

Reinhard Liess

ALBRECHT DÜRER

DIE SPRACHE SEINER GEWÄNDER

MICHAEL IMHOF VERLAG

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen: Archiv Michael Imhof Verlag, außer:

Abb. 27: Wikimedia Commons

Reinhard Liess: ALBRECHT DÜRER – Die Sprache seiner Gewänder,
Michael Imhof Verlag, Petersberg 2022

© 2022

MICHAEL IMHOF VERLAG GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
36100 Petersberg
Tel. 0661/2919166-0, Fax 0661/2919166-9
E-Mail: info@imhof-verlag.de
www.imhof-verlag.de

GESTALTUNG UND REPRODUKTION:
Michael Imhof Verlag, Carolin Zentgraf

DRUCK UND BINDUNG:
Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in Germany

ISBN 978-3-7319-1263-7

Inhalt

»Sive ut ipsi loquuntur«	9
Die Zeichnung <i>Maria mit Kind und musizierenden Engeln</i> im Louvre	13
Der Kupferstich <i>Das Schweißtuch der Hl. Veronika, von zwei Engeln gehalten</i>	18
Dürers Selbstbildnisse auf dem <i>Heller-Altar</i> und dem <i>Allerheiligenbild</i>	22
Zu einigen <i>Madonnen</i> auf Dürers Kupferstichen	28
<i>Die Madonna mit dem Zeisig</i>	35
<i>Das Rosenkranzfest</i>	42
Der Holzschnitt <i>Mariae Himmelfahrt und Krönung</i> von 1510 in Dürers <i>Marienleben</i>	46
Der Holzschnitt <i>Die Heilige Dreifaltigkeit</i> von 1511	50
Körper und Gewand: Dürer, beurteilt im Lichte der italienischen Kunst, besonders Michelangelos und Raffaels	55
Urteile über Dürers Draperien in der italienischen, niederländischen und deutschen Kunsliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts	66
Leonardos und Dürers Draperien im Vergleich	70
Carel van Manders Lobpreis der Draperien Albrecht Dürers. Signifikante Lichtphänomene	82
<i>Die Madonna mit der Iris</i> und andere <i>Rasenbankmadonnen</i> Dürers. Niederländische und altdeutsche Einflüsse: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Martin Schongauer	88
Anmerkungen	143
Verzeichnis der in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Literatur	154

»Sive ut ipsi loquuntur«

*Entweder das Kleine recht
und das Große gut.
Oder das Kleine bös
und das Große soll gar nichts.*

Albrecht Dürer

In seiner Vorrede zur lateinischen Übersetzung der Bücher I und II der »Proportionslehre« Albrecht Dürers schildert Joachim Camerarius (1500-1574) die kunstvolle Arbeitsweise des Zeichners und fragt bewundernd: »Was soll ich erwähnen, mit welcher Übereinstimmung zwischen Aufzeichnung und geistigem Entwurf er oft mit der Rohrfeder oder dem Federkiel die Formen irgendwelcher Dinge sofort aufs Papier warf oder sie so hinsetzte, *als ob sie selber sprächen?* *Quid memorem, quam dextrae cum animi conceptibus congruentia, saepe in chartas statim calambo aut penna figuras quarumcunque rerum co-niecerit, sive ut ipsi loquuntur, collocarit?*«¹

Was hat man sich unter spontan hingesetzten Linien und Strichen vorzustellen, die »selber zu sprechen« bzw. selbstredende Formen zu erzeugen scheinen? Das »selber sprechen« ist vom »*sive* (als ob)« nicht zu trennen. Das heißt, es oblag dem schöpferischen und vernünftigen Tun des Künstlers, der »alle Werk meisternden Gewalt seiner Kunst«², diesen Anschein der Beredsamkeit wahrhaftig zu erzeugen. Damit bleibt ein Übersprung in moderne expressionistische Kunstauffassungen ausgeschlossen, wie etwa die Vorstellung, das Kunstwerk sei spontan einem ihm selber innwohnenden Impetus entsprungen, habe sich gleichsam selber aus eigener Notwendigkeit erschaffen und sich dabei des Künstlers nur als eines Instruments bedient.

Aber welche Sprache sprechen dann die Formen, was artikulieren sie, was sprechen sie, und wie bringen sie es zum Ausdruck? »Sprechen (*loqui*)« heißt einen Gedanken in Worte fassen. Die Sprache des bildenden Künstlers unterscheidet sich von allen anderen Gedanken ausdrückenden Sprachen der Wissenschaft und Literatur kraft ihres Vermögens, etwas zu sagen, was auf andere Weise nicht hätte gesagt und bekannt werden können.³ Die von ihm konzipierten Gedanken bringt der Künstler in bildlicher Konkretisierung und Veranschaulichung zur Sprache, und deren Wahrheit, Klarheit und Überzeugungskraft ermessen sich an der in sich selbst vollendeten und ob dieser ihrer Vollkommenheit sich offenbarenden Gestalt des Kunstwerks. Wenn aber die authentische Sprache des Künstlers werkimanent ist, kann auch der Betrachter sie nur in dieser ihrer spezifischen Kunstwirklichkeit wahrnehmen und verstehen. So wird die oben zitierte Bekundung des Camerarius *sive ut ipsi loquuntur* ohne ihre Rückführung auf konkrete Gegebenheiten der Kunst Dürers rätselhaft bleiben, zumal da ja auch jene Bekundung selber auf Anschauung beruhte.

Anschauung impliziert die intensive Arbeit des Auges, das sehend-denkend den Logos des Kunstwerks zu durchdringen versucht. Die von Dürer (im Blick auf die Bildung der menschlichen Gestalt) an den Künstler gerichtete Forderung, dass »die allerkleinsten Dinglein wohl

geschickt und auf das Beste gemacht...und auch im Werk auf das Allerreinste und Fleißigste ausgemacht« und »die allerkleinste Runzelein und Ertlein [Grübchen, Winkelchen] nicht ausgelassen« werden sollen, gelte es doch, dass man nicht »obenhin laufe und überrumpeln ein Ding«⁴ – diese Forderung betrifft auch den Betrachter seiner Werke. So wird sich die folgende Abhandlung auf dem Wege detaillierter Beschreibungen und Vergleiche mehrerer Dürerwerke um Verständnis und Deutung ihrer Sprache bemühen. Dieses kunstspezifische Vorgehen verlangt dem Leser dieser Abhandlung eine ebenso geduldige wie eindringliche Mit- und Prüfarbeit im Blick auf jedes einzelne der behandelten Werke ab, wobei Verfasser sich dessen bewusst ist, dass die derzeit tonangebende kunstgeschichtliche Forschung auf eine hartnäckig an den originalen Gegebenheiten des Kunstwerks operierende und an diesen den Wahrheitsgehalt ihrer Erkenntnisse bemessene Beobachtungs-, Vergleichs- und Gedankenarbeit des Auges glaubt weitgehend verzichten und diese durch die Einspielung originär außerkünstlerischer Kontexte und Umstände ersetzen zu dürfen.⁵ Ein Kuriosum, dass gerade der beschreibend direkt am Objekt arbeitenden Methode »Subjektivität«, soll heißen »Unwissenschaftlichkeit« unterstellt und hingegen der (um mit Dürer zu sprechen) über das Objekt und seine anschaulichen Phänomene »obenhin laufenden« und sie »überrumpelnden« Methode »Objektivität« attestiert werden soll.

Wenn die folgenden Untersuchungen sich befleißigen, die Stimmigkeit des großen Ganzen einer Bildschöpfung bis ins »allerkleinste Ertlein« zu erfassen, orientieren sie sich an dem aus Dürers »Proportionslehre« eruierten und als Motto über diese Abhandlung gesetzten Diktum »entweder das Kleine recht und das

Große gut, oder das Kleine bös [schlecht] und das Große soll gar nichts.«⁶ Dieses Wort bezieht sich auf die nach Maß und Zahl zu bestimmenden Proportionen der Menschengestalt. Doch nach dem oben Gesagten überträgt es sich erhellend auf alle Phänomene der Formbildungen Dürers, so zum Beispiel die graphische Struktur seiner Draperien und die alles Einzelne erfassenden und ganzheitlich ordnenden harmonischen Verhältnisse seiner figürlichen Kompositionen.

Camerarius rühmte die »Übereinstimmung zwischen Aufzeichnung und geistigem Entwurf«. Somit treten in den Formen, den malerischen und graphischen Techniken und Fakturen Dürers, auch die sie belebenden geistigen Erfindungs- und Bewegkräfte in Erscheinung. Nach Dürers eigenen Worten: »Ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Platon schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen.«⁷ Diese »inneren Ideen«, die »öberen Eingießungen [göttlichen Inspirationen]⁸ und die vielen »Bildnisse« im »Gemüt« des Künstlers⁹, von denen Dürer spricht, werden von ihm nicht wortbegrifflich beschrieben oder vergegenständlicht, etwa dergestalt dass er, wie unter heutigen Künstlern üblich, seinen Bilderfindungen ein schriftlich formuliertes Konzept oder Programm zugrunde gelegt oder zur näheren Erklärung nachträglich beigegeben hätte. Auf diesem Felde blieb der sonst so beredte Dürer ein stumm Bildender. Die Offenbarung des tieferen Sinns seiner Schöpfungen anvertraute er ihrer originären Beredsamkeit. Deshalb sieht sich auch der Kunsthistoriker aufgefordert, die authentische Sinngestalt einer jeden Bilderfindung Dürers als spezifische Kunstwirklichkeit im Werke selbst aufzusuchen und zu erkennen.



ABB. I
Albrecht Dürer, *Studien zweier Gewandzipfel und einer Madonna*, Privatbesitz, 20,5 x 19,5 cm

Das von Camerarius angesprochene Phänomen »gleichsam selber sprechender« Formen zeigt sich in den *Gewändern* der Figuren Dürers. Unerschöpflich manifestiert sich Dürers Phantasie in der Lebendigkeit seiner bis die kleinsten Stauchungen, Falzenzipfel und -säume beredten Draperien, sowohl ob ihrer malerischen Qualitäten als auch, und dies noch ausgeprägter, ob

der Licht- und Schattenwerte ihrer graphischen Faktur. Die von Alberti in seinem Traktat »*De la Pittura*« erhobene Forderung, an lebenden Figuren müssten »die allerkleinsten Teile lebendig, »*ogni minima parte viva*« erscheinen¹⁰, ist auch für Dürers Faltenbildungen relevant, nur dass diese sie – darauf wird zurückzukommen sein – auch unabhängig von den »*movimenti del*

Der Kupferstich *Das Schweißtuch der Hl. Veronika, von zwei Engeln gehalten*

Die an der Zeichnung im Louvre gewonnenen Einsichten beschränken sich nicht auf Dürers Frühwerk. Dies zeigt beispielhaft der Kupferstich *Das Schweißtuch der Hl. Veronika* vom Jahre 1513.¹⁷ (ABB. 3) Zwei vor einem dunklen Himmel schwebende Engel halten das Sudarium mit dem Abbild Christi. Auf den ersten Blick besticht die Symmetrie der Figurenbildung. Sie verleiht dem Ganzen einen heraldischen Charakter.¹⁸ Die körperlichen Bewegungen der Engel sind verhalten. Allein der rechte Engel wirft die rechte geöffnete Hand zu einem Klagegestus aus. Beide verharren auf der Stelle, die Knie anbetend gebeugt. In dieser Haltung könnte man sie sich auf festem Boden kniend vorstellen, zumal da auch ihre Flügel relativ eng am Körper anliegen.

Im Gegensatz dazu, das heißt nicht motiviert durch körperliche Bewegungen der Engel, geraten nun ihre langen, von den Schultern über den Schoß herabwallenden Tuniken in stürmischen Aufruhr. In mehrere raumhaltig sich öffnende und dann wieder schließende Bäusche sich teilend, bilden sie im Licht funkelnende, bis ins kleinste Detail differenziert ausgearbeitete Faltenknäuel. Flatternd kehren sie die Innenseiten nach außen oder die Außenseiten nach innen, begleitet von den Nervaturen der hier auftau-

chenden und dort wieder verschwindenden Saumlinien.

Für die den Fuß des rechten Engels umkreisende Aufblähung des Gewandbausches liefert die Beugung und Hebung des Unterschenkels keine hinreichende Erklärung. Auch andere naturalistische, Windböen bemühende Erklärungsversuche wollen nicht glücken, denn dann müsste man ja mit einem gleichzeitig in verschiedene Richtungen blasenden Wind rechnen. Aus eigener Triebkraft, das heißt unabhängig von Körperhaltungen und -bewegungen und von außen einwirkenden Kräften bilden die Faltenbäusche eigenmächtig tätige Organismen, Formen *sive ut ipsi loquuntur*.

Aber die Zeichnung dieser Draperien ist auch hier nicht beliebig, nicht willkürlich, gibt sich keinen manierierten oder dekorativen Ausschweifungen hin. So phantastisch bewegt das Faltengewirk auch erscheinen mag, es ist kein Capriccio, es bleibt vernünftig und diszipliniert in der Detailzeichnung und hat darin seine präzise Ordnung und innere Logik. Das Sagen der selber sprechenden Gewänder integriert sich in die Sinngestalt des Bildganzen, seinen Logos, ist aus diesem heraus zu verstehen – nämlich als leidenschaftliche Steigerung des vom Zentrum des Leidensbildes Christi erregten und auf dieses sich beziehenden Mitleidens und andächtigen



ABB. 3
Albrecht Dürer, *Das Schweißtuch der Hl. Veronika, von zwei Engeln gehalten*, Kupferstich 1513, 10 x 13,9 cm

Schauens. Der Gewandbausch des linken Engels bildet eine von starkem Licht getroffene Kugelform, die sich abwärts gerichtet öffnet und Einblick in die Dunkelheit ihres Innern gewährt. Kein empfindsames Auge kann die Trauermetapher dieser Draperie und den in ihr wirkenden Dämon übersehen.

Den die Engelsgewänder aufwühlenden Gedanken des Christusleidens durchdringt überraschenderweise ein weiterer, der auf den ersten Blick jenem zu widersprechen scheint. Das Antlitz Christi trägt selbstbildnishaft Züge.¹⁹ Das datierte Dürermonogramm am unteren Bildrand ist nur leicht aus der Symmetriearchse des Bildes verschoben und nimmt auf Christi Antlitz Bezug, indem es sich diesem unterordnet. Allein die Knie der

beiden Engel – besonders das vorgeschobene Knie des rechten Engels – unterbrechen die direkte Verbindung. Die Christusbeziehung verdeutlicht sich zudem dadurch, dass allein das quadratische Monogrammfeld und das Bild des Erlösers in frontaler, bildparalleler Ansicht dargeboten werden.

Auch die Zipfel der Faltenbäusche kommunizieren mit dem Selbstzeugnis des Künstlers. Die besagte Kugelform links öffnet ihr dunkles Inneres, gleich einem Maul, so als wolle sie das Monogramm verschlingen oder als habe sie es aus sich hervorgebracht. Von der anderen Seite her eilt eine langgezogene Gewandbahn von der Hüfte über Schoß und Knie des rechten Engels direkt auf das Signaturquadrat zu und zielt mit sei-

Leonardos und Dürers Draperien im Vergleich

Gündlicher und ausführlicher als seine großen Zeitgenossen Michelangelo und Raffael hat Leonardo sein theoretisches und praktisches Interesse am korrekten, das heißt naturgemäßen *Disegno* der Gewänder seiner Figuren dokumentiert. Auf Leonardos Draperien hat die Dürerforschung schon früh und jüngst er-

neut aufmerksam gemacht, speziell im Zusammenhang mit Dürers *Gewandstudien* zum *Heller-Altar*.⁹⁹ Aber detaillierte, auf konkreten Beobachtungen an den Objekten basierende Studien fehlen, und somit blieben die ohne nähere Erläuterung gegebenen Hinweise auf Dürer-Leonardo-Beziehungen bislang noch erkenntnisleer.



ABB. 22
Leonardo da Vinci,
Draperie für eine sitzende Figur, Paris, Louvre,
26,5 x 25,3 cm



ABB. 23
Leonardo da Vinci,
Draperie über dem linken Knie einer sitzenden Figur,
Paris, Institut Néerlandais, Sammlung Frits Lugt, 24 x 19,3 cm

Für Dürers Gewandzeichnungen relevante Beurteilungskriterien finden sich in Leonardos Traktaten, zu deren Veranschaulichung seine mit Pinsel, Tempera und Weißhöhungen ausgeführten *Draperiestudien* für verschiedene Figuren seiner Gemälde heranzuziehen sind. Das sind im Louvre die *Draperie für eine sitzende Figur*¹⁰⁰, (ABB. 22) die beiden Studien mit *Draperien für eine kniende Figur im rechten Profil* und *im Viertelprofil*¹⁰¹ und eine *Draperie für eine stehende Figur im rechten Profil*¹⁰², dann im Institut Néerlandais, Sammlung Frits Lugt die *Draperie über dem linken Knie einer sitzenden Figur*¹⁰³, (ABB. 23)

im Berliner Kupferstichkabinett die *Draperie für eine sitzende Figur in Vorderansicht*¹⁰⁴ und in Windsor Castle die *Studie eines knienden Engels*.¹⁰⁵ Diesen Werken Leonardos sei auf der Seite Dürers aus den *Draperiestudien zum Heller-Altar*¹⁰⁶ die *Studie zum Gewand des thronenden Christus* im Louvre gegenübergestellt.¹⁰⁷ (ABB. 24)

Dem Verständnis der Drapieren Leonardos dienen zunächst die schriftlichen, aus dem »Atelier des Malers« kommenden »methodischen Ratschläge«¹⁰⁸ In deren Licht wird sodann auch die genannte Zeichnung Dürers im Louvre zu beurteilen sein, vor al-

Die Madonna mit der Iris und andere Rasenbankmadonnen Dürers. Niederländische und altdeutsche Einflüsse: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Martin Schongauer

Mit der Beredsamkeit der Dürer-gewänder und insbesondere den signifikanten Pointen ihrer Faltenzipfel kulminierte eine längere, der altniederländischen Kunst entspringende Entwicklung figürlichen Ausdruckswesens, die sich über Martin Schongauer kontinuierlich bis in Dürers späte Schaffenszeit verfolgen lässt.

Die folgenden, spezifisch kunsthistorischen Untersuchungen konzentrieren sich auf Vergleiche der *Rasenbankmadonnen* im malerischen und graphischen Œuvre Dürers mit Werken Jan van Eycks, Rogier van der Weydens und Martin Schongauers. Dabei wird die *Madonna mit der Iris* in der Londoner National Gallery eine Hauptrolle spielen¹⁴⁷ – ein Werk, dessen Ausführung derzeit Dürers Werkstatt zugeschrieben wird. (ABB. 27) Eine gründliche Erforschung seiner Form- und Sinngestalt steht noch aus. Die folgenden Untersuchungen wollen die hohe Qualität des Gemäldes erweisen und dazu beitragen, Zweifel an Dürers Urheberschaft zu beheben.¹⁴⁸

Dazu einige methodische Bemerkungen im Voraus: Das spezifisch Dürerische der Kunst Dürers, und mithin auch der kunstvollen Sprache seiner Gewänder, ist eine *geschichtliche*, das heißt eine im Laufe ihrer Entwicklung sich stetig verwandelnde und dabei vervollkommnende Qualität. Der Künstler Dürer ist immer derselbe, aber nicht der gleiche. Zudem spielt eine nicht unwesentliche Rolle, welche figürlichen Identitäten in welcher Bildthematik ihre Gewänder sprechen lassen. Die Beredsamkeit der Draperien der *Madonna mit der Iris* auf dem Londoner Gemälde und ihrer Verwandten ist eine andere als die der Gewänder von *Aposteln* auf den oben bereits in Betracht gezogenen *Studien zum Heller-Altar*, wobei auch die spezifische Verschiedenheit der malerischen und graphischen Fakturen eine das Ausdruckswesen mitbestimmende Rolle spielt. Schließlich unterliegen die Bildbegriffe, die sich der Betrachter von einem oder mehreren Werken des Künstlers erarbeitet, auch ihrerseits historischen Deklinationen und Relativierungen, zumal im Zuge der nicht nur werkin-



ABB. 27

Albrecht Dürer, *Die Madonna mit der Iris*, London, National Gallery, 149,2 x 117,7 cm



ABB. 41

Martin Schongauer, *Die Krönung Marias*, Kupferstich, 17 x 16,6 cm

lagen zu ergehen, um diese dann losgelöst vom Gehalt, der Bedeutung und dem Ausdruckswesen des Bildes als technische Spezies und mithin als bloße Formsache zu qualifizieren. In der technischen Werkstatt gilt es die Gedankenwerkstatt des Künstlers zu erkunden, in der formalen Faktur, der »Mache« des Bildes, seine Sinngestalt zu entdecken.

Den Anforderungen der ins Sinnganze des Bildes vorstoßenden Beobachtungs- und zugleich Gedankenarbeit würde aber auch *der* nicht gerecht, dessen Interesse sich grob gegenständlich auf das Bildthema, seinen ikonographischen Topos und dessen geschichtliche Traditionen beschränken würde. Er liefe Gefahr, das sich in der Kunstwirklichkeit des Bildes manifestierende schöpferische, stetig