

Dürerzeichnungen in Kassel?

Zu dem kleinen Bestand an altdeutschen Zeichnungen des Kasseler Kupferstichkabinetts gehören drei Blätter, die in neuerer Zeit der Hand Dürers zugeschrieben wurden: ein Hl. Martin mit dem Bettler und zwei Flöte spielende Knaben. Ihnen seien die folgenden Betrachtungen gewidmet.

Die Zeichnung des Hl. Martin (W 51; Abb. 1) war im Kasseler Inventar unter der Bezeichnung „Nachfolger Wolgemuts“ geführt worden, bis sie von Wolfgang Stechow¹⁾ als frühe Arbeit Dürers veröffentlicht wurde. Stechow brachte die Zeichnung in Beziehung zu zwei verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten jener Generation: vom Thematischen her gesehen zum Werk Hans Baldungs, von stilistischen Gesichtspunkten aus zu einer Gruppe von Zeichnungen, die, wenn auch gelegentlich bezweifelt, doch bis heute unter dem Namen Dürers geführt werden. Wir betrachten zunächst die Beziehungen zu Baldung.

Es existieren drei Werke Baldungs, die mit unserer Zeichnung in engerem thematischem Zusammenhang stehen: ein Holzschnitt, der noch von Bartsch unter den Werken Dürers geführt wurde (B 179, 18; Abb. 2a)²⁾, ein weiterer Holzschnitt aus dem Hortulus animae von 1512³⁾ und eine Zeichnung in London (T 197; Abb. 3)⁴⁾. Gemeinsam ist ihnen Gruppierung und Bewegungsmotiv der beiden Gestalten. Unter diesen drei Werken Baldungs steht unsere Zeichnung dem Holzschnitt B 18 am nächsten, und zwar erstreckt sich die Ähnlichkeit hier nicht nur auf die figürliche Gruppierung, sondern auch auf die landschaftliche Szenerie. Stechow hat die Ansicht ausgesprochen, daß der Holzschnitt nicht ohne die Kasseler Zeichnung denkbar sei, und er hatte hieran die weitere Frage geknüpft: „Also wäre etwa unsere Zeichnung eine Vorstudie Baldungs zu diesem Holzschnitt?“, um sie dann dahingehend zu entscheiden, daß dies offenbar nicht zutrefte.

Es gibt jedoch im deutschen Holzschnitt jener Jahre noch zwei weitere Darstellungen des Hl. Martin, die in ikonographischer Beziehung zu unserer Zeichnung stehen: die eine, auf die schon Friedrich Winkler⁵⁾ hinwies, in einer Folge von Baseler Gebetbuchillustra-

1) Wolfgang Stechow, Zum jungen Dürer. In Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 53, 1932, S. 134 ff.

2) B VII S. 179, Nr. 18 (Dürer); P. III, S. 204, Nr. 251 u. S. 237, Nr. 154.

3) Max Geisberg, Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jh., Jg. 1, Heft 1, Nr. 56; Hollstein II, S. 127, Nr. 202.

4) Hermann Beenken, Zeichnungen aus der Nürnberger Frühzeit Hans Baldungs. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928, S. 169 ff.

5) Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. I, S. 38 bei Nr. 51.

tionen von 1494 (Abb. 2b)⁶⁾, die andere im *Salus animae* von 1503 (D 42; Abb. 2c)⁷⁾, zur Nürnberger Schule gehörig. Es ergeben sich gewisse Unterschiede zwischen der oberrheinischen bzw. Baldungschen und der Nürnberger Fassung des Themas, und es zeigt sich, daß nun unsere Zeichnung von der ersteren Gruppe abrückt und der Nürnberger Fassung sich nähert. Der oberrheinisch-Baldungschen Gruppe sind folgende Züge gemeinsam, durch die sie sich von der Nürnberger Darstellung unterscheidet: die besondere Form der Mütze des Heiligen, die Adlernase des Bettlers, sowie das Motiv, daß sich der Bettler auf die Krücke stützt. Auf der kleinen Nürnberger Szene fehlt die Krücke, die Nasenlinie des Bettlers ist eingebogen, und der Hut des Heiligen hat eine andere Form. Es ergibt sich nun, daß unsere Zeichnung zwar mit der oberrheinisch-Baldungschen Gruppe die Krücke gemeinsam hat, anderes — die Hutform, das Profil des Bettlers — mit der Nürnberger Szene teilt, im Maßverhältnis zwischen Kopf und Rumpf des Pferdes ihr sehr viel näher steht. Die *Salus animae*-Schnitte aber möchte ich in Übereinstimmung mit Dodgson dem sogen. „Doppelgänger“ geben, den ich, soweit er als der Urheber von Zeichnungen in Frage gezogen wurde, in meiner Abhandlung über das „geschleuderte“ Dürermonogramm⁸⁾ mit Hans von Kulmbach zu identifizieren versuchte. So würde also unsere Zeichnung vom Thematischen her gesehen zwischen Hans Baldung Grien und Hans von Kulmbach stehen.

Die Beziehungen zu den graphischen Blättern geben uns zugleich gewisse Anhaltspunkte für die zeitliche Entstehung unserer Zeichnung. Nach Stechow und Winkler ist sie in den Wanderjahren Dürers entstanden, also in den Jahren 1490—1494. Dies würde bedeuten, daß sie dem Holzschnitt der Baseler Gebetbuchfolge (Abb. 2b) zeitlich gleichzusetzen wäre. Doch ein Vergleich läßt erkennen, daß die Zeichnung später entstanden sein muß. Der Raumgestaltung des Baseler Holzschnittes entspricht innerhalb der Entwicklung Dürers etwa die Zeichnung der Hl. Familie L 615 W 30 in Berlin. Die Kasseler Zeichnung dagegen reiht sich unter diesem Gesichtspunkt — des räumlichen Verhältnisses zwischen Figurengruppe und landschaftlichem Hintergrund — zwischen der kleinen Szene der Nürnberger Gebetbuchfolge von 1503 (Abb. 2c) und dem Baldungschen Holzschnitt B 18 von 1505 (Abb. 2a) ein. Danach wäre sie in den Jahren 1503—1505 entstanden. Läßt sie sich aber auf dieser Zeitstufe in das zeichnerische Werk Dürers einordnen?

Stechow hatte die Zeichnung zusammengestellt mit einer Reihe von Reiterdarstellungen, die, untereinander verwandt, heute dem Frühwerk Dürers zugerechnet oder doch als ihm nahestehend betrach-

⁶⁾ Erich Roemer, Dürers ledige Wanderjahre. In: *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen*, Bd. 48, 1927, Abb. 5 neben S. 172.

⁷⁾ Campbell Dodgson, Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des 16. Jh. (*Graphische Gesellschaft* XI, Tf. XII, Nr. 81).

⁸⁾ Lisa Oehler, Das „geschleuderte“ Dürermonogramm. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 17, 1959, S. 57 ff.

tet werden: L 209 W 48, L 304 W 52, L 608 W 50, L 609 W 53. In Übereinstimmung mit Winkler führt Stechow die Gruppe in ihrer Gesamtheit auf Dürer zurück und folgert Dürers Urheberschaft dann auch für unsere Zeichnung. Hierin vermag ich Stechow und Winkler nicht zu folgen. Die von ihnen zusammengestellten Reiterdarstellungen gehen meines Erachtens nicht auf eine gemeinsame Hand zurück. Es würde zu weit führen, auf die Frage nach dem Urheber der vier Blätter hier im einzelnen einzugehen, vielmehr muß ich mich auf die kurze Zusammenfassung beschränken, daß der Zeichner des Belisar L 608 W 50 offenbar zu trennen ist von dem des Londoner Reiters L 209 W 48 und beide jeweils wiederum von dem Zeichner der Münchener Reiter L 609 W 53. Die Hand Dürers aber vermag ich nur für eines der genannten vier Blätter, den Londoner Reiter L 209 W 48, und auch hier nur vermutungsweise, in Frage zu ziehen.

Den Hl. Martin mit gesicherten Dürerschen Zeichnungen in Vergleich zu setzen, stößt auf große Schwierigkeiten. Denn es findet sich nur eine einzige unbezweifelte, aber nicht vergleichbare Pferdedarstellung in der Zeitstufe, die wir hier ins Auge fassen. Die beiden Reiterblätter von 1489 in Bremen und London L 100 W 16 und L 593 W 17 sind wegen ihrer frühen Entstehungszeit und dem anderen Ausführungsgrad kaum vergleichbar. Ebenso wenig aber der Falkner zu Pferde L 792 W 256 in den Uffizien, den ich im Anschluß an Tietzes um 1512/13 datieren möchte. Der Londoner Reiter L 209 W 48 zeigt trotz seiner so ganz anderen Leichtigkeit und Zierlichkeit zwar gewisse Ähnlichkeiten, vor allem in der Wiedergabe des Pferdekopfes mit den geschweiften Augen und der Behandlung der Mähne. Auch diese Londoner Zeichnung aber erscheint für einen Vergleich nicht ganz geeignet, da sie nicht nur im Ausführungsgrad abweicht und, wie wir sahen, nahezu 10 Jahre früher entstanden sein muß, sondern auch ihre Echtheit mehrfach bezweifelt wurde. So bleibt als sicheres eigenhändiges Werk Dürers aus den Jahren zwischen 1500 und 1510 allein das Pferd in Köln L 714 W 361 von 1503⁹⁾. Auch dieses aber läßt sich wegen der so ganz anderen Technik schwer vergleichen. In den überaus kräftigen, schweren Körperformen und der Energie des Schreitmotives steht es dem Ritter zu Pferde L 790 W 617 in Mailand so nahe, als sei es gleichzeitig mit ihm entstanden. Zeitlich entsprechen würden unserem Hl. Martin innerhalb des Werkes Dürers etwa die Maria mit den vielen Tieren L 134 W 295, die Verkündigung Mariä L 442 W 291, die Venus auf dem Delphin L 469 W 330 und die Badeszene L 716 W 331, sämtlich von 1503, der Mann mit Huhn und Glas W 342 von 1504. Ist es aber denkbar, daß diese Blätter von demselben Künstler und etwa zur selben Zeit geschaffen wurden wie der Hl. Martin in Kassel?

Unter den vier von Stechow zum Vergleich zusammengestellten Blättern dagegen befindet sich eines, dem unsere Zeichnung tatsäch-

⁹⁾ Das Pferd in der Akademie in Venedig L 713 W 360 schreibe ich H. L. Schäufelein zu.

lich sehr nahe steht: der Türkische Reiter im Louvre L 304 W 52. Stechow hatte bereits auf die Verwandtschaft in der Wiedergabe der Bäume und Sträucher mit ihren teils häkchenförmigen Umrissen, teils in zitternde Linien aufgelösten Zweigenden hingewiesen. Ähnlich ist die Art der Raumwiedergabe mit der allmählich ansteigenden ungegliederten fließenden Bodenfläche, den welligen, in charakteristischen Bewegungen fließenden Umrissen der Höhenzüge am Horizont; ähnlich die Behandlung der beiden Pferdeköpfe mit der betonten dunklen Pupille, dem geschweiften Umriß der Augen, der genauen Zeichnung der Trense. Was die beiden Blätter unterscheidet, ist die größere Härte und Sprödigkeit der Kasseler Zeichnung und, mit dadurch verursacht, der stärkere Kontrast zwischen den Hell- und Dunkelwerten.

Über den türkischen Reiter wird im Louvrekatalog¹⁰⁾ gesagt, er werde jetzt einstimmig als echte Zeichnung Dürers der Jahre 1495/97 betrachtet. Dies trifft jedoch nicht ganz zu. Die Zeichnung wurde von Stadler¹¹⁾ und Weinberger¹²⁾ Schäufelein zugeschrieben, und auch Tietzes¹³⁾ scheiden sie aus Dürers Werk aus. Ich möchte mich dem Urteil der genannten Forscher anschließen, soweit sie die Zeichnung von Dürer abtrennen, möchte in dem Zeichner jedoch nicht Schäufelein, sondern einen anderen Dürerschüler sehen.

Der Reiter im Louvre L 304 W 52 schließt sich stilistisch aufs engste zusammen einerseits mit den Oxforder Weltfreuden L 644 W 163, andererseits mit der Darstellung eines Hl. Christophorus in Braunschweig W 39. Auf den Zusammenhang mit den Weltfreuden, die sehr ähnliche Wiedergabe der landschaftlichen Formen, der Bäume und Büsche, hat Flechsig¹⁴⁾ schon hingewiesen. Die Ähnlichkeit mit dem Hl. Christophorus in Braunschweig W 39 beruht nicht nur auf der Einordnung der Figur in den sie umgebenden Raum, dessen Tiefenführung, der Verteilung der Lichtwerte, sondern auch auf den kleinen Besonderheiten der Handschrift. Zu vergleichen wäre etwa, wie sehr ähnlich der Stein am linken Rande des Louvreblattes und die kleine Welle, die sich auf dem Braunschweiger Blatt vor dem linken Bein des Christophorus bildet, gezeichnet ist, oder etwa, wie der Umriß verläuft bei dem linken Bein des Reiters hier,

¹⁰⁾ Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Ecoles allemande et suisse par Louis Demonts. Tome I période 1, Paris 1937/38, Kat. Nr. 139.

¹¹⁾ Franz Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jh. (Studien z. dtsh. Kunstgesch. Bd. 161), Straßburg 1913, S. 234.

¹²⁾ Martin Weinberger, Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule (Studien z. dtsh. Kunstgesch., Bd. 217), Straßburg 1921, S. 178.

¹³⁾ Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Bd. I (Der junge Dürer), Augsburg 1928, S. 132, A 160.

¹⁴⁾ Eduard Flechsig, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, Bd. II, Berlin 1931, S. 412 bei L 644.



1. Hl. Martin
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen - W 51



2a. Hans Baldung, Hl. Martin - B 18



2b. Hl. Martin
Basler Gebetbuchillustration 1494



2c. Hl. Martin, nürnbergisch
Salus animae, 1503



3. Hans Baldung, Hl. Martin
Britisches Museum



4a und b. Zusammenhang mit Dürers Stich B 66
Staatliche Kunstsammlungen, Kassel



4c. A. Dürer
Flöte spielende Knaben - B 66



5a. L. Cranach der Ältere, Amor
(aus dem Holzschnitt B 113
Venus und Amor)



5b. L. Cranach
Christuskind auf seinem Grabe
B 73



5c. L. Cranach
Christuskind als Welterlöser
B 90



6a. Cranachwerkstatt
Detail aus der „Beschneidung Christi“ - B 1300



6b. Hans Baldung
Ausschnitt aus dem Wappen B. v. Duntzenheim - T 114
Veste Koburg



7a. L. Cranach
Hl. Familie - B 4



7b. Hans Baldung
Druckerzeichen des Thomas Anshelm in Hagenau

den Beinen des Heiligen dort, wie die Modellierung angelegt ist bei der rechten Hinterhand des Pferdes hier, dem beschatteten Gewandzipfel über dem zurückgesetzten Bein des Heiligen dort. Das Braunschweiger Blatt nun trägt in der linken unteren Ecke eine alte Aufschrift „hanns v Culmbach“. Ich glaube, daß diese Inschrift das Richtige besagt, wie ich ebenfalls in dem genannten Zusammenhang¹⁵⁾ bereits erörterte. Auf Kulmbach weisen hier: das geringe plastische Körpergefühl des Heiligen, die dünnen Gelenke, die kleinknitterigen Faltenbildungen an seinem linken Ärmel wie überhaupt das „der Fläche verhaftet bleibende Faltenwerk“¹⁶⁾, der zitternde, unsichere Umriß an beiden Beinen, die Gesichtsbildung und der Augenausdruck des Heiligen und schließlich seine linke Hand — drei Finger sind eng zusammengenommen, und zwischen diesen und dem vierten besteht ein größerer Abstand —, die an ähnliche Bildungen bei den Scheibenrissen der Äbte des Nürnberger St. Egidienklosters (WK 132/133) oder bei dem König der Entwürfe zum Ketzelfenster (St 93c) erinnert.

Die Zuschreibung der Christophoruszeichnung an Kulmbach wird schließlich gestützt durch die auf die obere Hälfte der Rückseite des Blattes aufgeklebte Zeichnung mit drei tanzenden Skeletten¹⁷⁾.

15) Lisa Oehler, Das „geschleuderte“ Dürermonogramm. Ungedruckte Dissertation, München 1943. Neu überarbeitet 1957. Exkurs IV.

16) Hans Werner Schmidt, Die deutschen Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jh. (Kunsthefte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, Heft 9), Braunschweig 1955, S. 22.

17) Ebd. S. 23, Nr. 52 mit Abb. 52. Diese rückseitige Zeichnung, die in engem Zusammenhang mit einem Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik steht und in Braunschweig als Arbeit der Werkstatt Michael Wolgemuts betrachtet wird, erweist sich bei näherer Betrachtung als zugehörig zu jener Gruppe früher Zeichnungen Hans von Kulmbachs, die Friedrich Winkler als Erster zusammengestellt und mehrfach behandelt hat. (Verkannte und unbeachtete Zeichnungen des Hans von Kulmbach. In: Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 50, 1929, S. 11; Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins . . . Berlin 1942, S. 17 f.) Unter der detailliert ausgeführten Zeichnung wird stellenweise eine ganz dünne Vorzeichnung sichtbar. Diejenigen Partien der Vorzeichnung, die nur in ganz zarter Umrißzeichnung angelegt sind — die Beine und der linke Arm der rechten Tänzerin — zeigen denselben Strich wie ähnlich zart angelegte, lang durchlaufende Umrißlinien bei jener frühen Kulmbachgruppe, etwa am linken Bein des tänzelnden Königs auf der Rückseite des Berliner Landsknechtsblattes mit dem Paar zu Pferde WK 2. Doch auch wenn man die Binnenzeichnung der rechten Frauengestalt in Braunschweig näher betrachtet, finden sich überall Stellen, die in ihrem Strichgefüge vergleichbar sind mit entsprechenden Stellen der frühen Kulmbachgruppe. So ist die Stirn des linken Skelettes mit ganz kurzstricheligen Kreuzlagen schraffiert, die etwa den beiden kleinen Schraffurflächen in Kreuzlagen unter dem rechten Arm des linken Landsknechts oder auch derjenigen unter dem linken Arm des rechten Landsknechts auf dem eben genannten Berliner Landsknechtsblatt WK 2 sehr ähnlich sind. Auf Grund dieser Erscheinungen glaube ich, die Totentanzszene jener Gruppe früher Kulmbachzeichnungen zuordnen zu dürfen. In diesem Falle wären dann Vorder- und Rückseite des Braunschweiger Blattes nicht zu trennen, d. h. sie zeigten die Handschrift des Meisters, den die Inschrift nennt — Hans von Kulmbach — an ihren beiden Polen: auf der Vorderseite des Blattes in der Nachahmung Dürers, auf der Rückseite in eigener Ausprägung.

Einen weiteren nachträglichen Hinweis darauf, daß die Beobachtungen, auf die uns die stilistische Betrachtung der Kasseler Zeichnung W 51 führte, zutreffend zu sein scheinen, glaube ich in der Signierung des Blattes zu sehen. Am unteren Rande befindet sich, vom Bildrand überschritten, ein Dürermonogramm (Abb. 1), das offenbar so tilgen versucht wurde, so daß es mit bloßem Auge kaum noch sichtbar ist. Es zeichnet sich aus durch folgende Eigenschaften: es ist für Dürer ungewöhnlich klein, hat eine verhältnismäßig schmale hohe Form, ist ganz leicht nach links geneigt, nicht mit einer Jahreszahl verbunden, zeigt im Verlauf des D-Bogens eine Knickung, und die Strichstärke wechselt auffallend stark. Alle diese Züge aber sprechen dafür, daß dieses Zeichen nicht von der Hand Dürers stammt. Unter den Dürerzeichen, die als nicht eigenhändig gelten müssen, steht ihm besonders nahe dasjenige des Apollo Poynter L 179 W 262, also ein Zeichen, das zu den sogen. „geschleuderten“ Dürermonogrammen gehört, die, wie ich an dem schon mehrfach zitierten Ort¹⁸⁾ nachzuweisen versuchte, nicht auf den Meister selbst, sondern auf seinen Schüler Hans von Kulmbach zurückgehen und sich überwiegend auf Zeichnungen von seiner eigenen Hand befinden.

Einer entschiedenen Zuweisung unserer Kasseler Zeichnung an die Hand Kulmbachs stehen jedoch die folgenden Züge entgegen, die sie auch hier wiederum, von stilistischen Gesichtspunkten aus gesehen, mit dem Werk Hans Baldungs verbinden: zunächst einmal der breite, stämmige Bau des Pferdekörpers, der mit den übermäßig stark heraustretenden Muskeln an den Brustpartien und der so charakteristischen falschen Verkürzung der Kruppe an Baldungs Baseler Kentauren K 50 erinnert; ferner die Tatsache, daß das Pferd nahezu in Vertikalansicht gegeben ist, sich also weitgehend in die Bildtiefe erstreckt. Kulmbachs Kompositionsprinzip ist stets ein vorwiegend flächiges. Er ordnet Gruppen wie Einzelfiguren nach Möglichkeit bildparallel an in einer schmalen flachen Vordergrundzone. Dies trifft auf die kleine Szene in den *Salus animae*-Holzschnitten durchaus zu, nicht aber auf unsere Zeichnung, die in dieser Hinsicht den Baldungschen Holzschnitten unseres Themas entschieden näherückt. Es sind in diesem Zusammenhang ferner hervorzuheben die durch ihre eigenartige, verstreute Verteilung auffallenden Bodenschraffuren. In ihrer Bewegung in lang hinziehenden Schwüngen, in dem starken Gewicht, das sie für die gesamte Bildkomposition wie für die Tiefenführung haben, erweisen sie sich verwandt mit entsprechenden Partien auf folgenden frühen Zeichnungen Baldungs der

¹⁸⁾ a. a. O. — Außer der Dürersignatur trägt die Zeichnung, ebenfalls in der rechten unteren Ecke, einen Namenszug. Er ist von Winkler als „A hantius“ gelesen worden. In diesem Falle würde jedoch dem u ein Grundstrich fehlen. Liest man aber hantus, so spricht dagegen der überhöhte erste Grundstrich. Weder i noch u sind daher ganz sicher, und auch der letzte Buchstabe könnte ebensowohl als b wie als s gelesen werden. So ist aus dieser Unterschrift keine eindeutige Lesart zu gewinnen. — Die Handschrift besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen Lucas Cranachs d. Ä.

Jahre um 1505: Maria mit Kind K 4 von 1504 und Geburt Christi K 10, beide in Basel, Enthauptung der Hl. Barbara K 6 von 1505 in Berlin und Fahnenträger K 9, ehemals in Bremen. Als ein weiteres Argument von noch stärkerer Aussagekraft kommt aber der besondere Duktus des Striches hinzu, seine Kraft und Festigkeit, sein stellenweise an ein druckgraphisches Blatt erinnernder Charakter. Besonders aufschlußreich sind unter diesem Gesichtspunkt folgende Partien der Zeichnung: die Brust des Pferdes, das rechte Bein des Heiligen, das linke Bein des Bettlers und dessen Profil. An den Brustpartien des Pferdes erfolgt die Modellierung vorwiegend mit Linien, die, mit einer haarfeinen Spitze einsetzen, breit anschwellen und wiederum in einer Spitze endigen. Striche dieser Art finden sich bei Kulmbach nicht, wohl aber auf Baldungs frühen Zeichnungen, wiederum der Jahre um 1505: Landsknecht und Tod in Modena K 2 von 1503, Maria mit Kind in Basel K 4 von 1504, männlicher Profilkopf und rückseitiger Fahnenträger K 8/9, ehemals in Bremen. In der Mitte zwischen den beiden Schulterblättern des Pferdes verläuft eine vertikale Reihe von kürzeren häkchenförmigen Modellierungslinien, und ähnliche Linien formen das rechte Bein des Heiligen. Diese häkchenförmigen Linien kehren bei Baldung wieder bei dem schon erwähnten Landsknecht mit Tod in Modena K 2 von 1503, dem Hl. Bartholomäus in Basel K 3 von 1504, vor allem aber bei dem Berliner männlichen Profilkopf K 22. Für die Behandlung des Oberschenkels des Bettlers ist charakteristisch die als plastische Wölbung heraustretende, gleichsam isolierte Reihe der ineinandergehakten, ebenfalls häkchenförmigen Modellierungslinien. Ähnliche Bildungen zeigt etwa der linke Oberschenkel des Todes auf der schon erwähnten Landsknechtzeichnung in Modena K 2, der Baum auf der Baseler Hl. Katharina K 11 oder, besonders bezeichnend, der ehemals in Bremen befindliche männliche Profilkopf K 8 (Kehlkopf und Kinn). Für die Profillinie des Bettlers aber, die schon von Stechow als eine Besonderheit der Handschrift unseres Zeichners hervorgehoben wurde, ließe sich zum Vergleich, wenn auch nur mit sehr entfernten Anklängen, etwa auf den rechten oberen Kopf des Pariser Blattes mit den fünf Studienköpfen K 17 hinweisen. Alle hier genannten Arbeiten Baldungs, in denen sich Analogien zu unserer Zeichnung fanden, gehören den Jahren 1503—1505 an, d. h. der Zeitstufe, die wir schon unter dem Gesichtspunkt der räumlichen Komposition als Entstehungszeit unserer Zeichnung ins Auge gefaßt hatten.

So würde unsere Zeichnung, sowohl vom Thematischen als auch vom Stilistischen her gesehen, Beziehungen zu den beiden wichtigsten Schülern bzw. zeitweiligen Werkstattgenossen Dürers, Hans Baldung Grien und Hans von Kulmbach, aufweisen, wobei eine Entscheidung für einen von ihnen, solange sie nicht fester gestützt zu werden vermag als es hier geschah, kaum möglich ist. Persönlich jedoch neige ich der Ansicht zu, daß die Zeichnung als eine Arbeit Baldungs zu betrachten ist, und zwar als ein Zeugnis dafür, bis zu

welchem Grade der Angleichung an die Formensprache Dürers Baldung in seinen jungen Jahren fähig war. Die von Stechow angeführte Frage aber, ob hier etwa eine Vorstudie zu dem Holzschnitt B 18 (Abb. 2a) vorliege, möchte ich selbst dann, wenn diese Vermutung auf den Urheber zutreffen sollte, offen lassen.

In den beiden anderen Blättern (Abb. 4a, b), die hier zur Erörterung stehen, glaubte Kurt Bauch¹⁹⁾ frühe Zeichnungen Dürers sehen zu dürfen, deren eine als Vorarbeit zu Dürers Stich B 66 zu betrachten sei.

Wir stellen den linken der beiden Knaben (Abb. 4a) noch einmal seinem Gegenstück in dem Dürerschen Kupferstich (Abb. 4c) gegenüber und vergleichen zunächst die Proportionen der beiden Körper. Bei Dürer hat die gesamte Figur die Länge von 6 Kopfhöhen, der Rumpf die Länge von 2 Kopfhöhen, bei unserer Zeichnung — wegen der starken Verkürzung kann hier nur ungenau gemessen werden — $7\frac{2}{3}$ bzw. $3\frac{1}{3}$. Bei Dürer ist die Entfernung von der Ellbogenbiegung des linken Armes bis zum Ende des Daumens = der halben Höhe des Rumpfes, bei unserer Zeichnung $\frac{2}{3}$. Bei Dürer ist das Verhältnis des Rumpfes zu den Beinen in großen Zügen wie 2:3, bei unserer Zeichnung annähernd 1:1. Die körperlichen Proportionen unterscheiden sich also weitgehend: der Rumpf des Kasseler Knaben ist von übermäßiger Länge, seine Arme dagegen sind zu kurz. Der Unterschied ist so grundsätzlicher Art, daß es uns scheinen will, es könne hier nicht ein und dieselbe Hand am Werke sein. Ein Künstler, der ein so sicheres Gefühl für die menschliche Proportion hatte wie Dürer, kann nicht zugleich der Schöpfer unserer Blätter sein, denen ein so ganz anderes Körpergefühl zugrunde liegt. Doch der Kasseler Knabe unterscheidet sich von dem des Dürerschen Stiches noch durch weitere Züge: die Brust ist auffallend kurz und schmal im Vergleich mit dem Leib, beide Arme und vor allem der Kopf sind in unrichtiger Verkürzung gegeben. Der letztere dieser Züge aber scheint einen Anhaltspunkt dafür zu enthalten, in welcher Richtung der Urheber dieser eigentümlich verzeichneten kleinen Gestalten zu suchen ist. Denn ähnlich eiförmig verkürzte Köpfe mit übermäßig ausgebildetem Hinterkopf finden sich bei einem Zeitgenossen Dürers, der jedoch nicht der Nürnberger Schule angehört: bei Lucas Cranach d. Ä. Auf Gemälden wie auf Zeichnungen kommen kleine Engel- und Kindergestalten mit ganz der gleichen, so überaus charakteristischen Verkürzung der Köpfe häufig vor. Wir nennen nur die beiden kleinen geflügelten Engel auf dem Holzschnitt des Jakobus minor (B 32) und mehrere Kinder- oder Engelköpfe auf der Krönung Mariä (Sch. 101), der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (B 3), der Hl. Familie mit tanzenden Engeln (B 4; Abb. 7a), oder auch den Kopf des rechten Schächers der beiden Berliner Schächer-Zeichnungen. Auch weitere

¹⁹⁾ Kurt Bauch, Zwei Dürer-Zeichnungen in Kassel. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 21, 1958, S. 50 ff.

Analogien zu unseren Zeichnungen finden sich im Werk Cranachs. Wir stellen die charakteristischen Züge unserer beiden Kasseler Knabengestalten, durch die sie sich von dem Dürerstich unterscheiden, noch einmal zusammen: die als dicke schwarze Punkte gegebenen Pupillen; die betonte und auffallend lang ausgezogene Linie des oberen Lides über dem Auge des rechten Knaben; die spitz zulaufenden Finger an der linken Hand des linken Knaben; die Reihen ganz kurzer, fast punktartiger Schraffurlinien, die sich über den Leib des linken Knaben ziehen; die derben dunklen Linien, die sich an den Oberschenkeln vom Umriß in die Binnenform hineinziehen und beim rechten Bein des linken Knaben stellenweise eine schalenförmig gebogene Form annehmen. Für alle diese Züge finden sich Analogien im Werke Cranachs. Die auffallend lang ausgezogene, oft durch Verdoppelung gegebene Brauenlinie oder auch Begrenzungslinie des oberen Augenlides ist geradezu ein Charakteristikum Cranachscher Köpfe auf graphischen Blättern wie auf Zeichnungen (Hl. Christophorus, B 58); Predigt Johannes des Täufers (B 60); der Amor des Blattes Venus und Amor (B 113; Abb. 5a); die als dicker dunkler Punkt gegebene Pupille treffen wir bei der Zeichnung der Hl. Margarete mit dem Drachen in Dessau²⁰⁾ und bei sämtlichen Gestalten des Dresdener Katharinenaltars²¹⁾; die spitz zulaufenden Finger mit den verhältnismäßig breiten dunklen Abständen zwischen ihnen finden sich etwa auf dem Holzschnitt der Verehrung des Herzens Jesu (B 76), sowie auf der schon oben erwähnten Zeichnung der Hl. Margarete in Dessau; ähnlich breite dunkle, vom Umriß in die Binnenform hineinlaufende Hautfalten an den Oberschenkeln zeigt wiederum der kleine Amor (Abb. 5a) des schon genannten Holzschnittes B 113, und auf demselben Holzschnitt findet sich auch ein sehr ähnlicher Wappenschild wie auf unseren Zeichnungen²²⁾. Für die Behandlung des Rumpfes und der Beine aber finden sich in Cranachschen Holzschnitten zwei vergleichbare Knabengestalten: das Christuskind, auf seinem Grabe stehend (B 73; Abb. 5b) und das Christuskind als Welterlöser (B 90; Abb. 5c). Alle an den Kasseler Knaben beobachteten so charakteristischen Eigenschaften finden wir hier wieder: die übergroße Länge des Rumpfes, die Modellierung des Leibes mit den geraden oder auch gekrümmten Reihen ganz kurzer punktförmiger Schraffurlinien, die hoch ansetzende, auffallend schmale Brust.

Ordnen sich die Zeichnungen aber auch unter dem Gesichtspunkt

20) Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzogl. Anhaltischen Behörden-Bibl. zu Dessau. Herausgegeben von Max J. Friedländer, Stuttgart 1914, Tf. 26.

21) M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, Abb. 12 u. 13.

22) Die Form der Schilde scheint italienischen Ursprungs zu sein. So kommt sie etwa in Mantegnas Freskenzyklus in der Eremitanikapelle in Padua von 1450 vor, in der Szene „Die Verurteilung des Hl. Jakobus zum Tode“.

in das Werk Cranachs ein, auf den Kurt Bauch so großen Wert legte: die Tatsache, daß es sich hier um reine Pinselzeichnungen handelt? Dürer ist nicht der einzige seiner Epoche gewesen, der Zeichnungen ausschließlich mit dem Pinsel ausführte. Es gibt Arbeiten in dieser Technik bei seinem Schüler Hans von Kulmbach, und sie finden sich auch im Werk Lucas Cranachs d. Ä. In dem zeichnerischen Werk Kulmbachs nehmen sie einen großen Raum ein, die Mehrzahl der Kartons und Entwürfe für Glasgemälde sind in dieser Technik ausgeführt. Doch im Vergleich mit unseren Kasseler Blättern sind sie stets sorgfältiger in der Zeichnung, stellenweise von fast pedantischem Gleichmaß, und das Arbeiten mit den punktförmigen kleinen Schraffurreihen, die wir bei unseren Blättern beobachteten, kommt dort nicht vor. Das Urtümliche, Verwilderte in den Kasseler Blättern ist der Kunst Hans von Kulmbachs ganz fremd.

Die für Cranach charakteristische Zeichentechnik ist eine besondere Art laviertes Federzeichnen: mit der Feder ist nur eine Umrißzeichnung angelegt, die Modellierung aber ist ausschließlich mit dem Pinsel gegeben, und zwar überwiegend nur in Form von Lavierung. Doch finden sich vereinzelte Ausnahmen, bei denen Anteil und Technik der Pinselarbeit von der oben geschilderten Weise abweichen²³). In einigen dieser Blätter ist die Zeichnung ausschließlich mit dem Pinsel ausgeführt. Während aber bei unseren Kasseler Blättern der Pinsel gleichsam in Linien zeichnet, schraffiert, modelliert, wird hier nur mit getönten Flächen gearbeitet. Hier ist die Technik also grundsätzlich anders als in den Kasseler Blättern und ihnen nicht vergleichbar. Anders liegt es in einigen Fällen, in denen es sich zwar um lavierte Federzeichnungen handelt, die Lavierung jedoch nicht wie sonst üblich nur in gewischten Flächen angelegt ist, sondern stellenweise auch in Form von einzelnen schraffierenden Linien. In der Handschrift sind diese Beispiele von Cranachs eigener Hand unseren Blättern kaum vergleichbar. Doch dafür, daß der Urheber der Kasseler Zeichnungen in der Umgebung Cranachs gesucht werden muß, spricht eine kleine Puttengestalt (Abb. 6a), die sich in dem ornamentalen Astwerk einer Zeichnung der Cranachwerkstatt befindet²⁴). Sie zeigt eine ähnlich mit Linien arbeitende, die Technik der Feder imitierende Modellierung mit dem Pinsel, die gleichen so charakteristischen weit in die Binnenform verlaufenden Modellierungslinien auf den Oberschenkeln, die gleichen ins Urtümliche gehenden Deformationen der Körperformen wie die Kasseler Knabengestalten.

Es bleibt zu klären, in welcher Beziehung die Zeichnungen zu

²³) Zwei Blätter in Braunschweig (Girshausen 112 und 113 [nach Girshausen vermutlich nur Kopien], eines in der Sammlung Rosenthal in Bern (Girshausen 68a), eines in München (Inv. Nr. 19526; Girshausen 9), eines in Erlangen (Bock 1269) und zwei in Berlin (Inv. Nr. 5016 [Girshausen 21] und 13712 [Girshausen 77]).

²⁴) Die Beschneidung Christi, Erlangen, Universitätsbibliothek (Bock 1300).

Dürers Stich stehen. Kurt Bauch hatte in der Annahme, daß Stich und Zeichnungen auf dieselbe Hand zurückgehen, in der einen der Zeichnungen die vorbereitende Stufe für den Stich gesehen. Von der Erkenntnis aus jedoch, daß es sich hier um zwei verschiedene Künstler handelt, möchten wir in der Zeichnung eine spätere Stufe sehen. Zweifellos wurde diese kleine Knabengestalt aus Dürers Stich übernommen und in den Figurentypus Cranachs übersetzt. Unter diesem Gesichtspunkt ist es bezeichnend, daß genau an der Stelle, wo bei Dürer der rechte Flügel des linken Engels, bei dem Kasseler Knaben das Blattwerk einsetzt. Sind die Kasseler Zeichnungen aber der einzige Fall, in dem dieser Dürersche Stich zur Nachwirkung kam? In dem Werk eines anderen Zeitgenossen und in diesem Falle auch Gesellen Dürers, Hans Baldung Griens, kehrt der Dürerstich — nicht nur der linke, sondern beide Engel — zweimal wieder: in dem Scheibenriß Bath von Duntzenheim in Koburg (Z 2043; T 114; Abb. 6b), sowie in dem Druckerzeichen des Thomas Anshelm in Hagenau (Abb. 7b)²⁵). Es ist aufschlußreich, die Unterschiede in der Übernahme des Vorbildes durch die beiden Nachahmer zu vergleichen. Die Baldungschen Übernahmen stehen dem Vorbild wesentlich näher als die unserer Zeichnung. Die klare Gliederung des Körpers, das ganz sichere Gefühl für seine Maßverhältnisse, die plastische Rundung der Form ist bei Baldung weitgehender beibehalten als bei uns. Im einzelnen ist die Genauigkeit Dürerscher Beobachtung umgesetzt in das für Baldung charakteristische Schema der kraftvollen, aber doch vereinfachten und stärker stilisierten Form. Ganz anders bei unseren Zeichnungen. Hier bekommt die Gestalt gleichsam etwas Pflanzhaftes. Der so klar artikulierte Knochenbau des Dürerschen Vorbildes wird aufgeweicht: wo dort Straffheit vorherrscht, da hier ein Sichhängenlassen, wo dort jede Linie der sachlichen Formbezeichnung dient, da unterliegt sie hier einer Art Willkür und Unbesorgtheit. Es waltet eine Undiszipliniertheit in der Anlage der Striche, die wir bei Dürer und Baldung nicht kennen.

Auch bei Cranach kennen wir sie nicht. Und wenn wir hier versuchten, die beiden Kasseler Knabengestalten zu dem Werk Cranachs in Beziehung zu setzen, so möchten wir doch nicht so weit gehen, sie für eigenhändige Arbeiten des Meisters zu halten. Dies scheint der Grad ihrer Derbheit und Sorglosigkeit nicht zu rechtfertigen. Doch möchten wir annehmen, daß diese Zeichnungen in dem Umkreis des Meisters entstanden, sei es nun in der Werkstatt oder nur unter seinem Einflußbereich im weiteren Sinne.

²⁵) Gabriel von Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Bd. I, Straßburg 1894, Abb. S. V.

Abkürzungen der Literaturangaben

- Bock = Elfried Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Herausgegeben von der Direktion der Universitätsbibliothek. Frankfurt a. M. 1929.
- Girshausen = Theo Ludwig Girshausen, Die Handzeichnungen Lukas Cranachs des Älteren (Diss. Frankfurt a. M. 1936).
- K = Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.) Berlin 1941.
- L = Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Berlin 1883—1905.
- St = Franz Stadler, Hans von Kulmbach. Wien 1936.
- T = Gabriel von Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Straßburg 1894—96.
- W = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.) Bd. I—IV. Berlin 1936—1939.
- WK = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft). Berlin 1942.

Verzeichnis der Abbildungen

1. Hl. Martin. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen (W 51)¹⁾
- 2a. Hans Baldung Grien, Hl. Martin (B VII, S. 179, Nr. 18)
- 2b. Hl. Martin aus einem Baseler Gebetbuch von 1494
- 2c. Hl. Martin aus dem *Salus animae*, Nürnberg 1503
3. Hans Baldung Grien, Hl. Martin. London, Brit. Mus. (T 197)
- 4a. und 4b. Flöte spielende Genien, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
- 4c. Dürer, Drei Genien mit Helm und Schild (B 66)
- 5a. Lukas Cranach d. Ä., Amor (Detail aus „Venus und Amor“ B 113)
- 5b. Lukas Cranach d. Ä., Das Christuskind auf seinem Grabe stehend (B 73, Detail)
- 5c. Lukas Cranach d. Ä., Das Christuskind als Welterlöser (B 90, Detail)
- 6a. Cranach-Werkstatt, Putte (Detail aus der „Beschneidung Christi“), Erlangen, Universitätsbibliothek (Bock 1300)
- 6b. Hans Baldung Grien, Flöte spielender Genius (Detail aus dem Scheibenriß Bath von Duntzenheim, Koburg (T 114)
- 7a. Lukas Cranach d. Ä., Hl. Familie mit tanzenden Engeln (B 4)
- 7b. Hans Baldung Grien, Druckerzeichen des Thomas Anshelm in Hagenau

Nachweis der Abbildungen

- Erlangen, Universitätsbibliothek: Abb. 6a
Kassel, Staatl. Kunstsammlungen: Abb. 1, 4a, 4b
Koburg, Kunstsammlungen der Veste: Abb. 6b
London, British Museum: Abb. 3
München, Staatl. Graph. Sammlung: Abb. 2a, 2b, 2c, 4c, 5a, 5b, 5c, 7a, 7b

¹⁾ Der 1 mm breite Streifen am unteren Rande der Abb. — bis dort, wo die Kontur des Steines und die Oberhälfte des D im Monogramm einsetzen, ist abzutrennen; er gehört zur Unterlage, nicht zum Blatt.