

»... so es der natur entgegen ist so ist es böß«

Das Madrider Gemälde

»Christus unter den Schriftgelehrten«

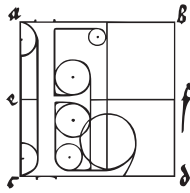
und seine Stellung zum Werk Albrecht Dürers

THOMAS SCHAUERTE

DAS KOMPOSITORISCH UND MALERISCH diskrepante, angeblich in nur fünf Tagen entstandene Tafelbild »Christus unter den Schriftgelehrten« zählt zu den besonders merkwürdigen Gemälden im Œuvre Dürers. Unter Heranziehung umfassenden Argumentationsmaterials – der technologischen Befunde, der Stellung zu Dürers Kunsttheorie, dem Verhältnis zu Entwurfszeichnungen und Kopien – stellt der Beitrag erstmals eine Abschreibung zur Diskussion. Entwickelt werden drei alternative Hypothesen: Dürers eigenhändige Anfertigung 1506 in Venedig; ein zunächst unvollendeter, von Dürer stammender Zustand, der nachträglich »vervollkommenet« wurde; und schließlich eine Anfertigung als Fälschung während der sogenannten Dürer-Renaissance um 1600.

THE COMPOSITIONALLY AND PICTORIALLY anomalous »Christ Among the Doctors«, which Dürer allegedly completed in five days, numbers among one of the most curious paintings in the artist's oeuvre. Drawing on comprehensive evidence, including technological findings, the attitudes presented in Dürer's own artistic theory, and the relationship of this painting to related drawings and copies, this essay reassesses the attribution of this work. The author proposes three alternative hypotheses: the painting is an autograph by Dürer originating in 1506 in Venice; the work was begun but unfinished by Dürer and subsequently »perfected« by a later hand; and finally, the author proposes that the work is a forgery produced during the Dürer-Renaissance around 1600.





inen Kunstgenuss besonderer Art bot eine der seit 1971 bedeutendsten Dürer-Ausstellungen, die im Sommer 2003 in der Wiener Albertina stattfand¹: Zum ersten Mal seit 1928 waren hier Dürers berühmte Studien mit Händen, Büchern und dem Kopf Christi in Gegenüberstellung mit ihrer Umsetzung in das Tafelbild »Christus unter den Schriftgelehrten« aus dem Madrider Museo Thyssen-Bornemisza (Abb. 1) zu einem großen Teil wieder zu sehen².

Die bewegte Szene ist in Tempera- und Ölfarben auf eine 64,3 cm hohe und 80,3 cm breite, allseitig unbeschnittene Tafel aus Pappelholz gemalt³. Die bisherigen Erkenntnisse zur Maltechnik lassen sich dahingehend zusammenfassen, dass über die Grundierung drei Malschichten gelegt wurden: zunächst eine Imprimitur, die bereits in einem Mittelwert der Inkarnate angelegt war und spätere Differenzierungen im Fleishton der Gesichter und Hände mit vergleichsweise geringem malerischen Aufwand ermöglichte; sodann die für Dürer gebräuchliche, bräunliche Pinselunterzeichnung in vergleichsweise rasch trocknender Temperamalerei⁴, die an zahlreichen Stellen auch mit bloßem Auge noch immer deutlich zu sehen ist⁵; und schließlich die eigentliche Malschicht, die nicht den zeittypischen Schichtenaufbau aus mehreren, in ihrer Farbwirkung sorgfältig aufeinander abgestimmten Lasuren aufweist, sondern fast durchweg in einem Zuge aufgebracht wurde⁶. Bei einer durchgreifenden Restaurierung wurden 1958/59 einige Übermalungen sowie am oberen Bildrand eine ca. 3 cm hohe, ebenfalls aus Pappelholz gefertigte Anstückung aus späterer Zeit entfernt sowie je ein langer Quer- und Längsriss repariert und retuschiert (Abb. 2). Das Bild ist auf dem eingelegten Zettel des Buches am linken unteren Rand mit der

Jahreszahl 1506 und dem wohlbekannten Monogramm Dürers signiert.

Dargestellt ist eine der wenigen Episoden, die in den Evangelien zur Kindheit Jesu zu finden sind: Nach Lukas 2,41–52 waren die Eltern Christi wie jedes Jahr zur Feier des Paschafestes nach Jerusalem gezogen⁷. Als sie Jesus beim Heimzug nicht unter den Rückkehrern finden, kehren sie nach Jerusalem zurück, suchen und finden ihn dort. In der Übersetzung Martin Luthers heißt es sodann⁸:

»[...] nach dreien Tagen funden sie ihn im Tempel sitzen, mitten unter den Lehrern, daß er ihnen zuhörete und sie fragete. Und alle, die ihm zuhörten, verwunderten sich seines Verstands und seiner Antwort«.

Ganz nah gesehen, umstehen in der fast drangvoll wirkenden Enge eines äußerst knapp gefassten Bildausschnitts sechs etwa halbfigurige Schriftgelehrte den jugendlichen Christus, wobei jede Andeutung räumlicher Gegebenheiten fehlt, da der Hintergrund nur immaterielles Schwarz aufweist. Christus zählt seine Argumente an den Fingern her, während ihn zur Rechten in äußerstem Kontrast zu seinem jugendlich weichen Gesicht ein karikaturhaft hässlicher Greis mit weißer Kappe bedrängt, indem er seine Linke auf den Arm des Knaben gelegt hat und mit der deutenden Rechten auf vermeintlichen Widerspruch hinzuweisen scheint. Auf diese Weise kommt es im geometrischen Zentrum des Bildes zu einer fast ornamentalen Anordnung der vier Hände, die so den theologischen Disput verbildlichen, von dem das Evangelium knapp berichtet. Eher passiv verhalten sich dagegen die übrigen fünf Schriftgelehrten. Drei von ihnen verkörpern mit ihren schweren Folianten die bloße Buchgelehrsamkeit des Pharisäertums, während ein vierter – unmittelbar links von Jesus – ohne rechten Bezug zum Geschehen den



Abb. 1 Albrecht Dürer (?): Christus unter den Schriftgelehrten, 1506 (?), Tafelmalerei. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. 1934.38



Abb. 2 Albrecht Dürer (?): Christus unter den Schriftgelehrten, Zustand vor der Restaurierung 1958/59 (wie Abb. 1)

Betrachter aus dem Bild heraus anblickt, und der fünfte dem Streitgespräch eher unbeteiligt aus dem verschatteten Abseits rechts oben zu folgen scheint. Der klassische Farbdreiklang Gold, Blau und Rot kommt in eher gedämpften Tönen zum Vortrag, und die reichsten farblichen Nuancierungen sind in den mannigfaltigen Inkarnaten der Hände und Gesichter zu finden.

Das kurzzeitige Nebeneinander der sonst getrennt aufbewahrten Vorstudien mit ihrer gemalten Umsetzung in der Wiener Ausstellung war auch oder vielleicht gerade deshalb erhellend, weil es mehr neue Fragen als Antworten auf die alten hervorbrachte. Aus der unmittelbaren Anschauung fielen vor allem zwei Beobachtungen ins Auge, denen die nachstehenden Erörterungen letztlich ihre Anregung verdanken: an erster Stelle der deutlich wahrnehmbare Qualitätsabfall des jugendlichen Christuskopfes im Tafelbild gegenüber der ausdrucksvollen Helldunkel-Zeichnung⁹; sodann die auffallende Diskrepanz zwischen der sorgsam, fast akribischen Durchführung der Zeichnungen und der Tatsache, dass es sich bei dem Gemälde um ein »opus quinque dierum« von der Hand Albrecht Dürers handeln soll¹⁰, also eine veritable Tafelmalerei auf Holz, die als Schnellmalerei innerhalb

von nur fünf Tagen entstanden wäre. Diese technische und formale Sonderstellung im Werk Dürers hat ein Großteil der bisherigen Forschung zumeist mit der brieflichen Mitteilung vom 23. September 1506 erklärt, die der Maler an seinen Nürnberger Freund Willibald Pirckheimer aus Venedig sandte, wo er von Herbst 1505 bis Anfang 1507 lebte und arbeitete¹¹:

»Auch wist, daz mein tafell fertig ist, a wch ein ander quar, des gleichen jch noch nie gemacht hab. Vnd wie jr ewch selbs wol gefalt, also gib jch mir hj mit awch zw fersten, daz pessers Maria pild jm land nit sej, wan all künstner loben daz, wy ewch dy herschaft. Sÿ sagen, daz sy erhabner leblicher gemell nie gesebenn haben.«¹²

Das eher beiläufig erwähnte »ander quar«, das zu diesem Zeitpunkt also gleichermaßen fertiggestellt war, wurde dabei relativ einhellig auf »Christus unter den Schriftgelehrten« bezogen. Im Verein mit der Nachricht von der so außerordentlich kurzen Entstehungszeit von nur fünf Tagen waren damit die Möglichkeiten gegeben, alle handwerklichen und künstlerischen Ungereimtheiten eines Bildes, das im Gesamtœuvre Dürers stets als fremdartig und eigenwillig empfunden wurde, zu erklären oder bedarfsweise zu entschuldigen.

Im Folgenden wird nun der umgekehrte Weg beschritten: Es soll nicht zwanghaft von der Prämisse ausgegangen werden, das Werk gegen alle Widersprüche im Œuvre Dürers halten zu müssen; vielmehr werden neben den bekannten und immer wieder diskutierten Problemen weitere, bislang unbeachtete zur Sprache kommen. Dabei soll auch die äußerste aller denkbaren Konsequenzen – dass das »opus quinque dierum« kein eigenhändiges Werk Dürers sein könnte – nicht von vornherein ausgeschlossen werden.

I. Die Evidenz der Quellen

Durch das Gemälde selbst ist ebenso wie durch die Quellen weder ein Auftraggeber noch eine öffentliche oder private religiöse Nutzung zu erschließen¹³. In die Kunstgeschichte eingeführt wurde es erst 1837, nachdem es Georg Caspar Nagler im Palazzo Barberini in Rom entdeckt hatte¹⁴, wo es als »Un quadro in tavola, dove Cristo disputa in mezza alli dottori«¹⁵ möglicherweise schon 1644 unter den Hinterlassenschaften des verstorbenen Papstes Urban VIII. war. Doch mit unzweifelhafter Gewissheit lässt sich das Vorhandensein des Gemäldes erst im Inventar vom 9. August 1671 in der Barberini-Residenz nachweisen¹⁶:

»-300- Un quadro Con la disputa di N[ost]r'o Sig[no].re Con li Dottori di grandezza di p[al].mo 3 1/2 p ogni Verso inc.a Mano di Alberto duro Con Cornice Color di Noce intagliata e filettata d'oro no. 1-300-«

Die Erstnennung vom April 1644 muss sich dagegen nicht zwangsläufig auf das Dürersche Werk beziehen, da im spätesten, zwischen 1692 und 1704 erstellten Inventar neben diesem auch ein weiterer »Christus unter den Schriftgelehrten« aus der Schule Raffaels geführt wird¹⁷:

»Due Simili uno rappresenta N[ost]r'o S[igno].re disputante fra Dottori, l'altro fra farisei Cornice oro, e noce, al: p.[al]mi 3: largo 4: uno scola di Raffael, e l'altro di Alberto Duro-«

Ein weiteres Bild dieses Inhalts, das 1644 genannt wird, passt nicht auf das »opus quinque dierum«, da hier Christus im Gespräch mit vier Schriftgelehrten beschrieben wird, während das Madrider Gemälde sechs Männer zeigt¹⁸.

Somit fehlt seit seiner präsumtiven Entstehung 1506 von dem Gemälde – trotz seinem deutlich sichtbaren, durch die Druckgrafik weltbekannten Dürer-Monogramm – für mindestens 138 Jahre jede Spur einer Kenntnisnahme. Vor allem wäre für die Zeit vor 1644

zu erwarten gewesen, dass der Neubegründer von Dürers Ruhm im 17. Jahrhundert, Joachim von Sandrart, das Bild in Rom zu Gesicht bekommen haben müsste, denn er war in den Jahren 1632 bis 1635 nicht nur Kustos der Sammlung Giustiniani, sondern portraitierte während dieser Zeit den kunstsinnigen Barberini-Papst Urban VIII. Und so ging es möglicherweise auf diesen selbst zurück, dass man Sandrart tatsächlich auf ein angebliches Dürer-Gemälde in der päpstlichen Sammlung hingewiesen hatte: Es stellte einen die Hände über dem Kopf ringenden Johannes unter dem Kreuz dar und galt »für Albert Dürers Arbeit«¹⁹. Diesem Missverständnis, das der Maler mit Kennerblick sogleich aufklären konnte, verdankt sich immerhin Sandrarts Entdeckung eines Werks, durch dessen Zuschreibung es ihm überhaupt erst gelang, Mathis Gothart-Nithart gen. Grünewald in die Wissenschaft einzuführen. Das Gemälde ist seither jedoch wieder verschollen²⁰. Somit ließe sich für die Transferierung des »opus quinque dierum« nach Rom allenfalls ein Zeitraum zwischen dem Weggang Sandrarts 1635 und der vagen Erwähnung von 1644 bzw. der sicheren von 1671 eingrenzen.

Kritik hat aber auch die eingangs zitierte, eigentliche Hauptquelle zu dem Gemälde erfahren, zuletzt durch Isolde Lübbeke, die der seit 1876 durch Thausing vertretenen These widersprochen hat, es müsse sich bei dem »ander quar« zwangsläufig um »Christus unter den Schriftgelehrten« handeln. Ihr zufolge konnte das italienische Wort »quadro«, das Dürer hier zu »quar« verballhornt, nach damaligem Sprachgebrauch auch lediglich den Rahmen eines Bildes bezeichnen²¹. Die Wendung, er habe dergleichen noch nie gemacht, bezöge sich demnach auf die neuartigen Formen des Renaissance-Dekors, wie er sie dann 1511 für den Rahmen des Landauer-Altars, der sich heute losgelöst vom Wiener Tafelbild im Germanischen Nationalmuseum befindet, entwerfen sollte. Nach einer weiteren Theorie hätte mit dem »quar« aber auch die Berliner »Madonna mit dem Zeisig« gemeint sein können²², und ebenso wenig ist auszuschließen, dass sich dann auch der zweite Abschnitt der Briefstelle über die Wertschätzung von Dürers Mariendarstellung nicht auf das »Rosenkranzbild«, sondern auf eben diese »Zeisigmadonna« bezogen haben könnte. Tatsächlich lässt sich im Vergleich zu Dürers früheren, gemalten wie gestochenen Madonnen feststellen, dass das Tableau der Figuren um den Johannesknaben und einen Engel



Abb. 3 Giovanni Battista Cima da Conegliano: Christus unter den Schriftgelehrten, Tafelmalerei, 1504/1505. Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, Inv. M. Ob. 625

auf der »Madonna mit dem Zeisig« vom rein Zuständlichen ins Szenische erweitert wurde, während das vertraute Sitzmotiv in einer weiten Landschaft eine Anreicherung um das baldachinartige Ehrentuch erfuhr. Somit lässt sich angesichts von Dürers unspezifischer Ausdrucksweise die bewusste Briefstelle nicht mit der wünschenswerten Gewissheit auf »Christus unter den Schriftgelehrten« beziehen.

Schließlich ist der Blick auf das Gemälde selbst und den vieldiskutierten Cartellino mit der Signatur und der Wendung »opus quinque dierum« im Buch links unten zu richten. Bosshard stellte bei seiner Überprüfung 1993 fest, dass zwar Datum und Signatur gleichzeitig mit dem weißtonigen Zettel entstanden sein müssen, dass aber der berühmte Zusatz, der dem Gemälde zu seinem inoffiziellen Titel eines »Werks von fünf Tagen« verholfen hat und ebenso die – heute weitestgehend verlorene – Wendung »F[ecit oder Faciebat]. Romae«, die zu weitreichenden Spekulationen Anlass gab, erst nachträglich auf den bereits getrockneten Malgrund aufgebracht wurden²³. Immerhin wurde man dieser Problematik bereits zu einem frühe-

ren Zeitpunkt gewahr und muss dabei zu dem Ergebnis gekommen sein, dass eine Entstehung in Rom nicht als authentisch gelten konnten²⁴; denn erst die Restaurierung 1959 hat die Reste der Inschrift »F. Romae« unter einer späteren Übermalung überhaupt wieder zum Vorschein gebracht, während Datum, Monogramm und Zeitangabe sichtbar geblieben waren.

Darüber hinaus aber ist die Aussage über die Arbeitsdauer von nur fünf Tagen selbst nicht ganz widerspruchsfrei, wie dies bereits Wölfflin 1905 indirekt zur Sprache gebracht hatte, nachdem er das Werk recht unpräzise als »ein bloßes Kuriosum« bezeichnet hatte: »Durch die Beischrift, das Stück sei in fünf Tagen gemacht [...], hat Dürer sowieso gesagt, man brauche es nicht als ernsthaftes Bild zu nehmen«²⁵. Demnach wäre die Wendung gleichsam als eine prophylaktische Entschuldigung Dürers an etwaige Betrachter zu verstehen und nicht – wie ansonsten meist vorausgesetzt – als selbstbewusster Verweis auf die Tatsache, dass er ein solches Werk in nur fünf Tagen zuwege gebracht habe. Angesichts der auch von Dürer selbst betonten Konkurrenzsituation, die er in Venedig



Abb. 4 Albrecht Dürer: Rosenkranzfest. Die Signatur befindet sich auf dem Zettel, den der rechts oben dargestellte Dürer in den Händen hält. Tafelmalerei, 1506. Prag, Národní Galerie, Inv. O 1552

als Fremder zu bestehen hatte²⁶, und der zeitlichen Nähe zu Cima da Coneglianos Meisterwerk »Christus unter den Schriftgelehrten« (Abb. 3) wäre letzteres für Dürer mit seinem hohen Arbeitsethos und Qualitätsbewusstsein höchst ungewohnt. Diesen Widerspruch versuchte zuletzt Schawe mit der Theorie zu erklären, dass Dürer während des Zeitraums, in dem sich sowohl das »Rosenkranzfest« wie »Christus unter den Schriftgelehrten« gleichzeitig in seiner venezianischen Werkstatt befunden hätten, die Besucher auf die unterschiedliche Bearbeitungszeit hingewiesen und diese dann in den beiden Inschriften festgehalten hätte. Jedoch schränkt er richtig ein, dass der »Vorgang als

solcher, ein Zeitvermerk, [...] singulär in der altdeutschen Malerei« sei²⁷.

Es bleibt die ungelöste Frage bestehen, wer oder was Dürer veranlasst haben könnte, seine ansonsten stets so sorgsam beobachteten Qualitätsmaßstäbe für ein Tafelbild soweit hinten zu setzen, dass es einer solchen Erläuterung bedurfte. Ferner wäre die Frage zu beantworten, warum ein solcher »Wettstreit« – mit wem und worum auch immer – offensichtlich keinerlei anekdotischen oder künstlerischen Niederschlag gefunden hat. Als denkbare Antwort auf letzteres wurde immer wieder – zuletzt von Schawe (s. o.) – darauf verwiesen, dass die für Dürer so fremdartige Signatur

mit der Angabe der fünf Tage ihre Entsprechung und Erklärung in der Signatur des Prager Rosenkranzfestes finde, wo es heißt: »Exegit quinque= / mestri spatio Albertus / Durer Germanus / ·M·D·VI· / [Dürermonogramm AD]«²⁸ (Abb. 4). Abgesehen davon, dass diese Zeitangabe nicht ganz den Tatsachen entspricht²⁹, besitzt sie auch eine gewisse logische Inkonsequenz, da die Zuordnung der konträren Werke mit ihren aufeinander zu beziehenden Inschriften ja nur für jene Zeitgenossen möglich gewesen wäre, die beide Bilder während des kurzen Zeitraums gesehen hätten, in dem sie sich gemeinsam in Dürers Werkstatt befanden. Doch ergeben sich gerade bei der Prager Inschrift noch einige weitere Probleme: So fällt auf, dass – einmalig im Werk Dürers – mit der ungewöhnlichen Wortwahl des »exegit« statt des üblichen »fecit« oder »pinxit« hier offensichtlich auf das berühmte Horaz-Zitat »Exegi monumentum aere perennius« angespielt werden soll³⁰. Sodann wird entgegen Dürers sämtlichen anderen Signaturen bis zu den 1519 einsetzenden Bildnis-Kupferstichen³¹ die Jahrzahl 1506 mit römischen statt mit arabischen Zahlzeichen wiedergegeben. Hinzu kommen Auffälligkeiten im Schriftbild, allen voran das nicht nur für Dürer, sondern allgemein für die Zeit um 1500 ungewöhnliche »E« zu Beginn der Inschrift, wo man stattdessen ein schreibmeisterlich geschwungenes Kurrent-E erwarten dürfte, für das die erhaltenen Autographen Dürers auch zahlreiche Beispiele bieten. Fremd mutet ebenso das »G« mit dem Querbalken über der Unterlänge in *Germanus* an, für das sich in den Schrift- und Signaturproben des Künstlers gleichfalls keine Entsprechung finden lässt. Hinzu kommt die Beobachtung, dass die Anbringung der Inschrift maltechnisch nur als höchst ungewöhnlich zu beschreiben ist: Der untere Rand des lasierend gemalten, an verschiedenen Stellen durchscheinenden Blattes wird vom Daumen der linken Hand, die eigentlich in der rechten ruht, äußerst unnatürlich vor den Körper gehalten³². Doch muss am meisten auffallen, dass das »Q« von »quinque« eine – nicht nur für Dürer – äußerst ungewöhnliche, bogenförmige Unterlänge aufweist, die das Wort förmlich auseinanderreißt. Dies aber lässt sich nur dadurch erklären, dass der Bogen das tiefe Craquelé an dieser Stelle zu überbrücken hatte, da das Wort ansonsten unleserlich geworden wäre³³. Vor allem diese letzte Beobachtung legt also nahe, dass es sich bei dem Papierbogen um eine nachträgliche Hinzufügung handelt, die so spät erfolgt sein muss, dass die



Abb. 5 Ägidius Sadeler: *Christuskopf*, Kupferstich, dat. 1598 (Abb. aus *The Illustrated Bartsch*, Bd. 72,1, Nr. 039)

Maloberfläche bereits derart deutliche Rissbildungen zeigen konnte. Über den Zeitpunkt dieses Eingriffes lässt sich zumindest eine Hypothese aufstellen, da es im Zusammenhang mit Dürers »Rosenkranzfest« einen Kupferstich von Ägidius Sadeler gibt, den dieser 1598 nach der Studie mit dem »Laute spielenden Engel« (W. 385) in der Albertina angefertigt hatte. Er trägt die Inschrift: »·albertvs · dvrer · almanvs · fecit · anno · m · d · vi ·«, gefolgt von Datum und Signatur Sadelers. Ihm lassen sich zwei weitere Kupferstiche nach Dürers Helldunkelzeichnungen an die Seite stellen, die in exakt gleicher Weise wie das Gemälde datiert sind und von denen einer – mit der identischen Inschrift – den Kopf des zwölfjährigen Christus aus dem »opus quinque dierum« zeigt (Abb. 5)³⁴. Dies ist deshalb so bemerkenswert, weil Dürers »Rosenkranzfest« 1598 noch gar nicht in Prag war, sondern erst im Laufe des Jahres 1606 von Kaiser Rudolf aus Venedig erworben und transferiert wurde. Sadeler konnte die Anre-

gung für die lateinische Datierung also nicht von dort empfangen haben.

Für all diese Ungereimtheiten böte sich nun folgende Erklärung an: Das »Rosenkranzfest« war – wenn überhaupt – auf dem Altar in S. Bartolomeo ursprünglich nur auf dem Rahmen datiert und vielleicht auch signiert. Da dieser aber in Venedig blieb, wurde möglicherweise eine neue Signatur erforderlich, die dann nach dem Kauf durch Hinzufügung des Zettels erfolgt sein könnte. Immerhin lässt sich ein derartiger Vorgang für Dürers Glimsche Beweinung in den Jahren vor 1607 nachweisen³⁵. Für die römische Wiedergabe der Jahrzahl 1506 hätten sich dabei als Anregung für die Beschriftung des Rosenkranzbildes die so authentisch wirkenden drei Kupferstiche Sadelers angeboten. Bezogen auf das Madrider »opus quinque dierum« entfele damit die Signatur des Rosenkranzbildes als Referenztext entweder gänzlich oder es besteht hier ein Zusammenhang anderer Art, worauf abschließend noch zurückzukommen sein wird³⁶.



Abb. 6 Albrecht Dürer: Kopf des Christusknaben, Pinselzeichnung, 1506. Wien, Albertina, Inv. 3106

II. Das Problem der Vorstudien

Angefangen mit der Dresdner Tafelmalerei, die einem Altarbild mit der Folge der »Sieben Schmerzen Mariae« entstammt, das Dürer 1495 oder 1496 möglicherweise für Kurfürst Friedrich den Weisen gemalt hat, ist das Thema »Christus unter den Schriftgelehrten« bis 1503 dreimal im Œuvre des Künstlers vertreten. Neben dem Gemälde erscheint es noch in Gestalt einer flüchtigen Visierung im Britischen Museum und schließlich in dem großformatigen Holzschnitt, den Dürer etwa 1503 für das 1511 erschienene »Marienleben« entworfen hatte³⁷. Keines dieser Werke weist allerdings szenisch oder motivisch in irgendeiner Weise auf das Madrider Tafelbild voraus; vielmehr stimmen sie darin überein, der Szene einen schlüssig komponierten Bildraum zu eröffnen.

Von den zwölf denkbaren Studien für die Gesichter, Hände und Bücher des *opus quinque dierum* haben sich offenbar vier auf grünblau getöntem, venezianischen Papier erhalten: zum Kopf Christi (Abb. 6) und zu seinen Händen (Abb. 7) sowie zu den beiden Händen mit

Büchern der linken Bildhälfte (Abb. 8, 9)³⁸. Diese wiederum lassen sich stilkritisch einer größeren Gruppe gleichartiger Zeichnungen zuordnen, zu denen auch die Studien zum 1506 in Venedig entstandenen »Rosenkranzaltar« (Abb. 4) gehören, mit denen sie sich sogar teilweise auf denselben, zu einem unbekanntem Zeitpunkt zerschnittenen Foliobögen befanden³⁹, und zum verlorenen Frankfurter Heller-Altar von 1506 bis 1508. Vernachlässigt man die Gewänder für »Christus unter den Schriftgelehrten« als Repertoirekunst, dann sind die zu erwartenden acht Vorstudien für den Greisenkopf links außen, den Hutträger darüber, den vom oberen Bildrand abgeschnittenen Kopf eines jüngeren Mannes, den Greis mit der Kappe und seine Hände, den Schriftgelehrten in der rechten oberen Bildecke sowie für den Kahlköpfigen darunter als verloren anzusehen. Auch vermittelt hier keine der zahlreichen Nachzeichnungen von der Hand eines der führenden Dürer-Kopisten, Hans Hoffmann, eine Vorstellung von derartigen, möglicherweise abgegangenen Studien.⁴⁰

Doch beschränken sich die Probleme nicht allein auf die Tatsache der verlorenen Vorzeichnungen, sondern

betreffen auch und besonders die einzige erhaltene Studie zu einem der Köpfe: der des zwölfjährigen Christus (*Abb. 6*). Anders als bei den recht genau umgesetzten Vorzeichnungen der Hände bestehen hier zwischen Vor- und Abbild zum Teil erhebliche Abweichungen. Dies beginnt grundsätzlich mit der Proportionierung des Gesichts, das auf dem Gemälde ein wenig mehr ins Kindliche gewendet erscheint. So ist das Kinn nicht zuletzt durch die Weißhöhungen und das recht schematische Glanzlicht deutlich runder gestaltet, während die Zeichnung eine leichte Einkerbung zeigt. Auch ist die Augenpartie erkennbar tiefer angesetzt als beim Vorbild, so dass die untere Gesichtshälfte insgesamt gedrungener wirkt, während die Stirn dementsprechend höher erscheint. Gerade bei den Augen zeigen sich die Abweichungen am deutlichsten, denn im Vergleich zur Zeichnung ist das rechte Auge nicht nur insgesamt zu klein geraten, sondern es steht auch etwas zu schräg im Verhältnis zum linken. Hinzugekommen ist ferner die vom äußeren rechten Augenwinkel ausgehende, ziemlich steil emporgezogene Falte, die in der Zeichnung nur durch eine leichte Weißhöhung angedeutet ist. Auch die Mundpartie wurde im Gemälde verändert, indem die Umriss weniger fest wiedergegeben werden und zudem die Unterlippe

merklich voller gestaltet ist. Schließlich verzichtet das Tafelbild auch auf den Ansatz des linken Ohres, da das Haar an dieser Stelle weiter in das Gesicht des Knaben fällt. Überhaupt zeigen sich bei der Gestaltung des Haars augenfällige Abweichungen. So ist die Lockenbildung der Zeichnung natürlicher und weniger kleinteilig gestaltet, zudem in der Stirnlocke und dem gefälligen Schwung der einzelnen Strähne auf der linken Seite deutlich lebendiger, indem etwa auf eine genaue Festlegung des Scheitels verzichtet wird. Dies betrifft generell auch die veränderte Proportionierung der Haar- gegenüber der Gesichtspartie insgesamt, die auf dem Gemälde eindeutig zu Lasten der Physiognomie geht, so dass der Kopfumfang deutlich zu groß wirkt. So scheint sich hier möglicherweise schon während des Malprozesses eine Folge von einander wechselseitig bedingenden Korrekturen ergeben zu haben, die ihren Ursprung hauptsächlich aus der von Anfang an zu kleinen Dimensionierung der unteren Gesichtshälfte Christi bezogen haben dürfte. Da der Kopf im Vergleich zu den drei Greisenhäuptern im Vordergrund – namentlich dem am linken Bildrand – damit geradezu winzig erschienen wäre, wusste sich der Maler nicht anders zu helfen, als zumindest den Kopfumfang zu vergrößern, indem er die Haarpartie fülliger gestaltete.



Abb. 7 (links) Albrecht Dürer: Die Hände des zwölfjährigen Christus, Pinselzeichnung, 1506. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Sammlung Bernhard Hausmann), Inv. Hz 5482

Abb. 8 Albrecht Dürer: Hand mit Buch, Pinselzeichnung, 1506. Wien, Albertina, Inv. 3103



Die Schattenpartie auf der oberen linken Kopfhälfte, die in der Zeichnung nicht vorkommt, könnte dabei möglicherweise den ursprünglichen Verlauf des Kopfkonturs bewahren. Da gerade die beiden unmittelbar benachbarten Köpfe spätere Eingriffe zeigen, wie im folgenden zu zeigen sein wird, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob die genannte Vergrößerung des Christuskopfes nicht ebenfalls nachträglich erfolgte.

Demgegenüber ist – mit einer Ausnahme – die Umsetzung der Studien zu Händen und Büchern als weitgehend exakt zu bezeichnen: so für die schlanke Hand und das Buch des Schriftgelehrten mit dem Hut (*Abb. 8*) und den Folianten mit dem aufliegenden Händepaar darunter (*Abb. 9*), wobei der eingelegte Zettel eindeutig noch nicht von Anfang an als Träger der Signatur vorgesehen war, sondern erst für das Gemälde zu diesem Zweck vergrößert wurde. Die Ausnahme betrifft wiederum den zwölfjährigen Christus, dessen Händepaar von der Zeichnung im Germanischen Nationalmuseum (*Abb. 7*) ohne erkennbare Notwendigkeit in mancher Hinsicht abweicht. So ist vor allem die rechte Hand weniger frontal gesehen als auf der Zeichnung, wodurch die reizvollen plastischen Werte der Federzeichnung ein wenig verloren gehen. Auch die linke Hand ist weicher aufgefasst als in der Studie, die ohne das Gemälde nicht zwingend einem zwölfjährigen Knaben zugeordnet werden müsste. Letztlich erhält das Händepaar vor allem durch das gleichmäßig helle, auf tiefe Verschattungen weitgehend verzichtende Inkarnat seinen jugendlichen Charakter.

Abb. 9 Albrecht Dürer: Zwei Händepaare mit Buch, Pinselzeichnung, 1506. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Sammlung Bernhard Hausmann), Inv. Hz 5481

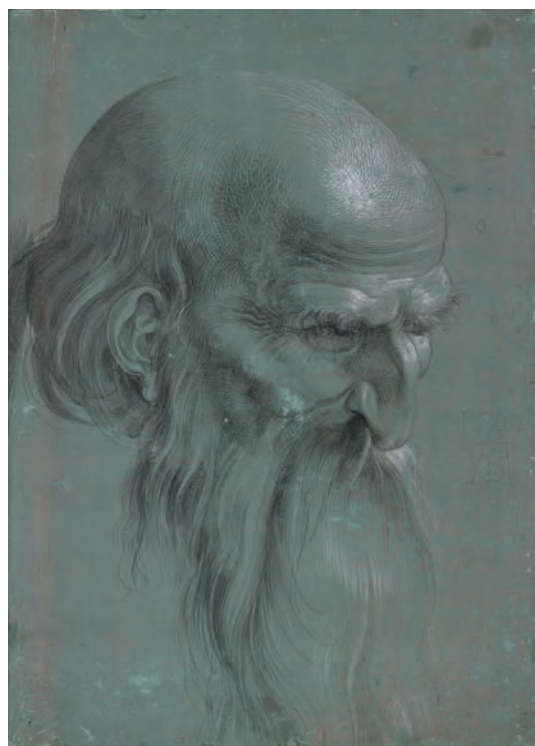


Abb. 10 Albrecht Dürer: Kopf eines Apostels, Pinselzeichnung, 1508. Wien, Albertina, Inv. 4836

Für die restlichen acht benötigten, doch verlorenen Kopf- und Händestudien ist der Versuch bislang erst ansatzweise unternommen worden, nach Referenzwerken im übrigen Schaffen Dürers Umschau zu halten. Dies erweist sich jedoch als durchaus lohnend, wie der folgende Abschnitt zeigen mag. Denn mit zwei Ausnahmen ließ sich für alle der acht genannten Köpfe oder Hände Vergleichbares auffinden. Am einfachsten gestaltete sich die Suche für den kahlen Greisenkopf rechts unten, dem gegengleich die ausdrucksvolle Studie in der Albertina für den Helleraltar sehr weitgehend entspricht (*Abb. 10*)⁴¹. Bei gleicher Kopfhaltung im Halbprofil, ähnlicher Lichtführung und leichter Aufsicht hat man sich lediglich den Haarkranz des gezeichneten Kopfes fortzudenken. Trotz Abweichungen etwa in den Augenpartien und bei den Ohren, bei der Krümmung des Nasenrückens oder der generell stärkeren plastischen Durcharbeitung der Zeichnung überwiegen die Gemeinsamkeiten doch soweit, dass nach der Maßgabe effektiven Arbeitens durch variierende Umsetzung nicht zwingend an eine weitere

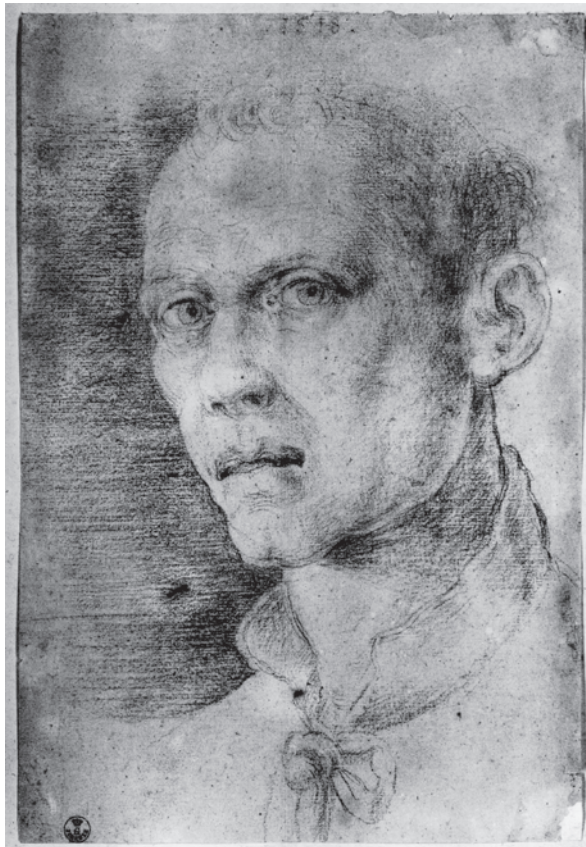


Abb. 11 (links) Albrecht Dürer: *Bildnis eines jungen Mannes*, Silberstiftzeichnung, 1518. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1048E

Abb. 12 Albrecht Dürer: *Christus unter den Schriftgelehrten*, Infrarotreflektografie, Detail mit Kopf links oben (wie Abb. 1)

Studie gedacht werden muss, die dem Madrider Greis dann bis ins Detail geglichen hätte. Problematisch ist allerdings die Datierung der Wiener Zeichnung mit 1508, die wohl als eigenhändig zu gelten hat⁴².

Vergleichsweise deutlich sind auch die Übereinstimmungen, die der merkwürdig schemenhaft-brauntonige, oben abgeschnittene Kopf des jüngeren Schriftgelehrten links von Christus mit einer Silberstiftzeichnung in den Uffizien aufweist (Abb. 11)⁴³, deren Zuschreibung an Dürer und deren Datierung 1518 jedoch nicht unumstritten sind⁴⁴. Wieder hat es den Anschein, als sei die Reihe der Übereinstimmungen größer als die der Abweichungen: In beiden Fällen handelt es sich bei gleicher Kopfwendung um einen etwa halblebensgroßen Männerkopf mittleren Alters mit kurzem Haar, breiter Nase, leicht geöffneten, wulstigen Lippen und etwas herabgezogenen Mundwinkeln, der den Blick auf den Betrachter gerichtet hat. Abweichend ist indes der ausladende Kontur des Hinterkopfes, der Schädel und Hals einen viel massigeren, fast klobigen Charakter verleiht. Hier allerdings verkompliziert sich die Sachlage dadurch, dass dieser Kopf auf dem Gemälde einen

ähnlich gearteten Vorgänger hatte, der etwa zwei Zentimeter weiter unterhalb saß und dessen linker Kontur im gegenwärtigen Zustand deutlich nach links versetzt wurde, wie sich schon mit unbewehrtem Auge erkennen lässt. Vollends deutlich wird der Eingriff in der anlässlich der Restaurierung angefertigten Infrarotreflektographie (Abb. 12), die zudem zeigt, dass Größe, Schnitt und Stellung der Augen ursprünglich ganz anders geplant waren, der Kopf insgesamt deutlich kleiner und darüber hinaus von langen, leicht gewellten Haaren eingefasst war⁴⁵. Übereinstimmungen weisen beide Fassungen eigentlich darin auf, dass die Figur auch in der ursprünglichen Fassung bereits den Blick auf den Betrachter gerichtet hatte. Dies bedeutet zugleich, dass die Florentiner Zeichnung mit der älteren Fassung dieses Kopfes nicht das mindeste zu tun hat und folglich nur als Vorstudie für die Übermalung zu gelten hat. Diese wiederum war eigentlich erst in dem Augenblick angezeigt, als man sich dazu entschlossen hatte, die Anstückung am oberen Bildrand vorzunehmen, da ja sonst der vergrößerte und nach oben verschobene Kopf noch weiter beschnitten worden wäre.



Abb. 13 Albrecht Dürer: Bauer mit Huhn und Glas, Federzeichnung, 1504. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 1280

Folgt man der Logik, dass die Anstückung erst vorbereitend für die Übermalungen vorgenommen wurde, kommt als Zeitraum für diesen massiven Eingriff am ehesten das frühere 17. Jahrhundert in Frage, als etwa Georg Vischer derartige, erstaunlich weitreichende Manipulationen an den Dürer-Bildern im Besitz von Kurfürst Maximilian I. von Bayern vornahm⁴⁶. Dass der Männerkopf aus den Uffizien dafür als Vorbild herangezogen wurde, sagt nur insofern etwas über die mögliche Urheberschaft Dürers aus, als man dieser Ansicht offenbar bereits im 17. Jahrhundert zuneigte. Dabei spielte die eigentlich zu späte Datierung 1518 dann naturgemäß keine Rolle mehr.

Auch für den auffallendsten unter den Köpfen des Madrider Gemäldes, den hässlichen Greis mit der weißen Kappe unmittelbar neben Christus, gibt es eine ungefähre Entsprechung im zeichnerischen Werk Albrecht Dürers, die bislang noch nicht herangezogen wurde. Die Rede ist von dem knienden Bauern mit Huhn und Glas im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 13)⁴⁷. Unbeschadet seiner rätselhaften Ikonografie erscheint er in wesentlichen Zügen seiner eigenwil-

ligen, karikaturhaften Physiognomie⁴⁸ dem Alten verwandt: Abgesehen von beider Kopfbedeckungen stimmen das unförmig vortretende Kinn mit dem charakteristischen Unterbiss, die Krümmung der fleischigen Nase sowie die Augenpartie mit den kaum vorhandenen Brauen und der Verschattung zur Nasenwurzel hin – trotz des erheblichen Altersunterschieds – im wesentlichen überein. Doch wie beim Kopf Christi und dem jüngeren Schriftgelehrten blieb auch dieser Kopf nicht von einer späteren Überarbeitung verschont: Einmal mehr ist mit bloßem Auge wahrnehmbar, dass der Umfang des Hinterkopfes nicht unbedeutend vergrößert wurde. Doch lässt sich diese Beobachtung noch weiter treiben, denn bei etwas genauem Hinsehen wird deutlich, dass unter der stark lasierend gemalten Kappe das linke Ohr des Mannes zumindest seinem Kontur nach bereits angelegt ist. Dies wiederum erlaubt die Mutmaßung, die weiße Kappe könnte insgesamt eine spätere Hinzufügung und das Hinterhaupt darunter ursprünglich weitgehend kahlgeplant gewesen sein. Damit allerdings wäre die künstlerisch wenig befriedigende Tatsache einhergegangen, dass nun zwei hochbetagte Kahlköpfe die rechte Bildhälfte dominieren würden, was Anlass für diese Überarbeitung gewesen sein könnte. Immerhin lässt sich nunmehr feststellen, dass alle drei Köpfe in der oberen Bildmitte beträchtliche, der linke sogar durchgreifende Überarbeitungen erfahren haben. Während bei dem Mann zur Linken Christi die obere Anstückung den Anlass dafür gebildet haben dürfte, könnten die überproportionale Vergrößerung des Kinderkopfes sowie die vergrößernde Hinzufügung der weißen Kappe bei dem Greis rechts während der Entstehung erfolgt sein. So lässt sich nach Entfernung der oberen Anstückung und der Übermalung vor fünfzig Jahren ein »Urzustand« des Gemäldes, auf den sich der angebliche Fertigungszeitraum von fünf Tagen beziehen ließe, auch heute noch nicht in jeder Hinsicht herauspräparieren.

Bei den übrigen Köpfen erweist sich die Suche nach Anknüpfungspunkten im Œuvre Dürers als schwieriger. Dabei erscheint der rechtsseitig angeschnittene, stark brauntonige Kopf in der rechten oberen Bildecke noch am vertrautesten und erinnert an das Münchner Doppelbild mit den vier Aposteln und Evangelisten von 1526 (Abb. 14)⁴⁹. Tatsächlich wirkt der Schriftgelehrte wie eine en face gesehene, direkte Vorstufe zum Hl. Paulus in München, obwohl dann zwischen beiden



Abb. 14 Albrecht Dürer: Die vier Apostel, rechter Flügel: Markus und Paulus, Tafelmalerei, 1526. München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. 540



Abb. 15 Albrecht Dürer: Beweinung Christi für Albrecht Glim, Tafelmalerei (Detail), um 1503. München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. 704



Abb. 16 Anonym: Christus unter den Schriftgelehrten, Kreidezeichnung, um 1600. Privatbesitz (Abb. aus: Anzelewsky 1991, Nr. 98, S. 207, Abb. 88)



Abb. 17 Kopie nach Dürer: Christus unter den Schriftgelehrten, Kreidezeichnung, Pariser Kunsthandel, 1944 letztmals nachweisbar (Abb. aus: Anzelewsky 1991, Nr. 98, S. 206, Abb. 86, 87)

Umsetzungen zwanzig Jahre lägen. Eher fremdartig muten für Dürer dabei die Glanzlichter in den Augen des Madrider Mannes an, die allzu effektiv aus der Verschattung des Gesichts herausfunkeln.

Für den bärtigen Schriftgelehrten mit dem Hut links oben scheint der Fall gegeben, dass man sich variierend einer Lösung aus einem älteren Gemälde Dürers bediente. Die Rede ist von der Figur Josephs von Arimathia auf der »Beweinung Christi«, die Dürer um 1500 als Epitaph des Goldschmieds Albrecht Glim in der Nürnberger Dominikanerkirche gemalt hatte⁵⁰. Sie war zwischen 1598 und 1607 aus Imhoffschem Besitz für die Kammergalerie Herzog Maximilians in München angekauft worden (Abb. 15). Die Übereinstimmung liegt zunächst im Motiv der durch den Kappenrand über den Brauen abgeschnittenen Stirn⁵¹ und dem ausladend buschigen Schnurrbart sowie der kurzen, in einer breiten Spitze auslaufenden Nase. Auch die Form der Kopfbedeckung wurde von dem älteren Gemälde offenbar übernommen, was sich auf dem un restaurierten Bild, vor allem aber auf den beiden Nachzeichnungen des »opus quinque dierum« deutlicher zeigt als im heutigen Zustand (Abb. 16, 17). Unterschiede zeigen sich zwischen den beiden Männern vor allem im erkennbar höheren Alter Josephs sowie in der Tatsache, dass – bedingt durch die Vorneigung des Oberkörpers und den Blick auf den zu bergenden Leichnam – die

Augen zwar stark nach unten gerichtet, aber nicht geschlossen sind. Dies ist jedoch bei dem Schriftgelehrten offensichtlich der Fall, auch wenn sich dies nicht mit völliger Gewissheit sagen lässt.

Keine wirklich überzeugende Entsprechung findet im Werk Dürers ausgerechnet der vielleicht prägnanteste Kopf des Gemäldes, der dem die linke Bildhälfte dominierenden Greis mit der gelben Kappe zugehört. Er steht im direkten Blickkontakt mit Christus, zu dem er emporblickt, und wendet dem Betrachter ein geradezu klassisches Profil zu. Die fehlende Resonanz befremdet nicht zuletzt deshalb, weil mit dem ausgesprochen edel wirkenden Greisenhaupt eine universal verwendbare Lösung für jeden Typ von Kirchenvater, Apostel, Propheten oder auch für Gottvater selbst gefunden war⁵². Darüber hinaus ist auch für das Händepaar des Schriftgelehrten mit der weißen Kappe keinerlei Resonanz im übrigen Werk Dürers auszumachen, was man für den Zeigegestus der rechten Hand noch mehr hätte erwarten mögen als für die ruhend aufliegende Linke mit dem etwas geziert abgewinkelten kleinen Finger.

III. Das »opus quinque dierum« im Spiegel von Dürers
»Proportionslehre«

Es zählt zu den besonderen Problemen des Gemäldes, dass ein möglicher Adressat seiner vielbesprochenen Inschrift (Abb. 18) noch niemals überzeugend benannt werden konnte. Den einzigen Anhaltspunkt schien die Tatsache zu bieten, dass in Venedig um oder nach 1500 ein Tafelbild gleichen Inhalts und ungefähr ähnlicher Abmessungen von der Hand Giovanni Battista Cimas da Conegliano geschaffen wurde (Abb. 3), über dessen Auftraggeber, genaue Datierung und Bestimmung aber nichts überliefert ist⁵³. Seit Wölfflin wurde ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern vermutet, der von Białostocki sogar dahingehend unterstrichen wurde, dass Dürer von Cima entscheidende Anregungen erfahren habe, während sich Lübbecke unter Verweis auf die unsichere Datierung zurückhaltender äußerte⁵⁴. Übereinstimmungen zwischen den beiden Gemälden sind unverkennbar, doch sind sie – abgesehen von Christus, der seine Argumente an den Fingern rhetorisch herzhält – eher allgemeiner Art: Die Komposition öffnet sich hier wie dort gegen den Betrachter und zeigt Christus im Zentrum einer halbkreisförmigen Anordnung der Figuren, deren Hände und Gesichter in vergleichbarer Weise die alleinigen Ausdrucksträger sind. Unterschiede liegen vor allem in der akkuraten Durcharbeitung der Warschauer Tafel, auf der die Kostbarkeit der Gewänder opulent in Szene gesetzt ist; sodann in der überragenden Position des nach der Schrift sitzenden Christus und in den deutlich kleinformatigeren Figuren, die zudem eine spürbar größere Distanz zum Betrachter wahren. Hätte Dürer mit dem »opus quinque dierum« tatsächlich in Konkurrenz zu Cimas reifem Meisterwerk oder vergleichbaren venezianischen Werken⁵⁵ treten wollen, wäre der kritische Blick einmal mehr auf das Aussagepotential der lateinischen Inschrift »Werk von fünf Tagen« zu richten: Jeder venezianische Maler hätte vermutlich auf den ersten Blick erkennen können, dass diese Zeitangabe seines deut-



Abb. 18 Kopie nach Dürer: Christus unter den Schriftgelehrten, Detail des Zettels mit Dürersignatur (wie Abb. 17)

schen Konkurrenten allenfalls für die abschließende Ausführungsphase gelten konnte und die eigentliche Arbeit der Bildfindung durch Skizzen und Vorstudien dabei unberücksichtigt geblieben wäre. Weiterhin wäre er unweigerlich zu der Feststellung gelangt, dass fünf Tage eben auch für einen Meister wie Dürer nicht ausreichen, um ein Bild herzustellen, das den Anschein von Perfektion erwecken konnte; denn dass hier von einem vollendeten, in sich geschlossenen Werk keine Rede sein kann, war der Forschung stets bewusst und sollte oben anhand der Übermalungen und der Inkohärenzen von Komposition und szenischer Anlage weiter vertieft werden.

Gerade die hier im Blickpunkt stehenden Insuffizienzen des Bildes, die nach Wölfflin und anderen eine gleichsam entschuldigende Inschrift erforderlich machten, verlangen nach einer Gegenperspektive durch einen Blick in den sogenannten »Ästhetischen Exkurs«, wo sich Dürer gegen Ende des 3. Buches der »Proportionslehre« zu grundlegenden kunsttheoretischen Fragen bei Entwurf und Ausführung von Kunstwerken äußert. Manches liest sich, als sei es – wie auf ein negatives Beispiel – direkt auf das »opus quinque dierum« bezogen. So heißt es etwa zur Arbeitsgeschwindigkeit bei der Ausführung eines Bildes im Verhältnis zur Begabung eines Künstlers⁵⁶:

*»Darauf kumbt das manicher etwas mit der federn
in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyst / oder
mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein ver-
sticht dz würt künstlicher / vnd besser dann eins
andern grosses werck daran der selb ein gantz jar*

mit höchstem fleiß macht vnd dise gab ist wunderbarlich [...].«

Anders ausgedrückt ist ein begabter Künstler in der Lage, an nur einem Tag etwas zuwege zu bringen, für das ein minder talentierter ein ganzes Jahr bräuchte, wobei allerdings entscheidend ist, dass beider Ergebnisse qualitativ dann zumindest gleichwertig wären⁵⁷. Stellt man aber nun das einzige vom Sujet her vergleichbare venezianische Gemälde jener Jahre – Cimas »Christus unter den Schriftgelehrten« (Abb. 3) – dem »opus quinque dierum« gegenüber, dann wird der qualitative Abfall der »Schnellmalerei« gegenüber der schulgerecht durchgeführten Tafel augenfällig. Hätte es also eine solche Konkurrenz tatsächlich gegeben, dann wäre sie kaum zugunsten Dürers ausgegangen.

Auch muss ins Auge fallen, dass die drei Christus unmittelbar zugewandten Männer als Greise von etwa siebzig bis achtzig Jahren charakterisiert sind, während die ihnen zugehörigen Hände durchweg voll und fleischig erscheinen und allenfalls Männern mittleren Alters zugehören könnten. Dabei lässt nicht nur bereits sein Frühwerk keinen Zweifel daran, dass sich Dürer der Tatsache bewusst war, dass zu einem Greis auch Greisenhände gehören. Entsprechend äußert er sich zu solchen Widersprüchen im Ästhetischen Exkurs ebenso kritisch wie deutlich: Es müssten zunächst in jedem Bild auch

»die aller kleinsten dinglein wolgeschickt / vnd auff das best gemacht werden / vnnd dise ding sollen auch im werck auff das aller reynest vnnd fleysigst auß gemacht werden / vnd die aller kleynsten runtzlein vnd ertlein [Eigenheiten] nit außgelassen [werden], soviel als möglich ist / dann es gilt nit das man obenhin lauff vnnd vber rumpel ein ding / es wer dann sach das man ein bild gantz behent must haben / so müst man sich benügen lassen / aber doch [nur soweit als] das man darinn anzeygung geb eins rechten verstands / vnd das bey der eyll erkant werde ein rechte meynung / vnd das die art durch den gantzen leyb gleych formig wer / auch in allen bildenn es sey in herter oder linder art / fleyschechtig oder mager / nit das ein teyl feyst der ander dürr sey / als ob du machtest feyste beyn vnd mager arm / vnd widersins / oder forn feyst hinden mager / vnd widerumb / Auff das sich all ding vergleichlich reymen vnd nit felschlich zu samen versamelt werden / dann vergleichliche ding acht man hübsch«.

Und nun folgt ein Satz, der aus dem »opus quinque dierum« nachgerade eine »Jugendsünde« des damals bereits 35 Jahre alten Dürer werden ließe, wenn man ihn rückblickend auf das Bild anwendete⁵⁸:

»Des halb sol auch in einem yedlichen bild in all seinen teyln der glyder ein gleych messig alter angezeygt werden / vnnd nit das daß haubt von ein jungen / die Brust von ein alten / vnnd hend vnnd fuß von ein mittelmessigen alten abgemacht werde / vnnd das daß bild nicht forn jung hinden alt / vnnd auch dem widersins gemacht wirdet / dann so es der natur entgegen ist so ist es böß«.

Auf das Gemälde projiziert bedeutete dies, dass der Zeitdruck der bewussten fünf Tage so groß gewesen wäre, dass Dürer nichts anderes hätte tun können, als die bereits existierenden Vorzeichnungen ohne größere Veränderungen in Malerei umzusetzen. Dabei hätte es nur weniger Eingriffe während des Malvorganges bedurft, um durch Adern, Falten oder hervortretende Knöchel, durch eine Reduktion der Konturlinien oder ein stärker changierendes Inkarnat das hohe Alter der Protagonisten angemessen zu berücksichtigen.

In ähnlichem Widerstreit zu Dürers Kunsttheorie liegt der Fall bei einer weiteren Eigenheit des Madrider Gemäldes, die bislang noch nicht die gebührende Aufmerksamkeit erfahren hat. Die Rede ist von den beiden Greisen links vorne und in der rechten oberen Bildecke: Das edle Profil des ersteren könnte einem jeden Apostel, Kirchenvater oder Philosophen zum Vorbild dienen, während der zweite tatsächlich wie eine Vorwegnahme der beiden rechten Münchner Monumentalbildnisse wirkt. Doch sind beiden Gesichtern jeweils auffällige Deformierungen zu eigen: So fällt der Blick bei dem linken Greis auf eine völlig missgestaltete Ohrmuschel, die das Ebenmaß seiner Züge merklich konterkariert, ohne dass die Bilderzählung dies hinreichend begründen würde. Hierfür gibt es zwei Parallelen im übrigen Werk Dürers: Zum einen existiert für das deformierte Ohr im Bildnis des Papstes für das Prager »Rosenkranzbild« ein zeitnahe Vorbild (Abb. 4). Doch dürfte hier eine Portraitzeichnung zugrunde gelegen haben, und der Kopf wird zudem leicht von hinten wiedergegeben⁵⁹. Das zweite Äquivalent führt wiederum in die Gedankenwelt der Proportionslehre. Dort verdeutlicht ein schematischer Holzschnitt, dass Dürer solche Unregelmäßigkeiten dann als angemessen ansah, wenn man sie für die Darstellungen

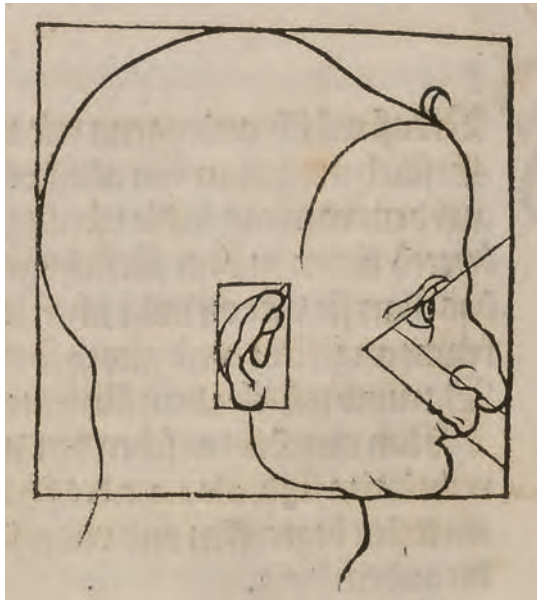


Abb. 19 Albrecht Dürer: Blatt mit sechs Köpfen, Detail: Kopf unten rechts, Holzschnittillustration aus der »Proportionslehre«, 1528. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, 4° DÜRER Ct 152/6, fol. Q4r

negativ konnotierter Gestalten bei den Geißelungen und Martertoden Christi und seiner Heiligen benötigte (Abb. 19). Hier erscheint das missgebildete Ohr, das Dürer nun aber folgerichtig der verdrückten Gesichtsbildung eines eher inferioren Charakters zuordnet. Auf dem Madrider Gemälde hingegen träte das deformierte Ohr nach der Maßgabe kunsttheoretischer Erwägungen dann unmotiviert in Erscheinung. Dies hat folglich auch für den Kopf in der rechten oberen Bildecke zu gelten, der bei ansonsten normalen Gesichtsproportionen einen abnorm zur Seite gekrümmten Nasenrücken aufweist.

Für derartige Absonderlichkeiten findet Dürer klare Worte, denn er empfiehlt in dem bereits mehrfach zitierten Text, der Künstler habe darauf zu achten⁶⁰,

»das sich die vngestalt vnd vnschicklickeyt nit in vnser werck flecht / des halb sol wie die vnnützen ding in bildern zu machenn was anderst hübsch sol sein vermeyden / dann diß ist der vbelstand / Nym ein gleychnuß bei den blinden / lamen vnd verdorren krüpfeln vnd hinckenden der gleichen / solichs

ist alles heßlich von des mangels wegen / also ist auch zu fliehen der vberfluß / als das man einem drey augen / drey hend vnnnd füß wolt machen / Aber ye mer man alle heßlickeit der obgemelten ding auflest / vnd macht dargegen gerade starcke / helle / noturftige ding die alle menschen gewonlichenn lieben so besser wirdet das selb werck / dann solchs acht man nun hübsch.«

Und schließlich wären die durchgreifenden Änderungen am Haupt Christi und den beiden benachbarten Köpfen nicht nötig gewesen, wenn man nur der Aufforderung des Meisters selbst gefolgt wäre, sorgfältige Vorzeichnungen anzufertigen⁶¹:

»Solichs erstlich anzuzeygen dient wol ee man in das werck greyfet / das man solichs als wie mans haben will for [zuwor] mit linien auffreyß / auff das man for die gestalt sech ob etwas darynn zubessern wer / thustu solichs mit fleyß vnnnd wolbetracht / so reut dich darnach nicht leychtlich was du gemacht hast / darum ist eim yedlichen künstner not das das er wol reysen lern.«

Die genannten Eingriffe hätten also leicht vermieden werden können, wenn es für diesen Teil des Gemäldes einen klaren Vorwurf gegeben hätte, der nach der merkwürdigen Logik dieser »Schnellmalerei« dann ja gleichfalls im Vorfeld der bewussten »fünf Tage« hätte entstanden sein können. Dies wiederum leitet zu der schwer zu beantwortenden Frage, warum Dürer ein Tafelbild, das er in nur fünf Tagen auszuführen gedachte, nicht zur Gänze so gründlich vorbereitet hat, wie es die vier erhaltenen Helldunkel-Zeichnungen vermuten lassen könnten.

Zusammenfassend lässt sich zum »opus quinque dierum« feststellen, dass es in seiner heutigen Erscheinung einigen wesentlichen Maximen Dürers über Anlage und Ausführung eines qualitätvollen Kunstwerks diametral zuwider läuft. Das Madrider Gemälde »Christus unter den Schriftgelehrten« wäre nach Albrecht Dürers eigenen Maßstäben also in wesentlichen Bereichen als regelrecht misslungen zu bezeichnen.

Wo und wie auch immer das Gemälde »Christus unter den Schriftgelehrten« geschaffen und aufbewahrt worden sein mag und welche Manipulationen und Mängel sich auch mit seiner frühen Geschichte verbinden – kaum ein Werk, das mit dem Namen Albrecht Dürers in Verbindung gebracht wurde, hatte zur Zeit der sogenannten »Dürer-Renaissance«⁶² während des späten 16. und früheren 17. Jahrhunderts ein vergleichbar vielschichtiges Nachleben erfahren⁶³. Dem gegenüber findet sich für die Zeit, in der es in Venedig ab 1506 oder seit dem 17. Jahrhundert in Rom hätte Furore machen können, kein zwingender Hinweis auf eine künstlerische Resonanz im Werk zeitgenössischer oder nachgeborener italienischer Maler⁶⁴.

Zu den bemerkenswertesten Umständen dieser Rezeption gehört zum einen die Tatsache, dass sie sich auf das Reich beschränkt, obwohl es keinerlei archivalische Hinweise darauf gibt, dass sich das »opus quinque dierum« jemals hinreichend lang dort befunden hätte; zum anderen existieren – abgesehen von den beiden zu besprechenden Nachzeichnungen – keine Kopien im eigentlichen Sinne, sondern nur Paraphrasen des Bildes, die zudem auf ein wechselndes Tableau von Vorbildern aus dem malerischen, zeichnerischen und druckgrafischen Werk Dürers zurückgreifen.

Dieses Nachleben lässt sich wiederum in vier Gruppen unterschiedlicher Wertigkeit gliedern: a) zunächst fünf gegenwärtig nachweisbare gemalte Paraphrasen, denen sich noch mehrere ähnlich geartete Gemälde beigesellen könnten, deren Existenz und heutige Aufbewahrung erst noch näher zu ermitteln wären⁶⁵; b) zwei Nachzeichnungen von unbekannter Hand, die die Komposition in ihrer Gesamtheit wiedergeben; c) zwei Detailkopien und ein Gesamtentwurf nach den Helldunkel-Zeichnungen Dürers von Hans Hoffmann, sowie d) den Nachstich des Christuskopfes von Ägidius Sadeler nach Dürers Zeichnung.

a) Gemalte Paraphrasen. Die bislang fünf belegbaren Umsetzungen, die das Thema durch Hans Hoffmann (1545/50–1591/92) und Jobst Harrich (um 1580–1617) vor und nach 1600 erfahren hat, greifen mit unterschiedlicher Intensität und Gewichtung auf den Fundus der Dürerschen Helldunkel-Studien aus den Jahren 1506 bis 1508 zurück, die sich damals größtenteils in der Sammlung Kaiser Rudolfs II. auf der Prager Burg befunden haben. Sieht man von den Dürer-Nachstichen Sadelers ab, kann damit nur ein eng umgrenzter Kreis von Künstlern Zugriff auf das gesamte Material gehabt haben. Eine Zusammenstellung umfasst die folgenden Gemälde:

1. Hans Hoffmann, Öl auf Holz, datiert 1512, signiert mit dem Dürer-Monogramm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 92 × 119 cm (*Abb. 20*)⁶⁶. Von den Vorbildern Dürers wurden die Handstudien W. 405 (*Abb. 7*), W. 407 (*Abb. 9*); der »Baumeister« für das »Rosenkranzbild«, W. 382, Anklänge an den Apostelkopf für den Heller-Altar, W. 451; sowie zweifach Paraphrasen des Portraitkupferstichs Willibald Pirckheimers von 1524 (Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 99) benutzt. Darüber hinaus finden sich deutliche Anregungen durch Petrus und Paulus von den Münchner »Vier Aposteln« von 1526 (A. 183, 184). Die gravierendsten Unterschiede zum Madrider Bild liegen in Physiognomie und Gewandbehandlung des Jesusknaben, die weitgehende Neuerfindungen sind, in dem stark erweiterten Personal sowie in der Tischplatte, die das Bild zum Betrachter hin abschließt.
2. Hans Hoffmann, Öl auf Holz, datiert 1527, signiert mit dem Dürer-Monogramm, ehemals im Besitz des Prinzen von Hannover, Schloss Marienburg, versteigert im Oktober 2005 bei Sotheby's, 107 × 169 cm (*Abb. 21*)⁶⁷. Das Gemälde ist das größte unter den Paraphrasen und weist zugleich das ausgeprägteste Querformat auf. Von Dürers Studien zum »opus quinque dierum« wurden hier ausschließlich die Hände Christi übernommen (W. 407, *Abb. 7*), während im übrigen – von links nach rechts gesehen – Petrus von den »Vier Aposteln« von 1526 (A. 183), deutliche Anklänge an den Engelskopf für das »Rosenkranzbild« beim Kopf Christi (W. 385), sowie erneut Adaptationen vom Pirckheimer-Bildnis (Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 99) zu beobachten sind. Ergänzend treten bei dem Mann rechts von Christus zwei einen Stab haltende Hände hinzu,

- die Dürer im »Rosenkranzbild« (Abb. 4) verwendete, deren Vorzeichnung jedoch verloren gegangen sein dürfte. Sie scheint indes in einer Zeichnung Hoffmanns in Budapest greifbar zu sein⁶⁸. Das Gemälde weist die größten Diskrepanzen zum Madrider Bild auf, da Christus hier einem anderen Typ folgt und zudem deutlich aus der Mittelachse gerückt wurde. Auch hier stellt eine Steinbank die Distanz zwischen dem Betrachter und der lebhaften Szenerie her. Die Budapester Zeichnung Hoffmanns (vgl. unten c 3.) kommt dieser Variante mit Abstand am nächsten.
3. Hans Hoffmann, Öl auf Holz, Warschau, Nationalmuseum, 87,5 × 119 cm⁶⁹. Das Bild folgt – wenngleich in deutlich vergrößerter Form – dem Braunschweiger Werk bei nur geringen Abweichungen in nahezu allen Einzelheiten.
 4. Hans Hoffmann, Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum, 123 × 141 cm (Abb. 22)⁷⁰. Die Wiener Variante ist den Braunschweiger und Warschauer Ausführungen eng verwandt, indem in der linken Bildhälfte die nämlichen Hände- und Bücherstudien Verwendung finden⁷¹. Varianten weist vor allem der Bildabschnitt zur Rechten Christi auf, wo nun ein Schriftgelehrter, seitenverkehrt angeregt durch einen der Apostel des Heller-Altars (W. 448) noch vor der Tischplatte wirkungsvoll in das Bildgeschehen einführt. Hinzugekommen ist ferner eine gegengleiche Adaptation des hl. Paulus aus den Nürnberger »Aposteln« von 1526 (A. 184). Eine echte Neuerung Hoffmanns in Dürerschem Geist stellt hingegen der ausdrucksvolle Schriftgelehrte mit dem Kopftuch am linken Bildrand dar, für den sich im Werk des Nürnbergers keine direkte



Abb. 20 Hans Hoffmann: Christus unter den Schriftgelehrten, Tafelmalerei, Ende 16. Jahrhundert. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. GG 1029



Abb. 21 Hans Hoffmann: Christus unter den Schriftgelehrten, Tafelmalerei, Ende 16. Jahrhundert. Privatbesitz

Parallele finden lässt. Anders als bei den übrigen Bildern wird die gedrängte Fülle der Komposition hier durch einen breiten, leeren Bildstreifen über den Köpfen abgemildert.

5. Jobst Harrich, Öl auf Kupfer, um 1617, Schloss Anholt, Fürsten zu Salm-Salm, 62 × 78 cm (Abb. 23). Interessanterweise trifft nur dieses Bild aus der Reihe der Paraphrasen, das nicht von der Hand Hoffmanns stammt, mit 62 × 78 cm die Maße und Proportionierung des Madrider »Christus unter den Schriftgelehrten« (64,3 × 80,3 cm) einigermaßen genau. Im übrigen nimmt Harrichs Bild – als einziges auf Kupfer – überhaupt keine Anleihen mehr bei Dürers Vorstudien für »Christus unter den Schriftgelehrten« selbst, sondern weist lediglich allgemeine Anklänge an die »Vier Apostel« von 1526 auf, die sich damals noch auf dem Nürnberger Rathaus befanden, sowie die um ein Barett angereicherte Übernahme der Physiognomie Willibald Pirckheimers von Dürers Portraitkupferstich von 1524⁷². Trotz fehlender motivischer Übereinstimmungen kommt das Bild dem Madrider Gemälde insofern

nahe, als es durch den engen Bildausschnitt und die angeschnittenen Figuren dessen gedrängte Komposition übernimmt. Harrich hat vor allem als Kopist der verlorenen Mitteltafel von Dürers Frankfurter Heller-Altar Eingang in die Kunstgeschichte gefunden⁷³.

b) Zwei anonyme Nachzeichnungen des Madrider Gemäldes. Obwohl die Blätter für manche Details des Bildes zumindest einige Mutmaßungen zulassen, haben sie insgesamt betrachtet die Reihe der Fragen und Probleme eher noch erweitert. Es handelt sich dabei um:

1. Kreide auf Papier, um 1600, 31,2 × 35,7 cm, unbekannter Privatbesitz (Abb. 16)⁷⁴. Mehrere Tatsachen fallen bei einem Vergleich der Zeichnung mit ihrem Vorbild ins Auge: Sie ist fraglos vor der 1958/59 entfernten Übermalung entstanden (Abb. 2). Dabei fällt gerade angesichts der Akkuratess, mit der fast sämtliche Bilddetails wiedergegeben sind, ins Auge, dass Kopf und Gesicht Christi im Verhältnis zueinander – aber auch gegenüber dem bemützten

Schriftgelehrten rechts – besser proportioniert erscheinen, als auf dem Gemälde. Insgesamt steht die Zeichnung damit der Vorzeichnung fast näher als das ausgeführte Bild. Bemerkenswert ist ferner, dass die Kopfbedeckung des Mannes links oben weit detaillierter wiedergegeben ist, als dies das Gemälde selbst in gereinigtem Zustand erkennen lässt. Ebenso besitzt der Kopf des jüngeren Mannes daneben, der auf dem Gemälde fast schemenhaft wirkt, auf der Zeichnung weitaus mehr Plastizität und Lebendigkeit, wobei zugleich die unnatürliche Verdickung des Halses beseitigt wurde. Eindeutige Verbesserungen können auch für den Schriftgelehrten in der rechten oberen Bildecke festgestellt werden: Sein Kopf ist

hier nicht streng frontal, sondern dem Geschehen leicht zugewandt wiedergegeben, so dass der Nasenrücken nun auch nicht mehr die unnatürliche Krümmung wie auf dem »opus quinque dierum« aufweist. Nicht zuletzt aber mildert die Zeichnung die abstoßende Physiognomie des Alten mit der weißen Haube deutlich ab, so dass sie nun nicht mehr als Karikatur das Decorum beeinträchtigt. Doch am meisten muss überraschen, dass der Zeichner auch einem der größten Mängel des Gemäldes Abhilfe schuf: der ungeschickten Beschneidung der Köpfe am oberen Bildrand. Denn bei genauerem Hinsehen gibt die Zeichnung eigentlich nicht – wie es die zweite tut – den Zustand nach der oberen An-



Abb. 22 Hans Hoffmann: Christus unter den Schriftgelehrten, Tafelmalerei, Ende 16. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, GG 7793



Abb. 23 Jobst Harrich: Christus unter den Schriftgelehrten, Tafelmalerei, um 1617. Isselburg, Museum Wasserburg Anholt, Sammlung Fürst zu Salm-Salm, Inv. 377

stückung wieder, da sie den Figuren auch unterhalb derselben noch genügend Raum zuweist. Dies fällt vor allem bei dem jüngeren Schriftgelehrten links von Christus auf, der hier – trotz der Beeinträchtigung durch das aufgeschlagene Buch – einen hinreichend schlüssigen Bildraum zugewiesen bekommt. Die Augen scheinen sich zudem nun etwa in der Höhe des übermalten Gesichts an dieser Stelle zu befinden (Abb. 12). Insgesamt also erweckt die Zeichnung den Eindruck, als habe die Absicht bestanden, die weiter oben erörterten Unzulänglichkeiten der Tafel stillschweigend zu korrigieren. Will man die Zeichnung nun nicht als Vorstudie für das Gemälde betrachten, das damit zu einem Werk in der Reihe der Dürer-Pasticcios um 1600 würde, so wäre am ehesten an einen Zusammenhang mit

einem Besitzerwechsel des Gemäldes oder an einen Alternativvorschlag für die dann anschließend durchgeführte Übermalung zu denken.

2. Kreide und Pinsel mit Weißhöhungen auf graublauem Papier, 45 × 53 cm, Pariser Kunsthandel Frühjahr 1944, danach unbekannter Privatbesitz (Abb. 17)⁷⁵. Weit weniger lässt sich über diese, recht schematisch aufgefasste Zeichnung des »opus quinque dierum« sagen. Anders als ihr Gegenstück zeigt sie tatsächlich den Zustand nach der oberen Anstückung, jedoch noch immer vor der entstellenden Übermalung. Der Christus-Kopf folgt nun deutlich dem des Gemäldes, wie auch sonst kaum gravierende Abweichungen festzustellen sind. Hinsichtlich der Bestimmung des Blattes wäre vielleicht an das Festhalten des status quo ante vor der entstellenden



Abb. 24 Hans Hoffmann: Christus unter den Schriftgelehrten, Federzeichnung, um 1580/85. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 151

Übermalung zu denken, die möglicherweise von der Hand des gleichen, talentlosen Malers erfolgte, der auch die Zeichnung gefertigt hatte.

c) Zwei Detailkopien aus »Christus unter den Schriftgelehrten« nach den Helldunkel-Zeichnungen Dürers sowie eine Vorstudie zu einer seiner eigenen Interpretationen von Hans Hoffmann.

1. Studie zum Kopf Christi nach Dürer (W. 404, Abb. 6), um 1580, Signatur Hh rechts oben, Pinselzeichnung in Dunkelgrau, weiß gehöht auf grünem Papier, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv.-Nr. 140, 26 × 20,4 cm. Durch die Wahl eines dunkleren Papiertons wirkt das Blatt insgesamt kontrastreicher, die Weißhöhungen verleihen dementsprechend mehr Plastizität. Das Vorbild befand sich zum Anfertigungszeitpunkt der Kopie noch in der Sammlung des Nürnbergers Paulus II. Praun. Die Proportionen stimmen so genau überein, dass

Bodnár sogar die Verwendung von Pausen vermutet⁷⁶.

2. Studie zu den Händen Christi nach Dürer (W. 407, Abb. 9), ohne Signatur und Datum, Pinselzeichnung in Dunkelgrau, weiß gehöht auf grünem Papier, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv.-Nr. 58.77, 30,8 × 19,3 cm. Das Blatt entstammt möglicherweise der Nürnberger Sammlung von Willibald Imhoff d. Ä., mit der sie in den Besitz Kaiser Rudolfs II. nach Prag gelangte. Es ist in der Durchführung weit schwächer als der Kopf Christi, und die Weißhöhungen sind so schematisch eingesetzt, dass sie der Hand ein fast speckiges Glänzen verleihen. Auch weicht die Zeichnung vom Dürerschen Vorbild in einigen Details ab und verzichtet vor allem auf die wirkungsvolle Dunkelhinterfangung durch den Einblick in den Gewandärmel⁷⁷.
3. Unvollendete Vorstudie zu »Christus unter den Schriftgelehrten«, um 1580/85, Signatur »Hh«

rechts auf der Tischplatte, Feder in Schwarz, Bleigriffel, Lavierungen in Rot, Blau, Grün, Braun, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv.-Nr. 151, 23,7 × 31,1 cm (*Abb. 24*). Das Blatt lässt sich mit der weit überwiegenden Zahl seiner Details auf das 2005 versteigerte Gemälde aus Schloss Marienburg beziehen (vgl. oben a) 2., *Abb. 21*). Dennoch deutet die Reihe der Abweichungen durchaus auf ein weiteres derartiges Gemälde, das es vielleicht noch zu entdecken gilt⁷⁸. Offenbar aus Gründen der Rationalität ersparte es sich Hoffmann, die Figur Christi und die Hände beim linken Schriftgelehrten fertig auszuführen, da er hier ja auf die bereits vorhandenen Studien Dürers – bzw. seine eigenen Kopien danach – zurückgreifen konnte⁷⁹.

d) Nachstich des gezeichneten Christuskopfes W. 404 von Ägidius Sadeler (um 1568–1628). Kupferstich, 1598, 35 × 22 cm; in der Inschrift signiert und datiert: »Der Deutsche Albrecht Dürer hat es im Jahre 1506 geschaffen. Egidius Sadeler hat es im Jahre 1598 gestochen.« Dürer-Monogramm rechts oben (*Abb. 5*). Durch die übereinstimmende Größe, die etwa gegen gleichen Neigungen der Köpfe und die Art der Ausführung sind Sadeliers Kupferstiche des Engels⁸⁰ und des Christuskopfes als Pendants anzusprechen. Auch wurde beiden Köpfen durch die Schattenwürfe, die Ergänzung der Gewänder und die »tabulae« nach Art von Dürers Portraitkupferstichen die reizvolle bildmäßige Geschlossenheit verliehen. Zugleich erscheint es denkbar, dass Hoffmann um die mögliche Bestimmung des Kopfes durch Dürer selbst gar nicht wusste, da er ihn bei dem Marienburger Gemälde (vgl. oben a) 2., *Abb. 21*) durch den Engelskopf ersetzte⁸¹.

Keines der hier aufgeführten Kunstwerke bietet motivisch oder beschriftlich auch nur den geringsten Hinweis darauf, was zu diesem erstaunlich dichten Eigenleben von »Christus unter den Schriftgelehrten« geführt haben könnte. Dies ist umso bemerkenswerter, als es nirgendwo das »opus quinque dierum« selbst ist, das einer dieser motivischen Adaptationen unter dem Namen Albrecht Dürers Anregungen vermittelt haben könnte. Vielmehr stellen die Gemälde und Zeichnungen Musterbeispiele für einen geradezu lustvoll geübten, in immer wechselndem Gewand erscheinenden Eklektizismus dar, der sich vornehmlich der prominenten Helldunkel-Zeichnungen Dürers zum

Rosenkranzaltar, zum Heller-Altar und zu »Christus unter den Schriftgelehrten« bedient, sich dabei zugleich vom Geist der monumentalen »Vier Apostel« inspirieren lässt⁸² und der gelegentlich auch auf die Druckgrafik Dürers zurückgreift. Die Ergebnisse können als »Dürer-Pasticcios« bezeichnet werden, die aber zugleich den Geschmack ihrer Entstehungszeit kaum verleugnen und wohl nicht ernsthaft als Fälschungen für die nur schwer zu befriedigende Nachfrage nach Dürer-Originalen gedacht waren. Dass diese Nachfrage auch regelrechte Moden hervorbrachte, vermag zwar wissenschaftlich nicht recht zu befriedigen, kann aber auch nicht überraschen.

Dem gegenüber wurde in der Forschungsliteratur aber auch nach einer historisch überzeugenderen Erklärung für dieses Nachleben gesucht: Es scheint in den Jahren um 1600 ein Aquarell mit Dürer-Monogramm in Umlauf gewesen zu sein, das »Christus unter den Schriftgelehrten« zum Gegenstand hatte, das jedoch offensichtlich nicht erhalten geblieben ist und angesichts der so heterogenen Umsetzungen des Motivs für die späteren Interpreten auch nicht greifbar – und damit verbindlich – gewesen sein kann⁸³. Auch wenn näheres nicht mehr in Erfahrung zu bringen ist, besteht vielleicht doch die Möglichkeit, eine ungefähre Vorstellung von diesem Aquarell zu gewinnen, denn es existiert in der Grafischen Sammlung der Erlanger Universitätsbibliothek eine Folge der »Sieben Schmerzen Mariens«, die vermutlich zwischen 1545 und 1564 in der Cranach-Werkstatt entstanden ist und den Tafeln von Dürers Dresdner Altar folgt⁸⁴. Bemerkenswert ist dabei nicht nur die Anbringung des Dürer-Monogramms auf einigen Blättern, sondern es ist vor allem festzustellen, dass gerade die Nachzeichnung von »Christus unter den Schriftgelehrten« in dieser Folge fehlt. So könnte dieses Blatt, versehen mit einem falschen Dürer-Signet, zwar in Umlauf gewesen sein, scheint aber aufgrund seines geringen grafischen Reizes, der von den sechs erhaltenen Blättern her zu erschließen ist, keine nennenswerte Resonanz erfahren zu haben. Vielleicht aber hat auch schon das bloße Wissen um seine Existenz den Schlüsselreiz für all die oben besprochenen Nachschöpfungen geboten: Als eine Art Ekphrasis regte es Künstler wie Hoffmann und Harrich dazu an, unter den Helldunkel-Zeichnungen Dürers in den Prager und Nürnberger Sammlungen Umschau nach Motiven zu halten, die einerseits noch nicht für andere Dürer-Werke Verwendung gefunden hatten,

andererseits aber inhaltlich zum Sujet von »Christus unter den Schriftgelehrten« passten, um so ein verlorenes Werk des Meisters nachzuschaffen. Damit erscheint es auch folgerichtig, dass keines der Pasticcio-Werke ein anderes wörtlich wiederholt.

Je eingehender man den Blick auf die Hervorbringungen der »Dürer-Renaissance« um 1600 richtet, desto mehr legt sich der Gedanke eines tout va sowohl in technischer als auch in motivischer Hinsicht nahe: kaum eine Kombination von originalen und nachempfundenen Vorlagen, kaum ein Grad der Verfremdung oder der Apperzeption Dürerscher Motive, die sich nicht irgendwo nachweisen ließen.

V. Fazit und Ausblick

Die oben gemachten Beobachtungen zur Quellenevidenz, zu den Vorstudien, zu Dürers Kunsttheorie und zum Nachleben des Gemäldes »Christus unter den Schriftgelehrten« hatten zunächst das Ziel, ohne eine bestimmte Intention eine Reihe von Fragen und Widersprüchen zur Sprache zu bringen, die sich seit jeher mit dem vielleicht merkwürdigsten Bild verbinden, das mit Albrecht Dürer in Zusammenhang gebracht wird. Dabei zeigte sich, dass sich diese Reihe in manchen Punkten durchaus noch erweitern ließ.

Abschließend soll nun versucht werden, drei Erklärungsansätze für diese Widersprüche zu formulieren und damit vielleicht für weitere – kunsthistorische wie kunsttechnische – Untersuchungen zu diesem Fremdkörper im Œuvre Dürers den einen oder anderen Impuls zu geben.

Hypothese I: Im Einklang mit dem weit überwiegenen Teil der bisherigen Forschung ist das Gemälde »Christus unter den Schriftgelehrten« eigenhändig und vollständig – oder doch nahezu vollständig – während Albrecht Dürers Venedig-Aufenthalt 1506 entstanden und diente der Demonstration seines künstlerischen Geschicks vor den dortigen Kollegen, das sich vor allem in der Schnelligkeit der Ausführung manifestierte⁸⁵. Dafür nahm Dürer die deutlich erkennbaren

Unstimmigkeiten der Tafel in Kauf, deren Behebung er durch die nachträglichen Eingriffe teilweise zu revidieren versuchte. Zwar können bei kritischer Prüfung früherer oder zeitgleicher venezianischer und oberitalienischer Malerei ein guter Teil der immer wieder herangezogenen Vergleichsbeispiele ausgeschieden werden, doch bleiben Gemälde wie Cimmas »Christus unter den Schriftgelehrten« (Abb. 3), Giovanni Bellinis »Darbringung im Tempel« von etwa 1469 oder Andrea Mantegnas »Hl. Familie mit Elisabeth und Johannes« von etwa 1485/88⁸⁶ weiterhin bedenkenswert als Impulse, die Dürer in Venedig für ein Bild »wie er noch nie eines gemacht hatte« empfangen haben könnte⁸⁷. Wegen seiner offensichtlichen, teils auch durch die späteren Manipulationen hervorgerufenen Mängel, scheint das Bild in der Sammlung Barberini trotz des Dürer-Monogramms keine besondere Wertschätzung erfahren zu haben und konnte so der Forschung bis 1837 verborgen bleiben⁸⁸.

Hypothese II: Lediglich die Unterzeichnung mit dem Pinsel – womöglich als Grisaille – und vielleicht auch die maßgeblichen Teile der Komposition stammen von Dürer selbst, während die malerische Ausarbeitung einer fremden Hand vermutlich der Zeit um 1600 zuzuschreiben wäre. Eine derartige Ansicht hatte – seinerseits im Rückgriff auf Thausing – bereits Winkler geäußert⁸⁹, wobei offen bleibt, ob dies durch Dürer selbst geschehen war oder ob eine spätere Hand verantwortlich zu machen ist. Für letzteres sprächen die aus heutiger Sicht pietätlos erscheinenden, damals jedoch auch in Deutschland durchaus gebräuchlichen Übermalungen Dürerscher Tafelbilder⁹⁰. Unterstrichen würde dies zudem durch die zeitweilige Anstückung des Holzstreifens am oberen Bildrand (Abb. 2) und die erst 1958/59 entfernte, dunkeltonige Übermalung und schließlich auch durch den nachträglichen Zusatz des – somit als postume Entschuldigung für die Qualitätsmängel zu verstehenden – »opus quinque dierum« und des mystifizierenden »F. Romae« auf dem Cartellino, all dies im Verein mit den Manipulationen und Übermalungen beim Haupt Christi und den beiden links und rechts benachbarten Köpfen. Dabei wäre zu überprüfen, ob das heutige Gemälde ursprünglich tatsächlich als »Christus unter den Schriftgelehrten« gedacht war, da ausgerechnet das Zentrum des Bildes mit dem Kopf des jugendlichen Christus qualitativ gegenüber fast allen anderen Köpfen abfällt⁹¹. Relativ unabhängig von dem in Rom außer Reichweite befind-

lichen Gemälde könnten später entweder die vage Kenntnis von seiner Existenz oder die Kunde von dem angeblichen Dürer-Aquarell die im letzten Abschnitt besprochenen Interpretationen als Ekphrasis eines als verloren geltenden Werks angeregt haben.

Hypothese III: Die kompromissloseste Folgerung aus dem bisher Gesagten wäre, das Gemälde aus dem Œuvre Dürers gänzlich auszuschneiden und es als eine für den Markt bestimmte, äußerst geschickte Fälschung der Zeit um 1600 zu klassifizieren⁹². Der gleiche Eklektizismus, der die Tafeln Hoffmanns und Harrichs charakterisiert, wäre dann nach den Analysen in den Abschnitten II und IV auch für das »opus quinque dierum« zu reklamieren, das dann mutmaßlich in Prag, wo die meisten der einschlägigen Werke Dürers damals zur Verfügung standen, geschaffen worden wäre. Die Helldunkel-Zeichnungen Dürers gehörten dann ursprünglich zu einem unausgeführten Gemälde, das entweder tatsächlich »Christus unter den Schriftgelehrten«, möglicherweise aber auch die vier Evangelisten gezeigt oder erste Vorwürfe für eine Apostelserie festgehalten hätte, deren Reste dann womöglich in den beiden Florentiner Köpfen zu sehen wären⁹³. In Prag befand sich seit 1606 nicht zuletzt auch der »Rosenkranzaltar« mit seiner eigenwilligen Signatur, die womöglich nachträglich angebracht wurde und somit

einer zusätzlichen Authentisierung der Dürer-Fälschung des »opus quinque dierum« diene⁹⁴. Hans Hoffmann, der bei der Kopie Dürerscher Werke Vorzügliches zu leisten vermochte⁹⁵ und der als gebürtiger Nürnberger und durch seine Nähe zu Kaiser Rudolf II. als einer der besten Kenner des verwendbaren Materials gelten muss, käme hier als Urheber durchaus in Frage. Die deutsche Herkunft und die vergleichsweise hohe Qualität des Bildes mochten es dann für einen ausländischen – mutmaßlich also römischen – Abnehmer attraktiv erscheinen lassen. Andererseits könnte die vermutlich diskrete Abwicklung dieses Handels gegenüber dem Bild zugleich jenes Misstrauen geweckt haben, das es dann solange im Verborgenen hatte ruhen lassen. Gegen die Urheberschaft Dürers sprächen aber auch die evidenten Mängel des Gemäldes, die in unverkennbarem Widerspruch zu seinen eigenen künstlerischen Maximen stehen.

Bei alledem ist letztlich einzuräumen, dass keine der drei vorgeschlagenen Lösungen die alleinig richtige sein muss; vielmehr ist zu erwarten, dass es zu einem Changieren und Ineinandergreifen der unterschiedlichen Hypothesen gekommen sein dürfte. Der unverändert notwendigen Debatte darüber können die vorstehenden Überlegungen aber vielleicht einige Denkanstöße vermittelt haben.

Anmerkungen

1 Albrecht Dürer. Hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Marie Luise Sternath. Ausst. Kat. Wien, Albertina. Ostfildern-Ruit 2003, vgl. dazu die Rezension d. Verf. in: Kunstchronik, Bd. 57, 2004, S. 169–175.

2 Madrider Inv.-Nr. 1934.38, vgl. Isolde Lübbecke: The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting. London 1991, S. 218–241, Nr. 50 mit sämtlicher älterer Literatur. Zu Dürers 400. Todestag fand eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg statt, zu der das Gemälde aus Rom ausgeliehen und bei dieser Gelegenheit den Vorzeichnungen gegenübergestellt wurde, vgl. Albrecht-Dürer-Ausstellung im Germanischen Museum. Hrsg. von Walther Fries. Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1928. Nürnberg 1928, Nr. 56.

3 Auch die Coburger »Maria mit dem Kind vor einer Landschaft«, die derzeit entweder in die Zeit des ersten (Fedja Anzelewsky: Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde., Berlin 1991, Nr. 17

[im Folgenden abgekürzt als A.] oder des zweiten (Roberto Longhi: Una Madonna del Dürer a Bagnacavallo. In: Paragone / Arte, Bd. 12 / 139, 1961, S. 3–9) Venedig-Aufenthaltes Dürers datiert wird, ist auf Pappelholz gemalt.

4 So Jan Bialostocki: »Opus quinque dierum«: Dürer's Christ among the Doctors and its Sources. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 22, 1959, S. 17–34, bes. S. 19; vgl. zuletzt Emil Bosshard: »Ein Werk von fünf Tagen«. Anmerkungen zu Dürers zweiter Italienreise. In: Restauro, Bd. 99, 1993, S. 325–328, bes. S. 326.

5 Dies gilt in besonderer Weise etwa für die Hände Christi.

6 Die eingehendsten Analysen der Malweise des »opus quinque dierum« verdanken sich Lübbecke und Bosshard. Dennoch bleibt festzuhalten, dass eine maltechnische Autopsie, wie sie etwa die Münchner Dürer-Bestände oder jüngst die Prager Rosenkranz-

Tafel erfahren haben, für das Madrider Gemälde noch aussteht, obwohl sie angesichts der anstehenden Fragen gerade hier in besonderem Maße geboten schiene.

7 Vgl. zur Ikonografie ausführlich Martin Schawe: »...Vnd lest nach dem sin ...« – Albrecht Dürers Darstellung des Zwölfjährigen Jesus im Tempel von 1506. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 48, 1997, S. 43–66.

8 Vgl. den Text nach Martin Luther: Biblia / das ist / die ganze Heilige Schrift Deudsch, Wittenberg (Hans Lufft) 1534. Faksimile. Hrsg. von Stephan Füssel. 2 Bde., Köln 2002.

9 Wie auch Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, 3. Aufl., München 1919, S. 151, bereits feststellte: »Das zarte leicht-gesenkte Lockenköpfchen des Christusknaben geht offenbar auf eine Zeichnung Lionardos zurück, deren Schmelz sich freilich in dem härteren Stil Dürers verloren hat. Die Studie [...] sieht besser aus als die Malerei.«

10 Vgl. in diesem Sinne I. Lübbecke (Anm. 2), S. 228.

11 Vgl. zu diesem Aufenthalt zuletzt das – nicht unproblematische – Buch von Katherine Crawford Luber: Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. Cambridge–New York u. a. 2005.

12 Vgl. Dürer. Schriftlicher Nachlass. Hrsg. von Hans Rupprich. Bd. 1: Autobiographische Schriften / Briefwechsel / Dichtungen. Beischriften, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben. Berlin 1956, Nr. 9, S. 57 (Hervorhebung d. Verf.). Übertragung: Ihr sollt zudem wissen, dass mein Bild [der »Rosenkranzaltar« von 1506 für die deutsche Kaufmannschaft in Venedig, Anm. d. Verf.] fertig ist; ebenso ein zweites [anderes] »quar«, wie ich noch keines gemacht habe. Und da Ihr von euch selbst [zu Recht] eingenommen seid, so muss ich hier über mich kundtun, dass es kein besseres Marienbild im Lande gibt, denn alle Künstler loben es, wie Euch die [Nürnberger, Anm. d. Verf.] Obrigkeit. Sie [i. e. die Künstler] sagen, dass sie niemals ein herausragenderes, schöneres Gemälde gesehen haben. (Für Hinweise bei der Übertragung gilt der Dank Martin Przybilski, Trier).

13 Zuletzt hielt K. Crawford Luber (Anm. 11, S. 120) die ältere Theorie von Moriz Thausing mit Bezug auf die brieflich überlieferte, für Dürer sehr ehrenvolle Begegnung zwischen den Malern für plausibel, dass Dürer das Bild für Giovanni Bellini gemalt habe, vgl. Dürer/Rupprich (Anm. 12), Bd. 1, S. 44, wo sich Dürer gegen Pirckheimer über Neid und Missgunst der ortsansässigen Kollegen beklagt: »Aber Sambelling [Giovanni Bellini] der hett mich vor vill czentillomen fast ser globt. Er wolt geren etwas von mir haben vnd jst selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten, jch solt jm etwas machen, er wols wol czalen. Vnd sagen mir dÿ lewt alle, wy es so ein frumer man sey, daz jch jm gleich günstig pin. Er ist ser alt vnd noch der pest im gemoll«. Dann jedoch relativiert Dürer seine Wertschätzung Bellinis wieder: »Vnd daz ding [offenbar ein Gemälde Bellinis, das er während seiner ersten Venedig-Fahrt 1495 gesehen hatte], daz mir vor eilff joren so woll hatt gefallen, daz gefelt mir jcz nüt mer. Vnd wen jchs nit selbs sech, so hett jchs keim anderen gelawbt.«

14 Vgl. Georg Caspar Nagler: Albrecht Dürer und seine Kunst. München 1837, S. 18, 84.

15 Vgl. Marilyn Aronberg Lavin: Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art. New York 1975, Nr. 505, S. 176.

16 M. Aronberg Lavin (Anm. 15), Nr. 179, S. 300.

17 M. Aronberg Lavin (Anm. 15), Nr. 29, S. S. 429.

18 M. Aronberg Lavin (Anm. 15), Nr. 507, S. 176: »Un quadro, con un Cristo, che disputa con 4. dottori, con cornice tinta di noce filettata d'oro«.

19 Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675. Hrsg. von Arthur Rudolf Peltzer. München 1925, S. 83.

20 Sandrart/Peltzer (Anm. 19), S. 81–83; vgl. dazu Karl Arndt: Grünewald – Fragen um einen geläufigen Künstlernamen. In: Das Rätsel Grünewald. Hrsg. von Rainhard Riepertinger. Ausst. Kat. Aschaffenburg, Haus der Bayerischen Geschichte 2003. Stuttgart 2002, S. 18. Der Irrtum dürfte mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Dürers Kupferstich »Die trauernden Maria und Johannes unterm Kreuz« von 1508 (Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. 3 Bde., München–Berlin u. a. 2001–2004, Nr. 61) zurückgegangen sein, wo Johannes in der beschriebenen, charakteristischen Weise die Hände ringt.

21 Vgl. Isolde Lübbecke: »... des gleichen jch noch nie gemacht hab«. In: Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky. Hrsg. von Bodo Brinkmann, Hartmut Krohm und Michael Roth. Turnhout 2001, S. 99–101.

22 I. Lübbecke, «des gleichen» (Anm. 21), S. 99.

23 Vgl. E. Bosshard (Anm. 4), S. 328. Er geht allerdings davon aus, dass Dürer selbst diesen Zusatz nachträglich gemacht habe.

24 Immerhin scheint diese Art der Ortsangabe – wenn auch nicht um 1500 – gelegentlich vorzukommen: In der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet sich unter dem Titel »Die drei Dienerinnen« eine Federzeichnung des Meister VLB, vgl. Corinna Höper u. a.: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Ausst. Kat. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Bestandskatalog). Ostfildern–Ruit 2000, S. 41, Abb. 41 (dort unrichtig nur als »Monogrammist VB« bezeichnet), nach Raffaels »Amor und die drei Dienerinnen« (Villa Farnesina). Unter der Signatur aber findet sich in gleichgroßer Schrift »Romae« als Angabe des Entstehungsortes. Der Meister VLB könnte mit dem Meister des Berliner Familienportraits identisch sein (Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Thieme–Felix Becker. 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 37, S. 44), tätig vermutlich um 1600 in Amsterdam und vielleicht 1562 geboren, vgl. Paul Wescher: Der Meister des Berliner Familienportraits. In: Oud Holland, Bd. 46, 1929, S. 167–171.

25 Vgl. H. Wölfflin (Anm. 9), S. 150.

26 Brief an Willibald Pirckheimer vom 7. Februar 1506, vgl. Rupprich/Dürer (Anm. 12), Bd. 1, Nr. 2, S. 43–45.

27 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2003 (Anm. 1), Nr. 106 (M. Schawe), S. 338.

28 Übertragung: Der Deutsche Albrecht Dürer hat es im Zeitraum von fünf Monaten ausgeführt. Vgl. Dürer/Rupprich (Anm. 12), Bd. 1, Nr. 29, S. 206. Zu dem Bild und seinem Ankauf durch Kaiser Rudolf II. 1606 vgl. A. 94A.

29 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2003 (Anm. 1), Nr. 106 (M. Schawe), S. 345, Anm. 44: »De facto arbeitete er daran zwischen dem 7. Februar und dem 18. August bzw. 8. September«, wobei er sich auf Max J. Friedländer: Albrecht Dürer. Leipzig 1921, S. 112 bezieht.

30 Vgl. Dürer/Rupprich (Anm. 12), Bd. 1, Nr. 29, S. 206, 211.

31 Die lateinischen Jahreszahlen erscheinen 1519 auf dem Kupferstich-Portrait des Kardinals Albrecht von Brandenburg (Schoch/Mende/Scherbaum (Anm. 20), Nr. 89), hier jedoch – wie auch beim späteren Kardinal von 1523, Friedrich dem Weisen und Willibald Pirckheimer von 1524 sowie Melanchthon und Erasmus von 1526 – im Rahmen feierlicher Capitalis-Inschriften. Zunehmend ist die gegen 1512 aus metrischen Gründen gemischt geschriebene Jahrzahl »1424« auf der gereimten Umschrift des Rahmens für das Bildnis Kaiser Sigismunds: »[...] Der klain zal fuer und zwaintzig jar MCCCC«, vgl. Dürer/Rupprich (Anm. 12), Bd. 1, S. 207.

32 Das bekannte Kupferstich-Portrait Lucas Kilians, das nach dem Selbstbildnis auf dem »Rosenkranzfest« gefertigt wurde, behält zwar den Cartellino bei, vermeidet aber die Wiedergabe der merkwürdigen Handhaltung, vgl. Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands. Hrsg. von Olga Kotková. Ausst. Kat. Prag, Národní galerie v Praze 2006. Prag 2006, Nr. II./17.

33 Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass sich unmittelbar benachbart eine kleinere Retusche befindet, die »i« und »n« in »quinque«, das »A« von »Albertus«, das »man« in »Germanus«, einen Teil der Signatur sowie Daumen und Zeigefinger von Dürers linker Hand umfasste, vgl. Ausst. Kat. Prag 2006 (Anm. 32), Abb. S. 90–91 und Detail S. 6. – Bemerkenswerterweise zeigen zwei Kopien des »Rosenkranzbildes« aus dem frühen 17. Jahrhundert in Wien (vgl. A. (Anm. 3), Bd. 2, Abb. 82) und Zürich (vgl. Andrew John Martin: Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa. In: Studia Rudolphina. Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolph II, Bd. 6, 2006, S. 64–67; ferner Aukt. Kat. Zürich, Koller. Gemälde Alter Meister und des 19. Jh. (...), 18. September 2009, S. 14–15) zwar den Zettel in Dürers Händen, nicht aber dessen Inschrift. Entweder misstraute man ihr also oder es gab sie noch nicht.

34 Als dritter Stich ist einer der Apostelköpfe vom Frankfurter Heller-Altar nach der Zeichnung Dürers in der Albertina Inv.Nr. 3111 zu nennen, vgl. Ausst. Kat. Wien 2003 (Anm. 1), Nr. 115.

35 Sie trug ursprünglich weder Signatur noch Datierung; diese wurden – wohl bei der Aufnahme in die Sammlung Herzog Maximilians um 1600 – im Zuge der Übermalungen mit der Jahrzahl 1500 und dem Dürer-Monogramm darunter frei ergänzt, vgl. Gisela Goldberg–Bruno Heimberg–Martin Schawe: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. Heidelberg 1998, S. 283–284.

36 Der Vollständigkeit halber sei die langanhaltende Diskussion erwähnt, die seit 1966 um eine mögliche Entstehung des Bildes bei einem hypothetischen Rom-Aufenthalt Dürers 1506 geführt wurde, obwohl die Restaurierungsgeschichte bei der Abnahme der Übermalungen 1958/59 erwiesen hat, dass die betreffende Beischrift »fecit Romae« erst nachträglich und wohl im Zuge der Übermalung hinzugekommen war, vgl. dazu E. Bosshard (Anm. 4), S. 328, der die Angabe indes für eine spätere Ergänzung von Dürers eige-

ner Hand hält. Die Rom-Angabe ist heute nur noch erahnbar, auch wenn sie auf zwei Nachzeichnungen des Gemäldes übernommen wurde, die jedoch mit einiger Sicherheit nicht aus dem frühen 16. Jahrhundert stammen (Abb. 16, 17, 18), da sie zugleich auch den später angefügten Streifen am oberen Rand wiedergeben. Dennoch wird ihnen unten in anderem Zusammenhang noch weitere Aufmerksamkeit zu widmen sein.

37 A. 23, Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. 4 Bde. Berlin 1936–1939 (im Folgenden abgekürzt als W.), Nr. 195. – Schoch/Mende/Scherbaum (Anm. 20), Nr. 181.

38 W. 404, 407, 405, 406.

39 Dabei handelt es sich um die beiden jugendlichen Kopfstudien, deren linke für den Laute spielenden Engel auf dem »Rosenkranzbild« und die rechte für den zwölfjährigen Christus übernommen wurde, vgl. Ausst. Kat. Wien 2003 (Anm. 1), Nr. 104/105, Abb. S. 336–337; die Hand mit dem Buch für den Hutträger (Abb. 8) und die Hände Kaiser Maximilians vom »Rosenkranzbild«, ebd., Nr. 102/103, Abb. S. 333; sowie das auf dem geschlossenen Buch ruhende Händepaar des linksseitigen Schriftgelehrten mit einer ungenutzten Studie zu einem buchhaltenden Händepaar, ebd., Nr. 108, Abb. S. 352–353.

40 Vgl. zu Hoffmann und seinen Werken Abschnitt IV.

41 Vgl. in diesem Sinne Ausst. Kat. Wien 2003 (Anm. 1), Nr. 114 (H. Widauer), wenngleich man dabei der Feststellung einer Neigung zu »karikierender Übertreibung« nicht unbedingt folgen möchte.

42 W. 449. In der Zeit um 1600 muss es eine seitenverkehrte – also zum Gemälde gleichsinnige – Umsetzung dieses Alten gegeben haben, da ein unbekannter Künstler einen Kupferstich vom Mittelbild des Helleraltars anfertigte, vgl. A., Bd. 2, Abb. 100, ohne weitere Nachweise. Mit gleicher Kopfrichtung findet sich ein verwandter Alter zudem am linken Bildrand des Rosenkranz-Altars (Abb. 4).

43 Auf diesen Zusammenhang hatte bereits Eduard Flechsig: Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928–1931, Bd. 2, S. 465, hingewiesen. Er hielt die Florentiner Zeichnung für eine Kopie nach der verlorenen Studie für den Madrider Kopf. Winkler (W. 433) räumt zwar ein, das Blatt seit langem nicht mehr selbst überprüft zu haben, hält diese Ähnlichkeiten aber dennoch für zufällig.

44 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.Nr. 1048 E, vgl. zuletzt: Dürer e l'Italia. Hrsg. von Christina Hermann-Fiore. Ausst. Kat. Rom, Scuderie del Quirinale 2007. Mailand 2007, Nr. I.3 (L. Monaci Moran), wo die Bandbreite der Zuschreibungen von Dürer bis zu einem norditalienischen Zeichner erörtert und das Blatt unter diesen Gesichtspunkten ausdrücklich zur Diskussion gestellt wird.

45 I. Lübbeke (Anm. 2), S. 235, hält im ursprünglichen Entwurf hier Maria für denkbar, die ihren Sohn entdeckt hat und nun von hinten herantritt. Dagegen sprächen die deutlich sichtbaren Krähenfüße im rechten Augenwinkel, die dem jugendlichen Charakter Mariens unangemessen wären.

46 Vgl. G. Goldberg–B. Heimberg–M. Schawe (Anm. 35), Nr. 1, 2 und 4.

47 W. 342, Feder in Braungrau, 24,9 × 17,8 cm, Datierung von der Hand Dürers, Inv.-Nr. KdZ 1280. Zur Zuschreibungsfrage vgl. Fedja Anzelewsky–Hans Mielke: Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett. Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Berlin 1984, Nr. 46 (H. Mielke).

48 Die ständig ins Feld geführte Anlehnung an die grotesken Köpfe bei Leonardo da Vinci werfen notwendig immer auch die Frage nach der unmittelbaren historischen Realität solcher Adaptationen auf. Dabei blieb die Berliner Zeichnung des Bauern, die sich einstmals in Wien in der Sammlung Rudolfs befand, weitgehend unbeachtet. Da sie 1504 datiert ist, fällt sie vor die zweite Venedig-Reise Dürers, die für eine konkrete Leonardo-Rezeption in Frage kommt. Zeitnah ist auch das profilsichtige Männerbildnis mit einer ähnlichen Haube, das 1505 datiert ist (W. 372).

49 A. 183/184.

50 Vgl. G. Goldberg–B. Heimberg–M. Schawe (Anm. 35), S. 261–287.

51 Ins fast Grotteske übersteigert findet sich dieses Motiv auch bei einer männlichen Nebenfigur rechts bei der Treppe auf dem Holzschnitt »Tempelgang Mariens« von etwa 1503 (Schoch/Mende/Scherbaum (Anm. 20), Nr. 171), wo die gesamte Augenpartie verdeckt wird.

52 Eine entfernte Verwandtschaft könnte allenfalls für den gegenseitigen Kopf des Hl. Christophorus auf dem Kupferstich von 1521 reklamiert werden (Schoch/Mende/Scherbaum (Anm. 20), Nr. 93), doch wirken die Übereinstimmungen eher zufällig. Ansonsten möchte man – wie bei dem Kopf rechts oben – am ehesten an die Apostel von 1526 in München denken (Abb. 14), ohne dass sich direkte Entsprechungen feststellen ließen.

53 Vgl. Peter Humphrey: Cima da Conegliano. Cambridge 1983, Nr. 161: Öl auf Holz, 54 × 87,5 cm, heute Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, Inv.Nr. M. Ob. 625, vgl. Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian. Hrsg. von Bernhard Aikema und Beverly Louise Brown. Ausst. Kat. Venedig, Palazzo Grassi 1999. Venedig 1999, Nr. 52.

54 Vgl. Heinrich Wölfflin: Dürer und Cima da Conegliano. In: Der Kunstwanderer, Bd. 11, 1910, S. 137–138. – J. Białostocki (Anm. 4), S. 27–30. – I. Lübbecke (Anm. 2), S. 233. Im venezianischen Katalog wird – allerdings auch im Rückgriff auf Dürers Abhängigkeit – mit 1504/05 datiert, vgl. Ausst. Kat. Venedig 1999 (Anm. 53), Nr. 52 (S. C. Martin).

55 Neben Cimas »Christus unter den Schriftgelehrten« (Abb. 3) etwa Giovanni Bellinis »Darbringung im Tempel« von etwa 1469 oder Andrea Mantegnas »Hl. Familie mit Elisabeth und Johannes« von etwa 1485/88, vgl. Ausst. Kat. Venedig 1999 (Anm. 53), Nr. 48 (Mantegna), Nr. 50 (Bellini) und Nr. 52 (Cima).

56 Albrecht Dürer: HJerrinn sind begriffen vier bücher / von menschlicher Proportion, durch Albrechten / Dürer von Nürnberg erfunden vnd be= / schriben, zů nutz allen denen so zů di= / ser kunst lieb tragen. / Nürnberg 1528, fol. T2r. Vgl. Dürer. Schriftlicher Nachlass. Bd. 3: Die Lehre von menschlicher Proportion: Entwürfe zur Vermessungsart der Exempeda und zur Bewegungslehre; Reinschriftzyklen; Der Ästhetische Exkurs; Die Unterweisung der Messung; Befestigungslehre; Verschiedenes. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin 1969, S. 293.

57 In diesem Sinne dürfte auch die vielzitierte Briefstelle aus Dürers Schreiben an Jakob Heller vom 26. August 1509 zu verstehen sein, wo Dürer zwischen dem »fleisig kleiben« am Heller-Altar und den »gmaine gmäl« unterscheidet, deren er »ain jahr ain hauffen machen [könne], das niemand glaubte, das möglich were, das ain man thun möchte«, vgl. Dürer/Rupprich (Anm. 12), Bd. 1, Nr. 19, S. 72. Die letzte Wendung meint wohl kaum anderes, als dass man solchen Bildern die große Geschwindigkeit, mit der sie ausgeführt wurden, eben nicht würde ansehen können, vgl. in diesem Sinne M. Schawe (Anm. 7), S. 59. Auch ist für das Verständnis dieser Briefstelle gebührend zu berücksichtigen, dass Dürer mit seinen Einlassungen auf die Klagen Hellers über den bedeutend gestiegenen Preis und die lange Ausführungsdauer des Altars reagierte.

58 A. Dürer: Proportionslehre, fol. T2v, nach: Dürer/Rupprich (Anm. 56), Bd. 3, S. 294.

59 W. 380; interessanterweise existiert von dem Blatt eine Kopie von Hans Hoffmann in Budapest, vgl. Szilvia Bodnár: Hans Hoffmanns Zeichnungen in Budapest. In: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. 32, 1986, S. 73–121, bes. Nr. 8.

60 A. Dürer: Proportionslehre, fol. T3v, nach: Dürer/Rupprich (Anm. 56), Bd. 3, S. 296.

61 A. Dürer: Proportionslehre, fol. T3r, nach: Dürer/Rupprich (Anm. 56), Bd. 3, S. 294.

62 Die breiteste Annäherung bislang ist Rainer Stüwe: Dürer in der Kopie. Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdieser Manier und barocken Stil. Masch.schr. Diss. Uni Heidelberg 1997, die allerdings ungedruckt blieb und deren fotokopierter Abbildungsteil naturgemäß nur sehr eingeschränkt brauchbar ist; das Thema »Christus unter den Schriftgelehrten« wird auf knapp drei Seiten eher am Rande anhand der Budapester Zeichnung Hoffmanns (Abb. 24) sowie der Gemälde in Braunschweig (Abb. 20) – das zudem irrig als mit dem ehemals Marienburger (Abb. 21) identisch bezeichnet wird (S. 90) – und Warschau behandelt (S. 88–90). Vgl. ferner die grundlegenden Forschungen von Gisela Goldberg: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 31, 1980, S. 129–175. – Zuletzt Carolin Kraft: Dürer und die Kunst des 17. Jahrhunderts. Facetten künstlerischer Rezeption (Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 15). Hamburg 2007.

63 Dürers »Hl. Hieronymus« von 1521 (A. 162) scheint indes über vierzigmal kopiert worden zu sein, vgl. A. (Anm. 3), Bd. 2, S. 264. Hier allerdings handelt es sich vorwiegend um tatsächliche Kopien, nicht um Paraphrasen, zu denen auch nicht weniger als vier gezeichnete Kopien nach Dürers Bildniszeichnung eines 93-Jährigen (W. 788) von der Hand Hans Hoffmanns gehören, vgl. Szilvia Bodnár: Les copies de Hans Hoffmann d'après un dessin de Dürer. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Bd. 66–67, 1986, S. 69–82. – Zuletzt R. Stüwe (Anm. 62), Bd. 2, Nr. A 30–A 33.

64 Der gelegentlich geäußerte Verweis auf den hl. Onuphrius zur Linken Marias auf Lorenzo Lottos Madonnenbild von 1508 hat letztlich nur den lang ausgezogenen Oberlippenbart und in etwa die Kopfwendung mit dem Kahlköpfigen des »opus quinque dieum« gemeinsam, während die Reihe der Abweichungen weitaus länger wäre (Rom, Galleria Borghese). Dieser Vergleich bei Moriz

Thausing: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1884, Bd. 1, S. 358, dem zufolge Lorenzo Lotto das Bild in der Werkstatt Giovanni Bellinis gesehen haben muss. Dem folgt Minna Heimbürger: Dürer e Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento. Rom 1999, S. 220–222. Die Einflusslosigkeit von »Christus unter den Schriftgelehrten« (Abb. S. 242, seitenverkehrt) ist der gesamten Untersuchung ex negativo zu entnehmen, wobei die Autorin aber noch immer davon ausgeht, dass es in Rom gemalt worden sei (S. 28).

65 Folgende Angaben aus der Kartei des Herzog Anton Ulrich-Museums wären noch zu überprüfen: »Christus unter den Schriftgelehrten«, dem Braunschweiger Exemplar eng verwandt, im Besitz von I. Leger und Söhne, Brüssel, vgl. *Oude Kunst uit het bezit van den Internationaal handel*. Kat. Amsterdam 1936, Nr. 75: 96 × 115 cm, dat. 1512, angeblich mit dem Monogramm Hans Hoffmanns auf der Buchschließe links vorn, möglicherweise identisch mit der bei Friedrich Winkler: Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte (Klassiker der Kunst, Bd. 4). 4. Aufl., Berlin 1928, S. 412, erwähnten, gleichfalls 1512 datierten Replik, seinerzeit im Besitz von C. A. Ward, London. Schließlich führt die Karteikarte noch ein weiteres Gemälde dieses Inhalts an: »Weitere Replik 1937 bei Hans Möller, Minden i. W., Domhof 1–3, Lindenholz, 72 × 85 cm, oben 1512, an allen drei Bibelbeschlügen »FH«. In der Zeichnung geringer als die anderen beiden Bilder.«

66 Vgl. Gert Adriani: Herzog Anton Ulrich Museum. Verzeichnis der Gemälde. Braunschweig 1969, S. 74; ferner A. (Anm. 3), S. 209–210.

67 Vgl. The Royal House of Hanover. Kat. Auktion Sotheby's. Schloß Marienburg 5.–15. Oktober 2005, 3 Bde., Bd. 2, Nr. 30. – Ferner Karl Steinacker: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Blankenburg (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Braunschweig, Bd. 6). Wolfenbüttel 1922, S. 93–94, Abb. Nr. 106: »Christus unter den Schriftgelehrten, Halbfiguren, Öl auf Eichenholz, 169 cm breit, 107 cm hoch. Christus in der Mitte in blauem Gewand und rotem Mantel. Rechts neben ihm, den rechten Arm auf die Brust gestützt, grün gekleidet mit roter Kappe. Weiter rückwärts Köpfe und Hüte von anderen Männern. Bezeichnet auf der Schließe des Buches: AD 1527. – Das Bild geht zurück auf die aus Dürer'schen Motiven kompilierte Zeichnung Hans Hofmanns (gest. 1592) in der Pester Nationalgalerie, und wird gleich dieser aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen als eine Fälschung nach Dürer. Vergl. auch das Bild im Vorrat der Galerie zu Braunschweig (Katalog von Blasius von 1868, Nr. 345).«

68 Vgl. S. Bodnár (Anm. 59), Nr. 9.

69 Inv.-Nr. 186767, vgl. National Museum in Warsaw. Catalogue of Paintings. Foreign Schools I. Warschau 1969, Nr. 512; ferner R. Stüwe (Anm. 62), Bd. 2, Nr. A 106. Da das Bild erst seit 1945 in Warschau nachweisbar ist, wäre die Identität mit einem der in Fußnote 67 beschriebenen Bilder nicht unwahrscheinlich.

70 Vgl. Sylvia Ferino-Pagden–Wolfgang Prohaska–Karl Schütz: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Wien 1991, Abb. Taf. 614: Öl auf Holz, um 1600, Inv.-Nr. 7793. Der Katalog gibt hier nur »nach Dürer« an, doch aufgrund der engen Verwandtschaft zu Braunschweiger und Warschauer Bildern kann eine Zuschreibung an Hoffmann hier mit einiger Sicherheit vorgenommen werden.

71 W. 405 (Abb. 7), W. 407 (Abb. 9).

72 Vgl. Adriaan W. Vliegthart: Bildersammlung der Fürsten zu Salm. Rhede 1981, S. 74: Inv.-Nr. 377, Signaturreste auf der Schriftrolle: IOBST ..., darunter Dürer-Monogramm; vgl. zuletzt Schatzhäuser Deutschlands. Hrsg. von Wilfried Rogasch. Ausst. Kat. München, Haus der Kunst 2004. München 2004, S. 255 und Abb. S. 162. Als eng verwandt seien hier auch noch 1. das Tafelbild »Christus und die Ehebrecherin« von der Hand Harrichs genannt, das in der Altdeutschen-Abteilung des Louvre hängt (Inv.-Nr. R. F. 1968–7), 73,5 × 84 cm; vgl. Jean-Hubert Martin: Le Christ et la femme adultère. In: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Bd. 23, 1973, S. 13–20. Obwohl Harrich eigentlich nicht zum Kreis der Privilegierten gehörte, die Zugriff auf die kaiserliche Sammlung in Prag hatten, benutzte er hier eine der Kopfstudien Dürers für den Heller-Altar (W. 450). Ergänzend ist auch das von Goldberg vorgestellte Bild gleichen Inhalts zu nennen, das 1637 von Georg Vischer gemalt wurde und das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet, vgl. G. Goldberg (Anm. 62), S. 142–143.

73 Von ihm stammen ferner eine gleichseitige und eine seitenverkehrte Kopie der Mitteltafel »Geburt Christi« aus dem Paumgartner-Altar, vgl. R. Stüwe (Anm. 62), Nr. B 1, B 3, sowie dessen Flügel (Nr. B 7).

74 Vgl. A. (Anm. 3), Bd. 2, S. 207; nach E. Bosshard (Anm. 4), S. 327, ist die Datierung eine Erkenntnis einer papierhistorischen Untersuchung.

75 In die Forschung eingeführt wurde das – damals jedoch schon nicht mehr greifbare – Blatt durch Günther Arnolds: »Opus quinque dierum«. In: *Festschrift Friedrich Winkler*. Hrsg. von Hans Möhle. Berlin 1959, S. 187–190. – A. (Anm. 3), S. 206. Das Blatt wurde seinerzeit als Original Dürers für zwölf Millionen (alte) Franc angeboten (S. 190). Auch dieser Beitrag bringt keine befriedigende Abbildung der Zeichnung.

76 Vgl. S. Bodnár (Anm. 59), Nr. 2. – Das Praunsche Kabinett. Kunst des Sammelns. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Hrsg. von Kurt Löcher. Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1994. Nürnberg 1994, Nr. 63 (K. Achilles-Syndram). – R. Stüwe (Anm. 62), Nr. A 36.

77 Vgl. S. Bodnár (Anm. 59), Nr. 10. – R. Stüwe (Anm. 62), Nr. A 82.

78 Vgl. S. Bodnár (Anm. 59), Nr. 11. – Ausst. Kat. Nürnberg 1994 (Anm. 76), Nr. 64 (K. Achilles-Syndram). – R. Stüwe (Anm. 62), Nr. A 59.

79 Vgl. S. Bodnár (Anm. 59), Nr. 3, wobei Christus hier wiederum Dürers Studie für den Engel des »Rosenkranzbildes« (W. 385 für A. 93) folgt; für das Händepaar scheint die Kopie von Hoffmann nach W. 405 verloren gegangen zu sein, da er sicher nicht direkt mit dem Original arbeiten konnte.

80 Vgl. Aegidius II Sadeler. The Illustrated Bartsch. Bd. 72.1 (Supplement). Bearbeitet von Isabella de Ramaix. New York 1997, Nr. 72.038.

81 Vgl. zuletzt Ausst. Kat. Prag 2006 (Anm. 32), Nr. II.8 (D. Tajzichová).

82 Als eines der beeindruckendsten Zeugnisse der Wirkung der beiden Nürnberger Tafeln ist vielleicht das monumentale Tafelbild mit den »Zwölf Aposteln«, das ein unbekannter Künstler unter Heranziehung des gleichfalls in München befindlichen Heller-Altars nach 1627 schuf (Öl auf Leinwand, 254,5 × 204,5 cm, München, Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1412), vgl. Martin Schawe: Zur Geschichte der Münchner Dürer-Sammlung. In: G. Goldberg–B. Heimberg–M. Schawe 1998 (Anm. 35), S. 26–31, bes. S. 28.

83 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1994 (Anm. 76), Nr. 64 (K. Achilles-Syndram): Der Hinweis befindet sich in den Manuskripten Joseph Hellers (1798–1849), die in dem nicht mehr erschienenen dritten Band seiner Dürer-Monografie hätten abgedruckt werden sollen (Bamberg, Staatsbibliothek, Heller J. H. Msc. art. 82/3, Nr. 320). Demnach befand sich in dem offenbar verlorenen Dürer-Verzeichnis des Nürnberger Malers und Goldschmieds Johann Hauer (1586–1660), dem auch die bis heute verbindliche Abschrift von Dürers niederländischem Tagebuch zu verdanken ist, der Hinweis, dass sich das Blatt damals beim Nürnberger Patrizier Jakob Starck (1550–1617) befunden habe. Ein weiteres Mal wird das Aquarell in der Korrespondenz des Lukas Friedrich Behaim mit Maximilian von Bayern erwähnt, vgl. Anton Ernstberger: Kurfürst Maximilian I. und Albrecht Dürer. Zur Geschichte einer großen Sammlerleidenschaft. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1940–1953, S. 143–196, bes. S. 160.

84 Vgl. dazu Gisela Goldberg: Albrecht Dürers Wittenberger Marienaltar und die Erlanger Zeichnungen. In: Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog 1994/95 (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Bd. 25). Hrsg. von Andreas Tacke. München 1994, S. 67–80, zur Datierung vgl. S. 74.

85 Diesen Aspekt betonte im Rückgriff auf die in Leon Battista Albertis Malerei-Traktat geforderte *prestezza* vor allem Albert Boesten-Stengel: Dürers »Zwölfjähriger Jesus unter den Schriftgelehrten«. Bilderfindung und »prestezza«. In: *Idea*, Bd. 9, 1990, S. 57–60.

86 Vgl. die Angaben in Anm. 55.

87 Die Wirkung dieser Gemälde als »Vorbilder« im eigentlichen Sinne relativierte ausführlich zuletzt M. Schawe (Anm. 7), S. 49–53.

88 Dies bringt nichts so deutlich zum Ausdruck, wie der Sammlungsführer von ca. 1926, vgl. Vincenzo Golzio: *Il Palazzo Barberini e la galleria di pittura*. Rom o. J., Nr. 90, der den Namen Dürers mit einem Fragezeichen versieht und von den vier Händen im Zentrum und dem Greis mit der Kappe voller Abscheu als von einem »mostruoso groviglio di dita nel centro della composizione e il viso bestiale, uscito da un incubo« spricht.

89 Vgl. F. Winkler (Anm. 65), S. 412: Das Bild sei »ursprünglich nur leicht angelegt, [...] später, wie Thausing mit Recht behauptet, mehr zu einem Ölgemälde hergerichtet worden«.

90 Eine solche Übermalung während des 17. Jahrhunderts ist etwa auch für die Schmerzensmutter im Zentrum des »Dresdner Altars«, für alle drei Tafeln des »Paumgartner-Altars« oder für

die »Glinsche Beweinung« überliefert, da sie sämtlich erst im 20. Jahrhundert entfernt wurden, vgl. G. Goldberg–B. Heimberg–M. Schawe (Anm. 35), Nr. 1, 2 und 4.

91 Denkbar erschiene etwa eine Darstellung der vier Evangelisten in einer Art »sacra conversazione« im Vorgriff auf die bereits im Schriftgelehrten rechts oben anklingenden »Vier Apostel« von 1526.

92 Der anscheinend einzige, der Überlegungen in dieser Richtung angestellt hat, war offensichtlich Claus Grimm: Echtheit oder Schönheit? Die Herausforderung der Ästhetik durch die Zuschreibungskritik an den Alten Meistern. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch, Bd. 3, 1989, (S. 77–110), S. 103–104. Erhebliche Zweifel an der Eigenhändigkeit einiger Dürer-Gemälde auch bei K. Crawford Luber (Anm. 11), so bei den Madonnen in Coburg (A. 17), Parma (A. 16) und Washington (A. 43), S. 44–52, dies allerdings mit der Maßgabe, die erste Venedig-Reise Dürers generell in Abrede zu stellen, was sich kaum durchsetzen dürfte.

93 A. 128, 129, mit Dürer-Monogramm und Datierung 1516, Öl auf Leinwand, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 1089, 1099. Sie befanden sich ursprünglich im Besitz Kaiser Ferdinands III., der sie Großherzog Ferdinand II. von Toskana schenkte. Hinweise auf zwei weitere gemalte, 1512 und 1518 datierte Apostelköpfe als mögliche Bestandteile einer fragmentierten oder unausgeführten Serie bei A. (Anm. 3), Bd. 2, S. 245.

94 Auf welcher eigenwilligen Weise man auch in den Jahren um 1600 danach trachtete, bei den Nachbildungen Dürerscher Werke historische Authentizität zu fiktionalisieren, zeigt das kleine Münchner Gemälde, das Daniel Fröschl wohl nach 1604 nach der damals in Prag befindlichen Kohlezeichnung Dürers einer Maria mit Kind anfertigte. Obwohl sie mit 1512 und der AD-Signatur eindeutig dokumentiert ist, fügte Fröschl in der rechten unteren Bildecke Dürers berühmtes, eigenhändig beschriftetes erstes Selbstbildnis samt der Datierung 1484 ein, das sich gleichfalls in der Sammlung Rudolfs befand. So konnte die Datierung von einem unbefangenen Betrachter auf das gesamte Bild bezogen werden, wie der erste Wolfenbütteler Inventareintrag von 1619 zeigt, vgl. Ausst. Kat. Prag 2006 (Anm. 32), Nr. II./12 (K. Schütz), nach W. 512, vgl. Ausst. Kat. Wien 2003 (Anm. 1), Nr. 129 (A. Scherbaum).

95 Vgl. etwa die Kopie des Berliner Holzschuher-Portraits (A. 179), vgl. dazu R. Stüwe (Anm. 62), Nr. A 6, oder die Paraphrase des Dürerschen Feldhasen in Kombination mit seinen Naturstudien (W. 248), vgl. dazu R. Stüwe (Anm. 62), Nr. A 54.

Abbildungsnachweis: Berlin, bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlung (14, 15) und bpk / Berlin / Kupferstichkabinett (13). – Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (20). – Budapest, Szépművészeti Múzeum (24). – Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1048E (11). – Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza (1, 2, 12). – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (7, 9, 19); Archiv des Dürerprojektes (5, 16–18, 23). – Prag, Národní Galerie, Jan Diviš (4). – Reproduced courtesy of Sotheby's (21). – Warschau, Muzeum Narodowe, Piotr Ligier (3). – Wien, Albertina, Peter Ertl (6, 8, 10) und Kunsthistorisches Museum (22). – Restliche Abbildungen aus dem Archiv des Autors.