kommen nicht vor.

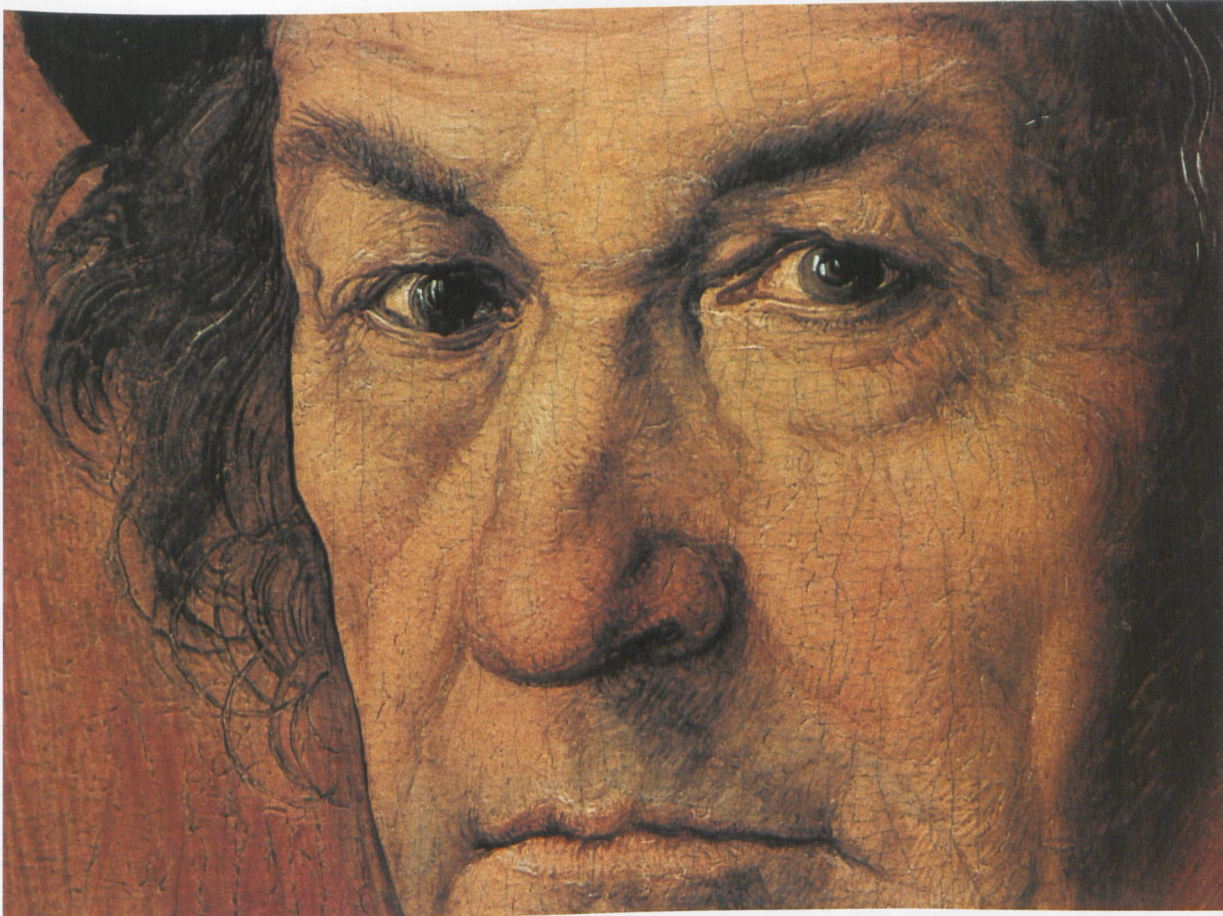
Die Gleichförmigkeit der Gesichtszzeichnung und die streifig aufgetragene Farbe trennen das Londoner Bild von den Originalen, die glatte Farbflächen an eine feder-



Abb. E: Bildnis des Hans Tucher, Holz, 28 x 24 cm, dat. 1499. Weimar, Schloßmuseum.



Abb. 8: Ausschnitt aus dem Bildnis des Hans Tucher, dat. 1499 (Abb. E).



9



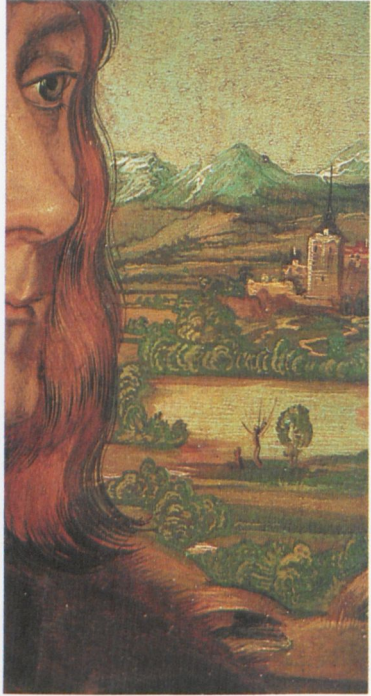
*Bildnis von Dürers Vater, Holz,
51 x 39,7 cm. London, National Gallery.
Abb. 9, links: Ausschnitt aus dem Bildnis
des Vaters.*



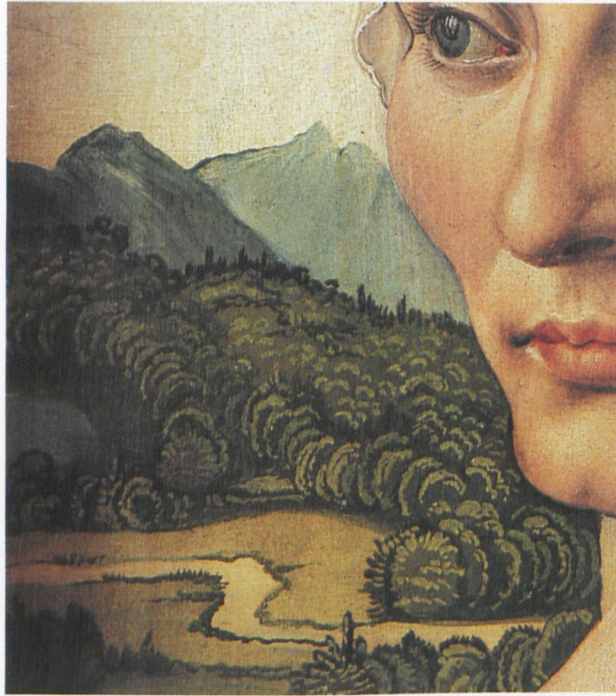
10



*Bildnis des Oswolt Krel, Holz,
49,6 x 39 cm, dat. 1500.
München, Alte Pinakothek.
Abb. 10, links: Ausschnitt aus dem Bild-
nis des Oswolt Krel.*



13
Abb. 13: Ausschnitt aus dem Bildnis des Hans Tucher, dat. 1499.



11
men, die für „Montagsarbeit“ des großen Meisters und weitherzige Zuweisung plädieren. Die Absicht ist dabei immer, am lieb gewonnenen Bild des produktiven Kunstschöpfers und der traditionellen Zuschreibung festzuhalten.

Demgegenüber muß der Historiker den Objektbefund setzen. Die Mängel in der Ausführung sind nicht als willkürliche oder fahrlässige Ausrutscher derselben Hand zuzuweisen wie die hochrangigen Projektions- und Gestaltungsleistungen. Wer so nachrechenbar perspektivisch sehen gelernt hat, wer die Beobachtung der Helligkeits- und Farbstufen so sicher leistet und gestalterisch einsetzt, wer anatomisch so dezidiert heraushebt wie der Maler der Bilder in Abb. 2 oder 10, der agiert auf einem anderen Niveau der Naturbeobachtung wie Bildgestaltung.

Dieser höher reflektierte Maler zeigt sich auch in scheinbar nebensächlichen Bereichen wie den Bildhintergründen. Die Berglandschaften in den drei Tucher-Bildnissen zeigen einen unterschiedlich freien Umgang mit den Motivvorlagen. Das Kasseler Bildnis (Abb. 11) sticht hervor durch eine fernperspektivisch geklärte Ordnung. Es ist in übersicht-



liche Farbzonen plakativ gegliedert. Die Einzelheiten sind in einer vereinfachenden Kalligraphie hintereinandergesetzt. Die schematisch erfaßten Bäume, der Weglauf, die Hügelkonturen sind in variierendem Pinselaufdruck umrissen. In Beachtung der Farbperspektive sind kräftige Akzente vorn mit weiß gebrochenen Töne in der Bildtiefe verwandt.

Die Folgebeispiele Abb. 12 und 13 sind den Porträts der Felicitas (Abb. 3) und des Hans Tucher (Abb. 8) entnommen. Dabei weist der Hintergrund des Frauenbildes (Abb. 12) einen unpräziseren, etwas fahrigten Pinselzug auf, der einheitlich breit – ohne den Tuschfedereffekt – verläuft. Auch raumperspektivische Hilfen wie die vorne dunklere, in der Windung geschickt variierte Andeutung des Wegrandes entfallen. Wie in der Hintergrundmalerei vorperspektivischer Zeit ist die Landschaft leicht nach oben gekippt.

Auch in Abb. 13 ist zwischen den Baumformen vorn und hinten nicht der Unterschied in Größe und Deutlichkeit gemacht, der in Abb. 11 sichtbar wird. Die Landschaft ist mit vielen Details vollgemalt und zeigt einen „horror vacui“, der Dürer nicht eigne-

Das Monogramm ist demnach nicht dasselbe wie eine moderne Signatur. Es ist ein Werkstattzeichen, das – ausgeführt von wem auch immer – die Herkunft aus dem Atelier signalisiert. Die enge Übereinstimmung der Tucherbildnisse in der Bezeichnung, Datierung und nicht zuletzt in ihrer Komposition, beläßt die künstlerische Verantwortung beim Meister Albrecht Dürer. Die individuellen Abweichungen zeigen zugleich den Spielraum, den er auch bei wichtigen Auftraggebern – wie den Nürnberger Patriziern Tucher – verantworten zu können glaubte.⁴⁾ □

1) Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Princeton 1943; dt. Ausg. München 1977, S. 155.

2) Gerhard Pieh, Aspekte einer Dürer-Restaurierung. In: Maltechnik/ Restauro 1985, H. 2, S. 22 ff.

3) Der Stich von Wenzel Hollar ist 1646 datiert.

4) Auf eine Schlußfolgerung aus diesen Ausführungen machte mich Frau Dr. Helga Hoffmann, Weimar, aufmerksam: Es stellt sich die Frage nach dem Beginn des Werkstattbetriebs bei Dürer. Nach dem bisherigen Stand der Forschung wurde diese erst ab 1502 angenommen. Die hier vorgestellten Befunde an den 1499 datierten Bildern sprechen hingegen für ein früheres Jahr.

Claus Grimm, einige Jahre Professor für Kunstgeschichte in Konstanz, leitet gegenwärtig das Haus der Bayerischen Geschichte in München. Zuletzt erschien seine große Frans-Hals-Monographie (Belsler 1989).