

39 Adam und Eva

1504

Kupferstich

H 251 · B 190 mm

Auf dem Signaturläppchen: ALBERT ¶/
DVRER/NORICVS/FACIEBAT/
[Dürermonogramm] · 1504

MEDER 1

Probedrucke: 1. Mit dem schattierten rechten Bein Adams und dem fertigen Baumhintergrund. Über dem rechten Oberschenkel Adams unter dem Zweig kräftiger Zweigschatten. Alles andere konturiert. Nur Albertina und London. Ohne Wasserzeichen.

2. Beide Beine schattiert. Nur Albertina (Sammlung Durand). Ohne Wasserzeichen.

Vollendete Platte: 1. Zustand. Mit der verkehrt gestochenen 5 in der Jahrzahl 1504. Zart, heller, scharfer Druck (Abb. 44). Wasserzeichen 62 (Ochsenkopf). Schweinfurt.*

2. Zustand. Mit der Korrektur der 2 in eine 5 und vor dem Baumspalt unter dem linken Arm Adams.
a Klar und schwarz, vor dem Kratzer zum linken Knie Evas. Wasserzeichen 62 (Ochsenkopf). Amsterdam, Boston, Bremen, Coburg, Darmstadt, Dresden, Hamburg, Karlsruhe, Kopenhagen, London, Minneapolis, Melbourne, München a–b, Nürnberg, Paris 1, Paris 2, Paris 3 a–b, Philadelphia, Pittsburgh, Schweinfurt.

b Mit demselben, kräftig, Schatten undurchsichtig, 2 horizontale Wischspuren durch den Steinbock. Ohne Wasserzeichen. Amsterdam, Boston, Göttingen, Kopenhagen b–c, Wien.

c Tiefschwarz in der Landschaft, Fels rechts ganz dunkel, rechte Hüfte und rechter Oberschenkel Adams mit Kratzern. Wasserzeichen 62. Boston, Berlin.

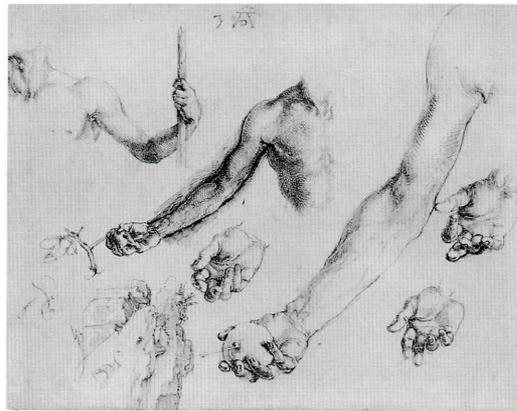
3. Zustand. Mit dem Rindenspalt unter Adams linkem Arm.

a Noch tiefschwarz, oben rechts in der Luft 3 leichte Kritzel, Hüftenkratzer verschwunden. Häufiger. Wasserzeichen 62 (Ochsenkopf). Basel, Berlin, Boston, Braunschweig, London, Melbourne, Osnabrück, Philadelphia.
b Bräunlich, ohne gratähnliche Spuren. Wasserzeichen 263 (Großes Stadttor). Göttingen, Schweinfurt.

c Grau und leer, mit vielen tiefgehenden Schrammen, sinnlosen Überarbeitungen, z.B. an der rechten Achsel Evas. Um 1580. Wasserzeichen 273 (Kleines Stadttor). Dresden, Dublin.

d Ausgedruckt, wertlos. Wasserzeichen 195 (Schrobenhauser Wappen oder kleiner Kreis).

»Adam und Eva« entstand im Jahr vor Dürers zweiter Reise nach Venedig – vermutlich schon im Hinblick darauf: als Ausweis seiner stecherischen Meisterschaft und der selbstständigen Aneignung des klassischen Figurenideals der Renaissance. Die Zahl der erhaltenen zeichnerischen Vorstudien, der Probedrucke und Druckzustände zeugt von der besonderen Sorgfalt, die der Künstler auf dieses programmatische Blatt verwandte. Auch die selbstbewusste lateinische Signatur bezieht sich auf italienische Vorbilder und verleiht dem Blatt eine Sonderstellung im graphischen Werk.¹



Dürer, Arm- und Händestudien, (w.336), London, British Museum

Die Aktfiguren von Adam und Eva heben sich in reinen, nicht überschrittenen Umrissen reliefartig vom düsteren Hintergrund eines Waldes ab, in dessen geheimnisvollem Dämmerlicht sich allerlei Getier bewegt. Ihre wohlgeformten Körper stehen in offensichtlichem Kontrast zum dunklen Gewirr der knorrigen Baumstämme und zur niederen Kreatur. Unterstützt von der Schlange, hat Eva eine verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis, einem Feigenbaum, gepflückt und reicht sie Adam, der sich mit argumentierender Gebärde noch gegen die Freveltat zu wehren scheint. Haltsuchend ergreift er den Ast einer Bergesche, die im Mittelalter mit dem Lebensbaum identifiziert und nach der Ansicht des »Physiologus« von Schlangen gemieden wurde. Der Papagei, als Sinnbild der Klugheit, steht so im Gegensatz zu der listig verführerischen Schlange.² Während das erste Menschenpaar noch in idealer Makellosigkeit erscheint, die Katze im Vordergrund der Maus noch nicht gewahr wurde, kündigt sich mit dieser Metapher die Spannung zwischen den Geschlechtern und der Ausgang des Geschehens an. Das scheinbar beiläufige Motiv der Bergziege auf der Felspitze im Hintergrund paraphrasiert das ungläubige Zögern Adams und kennzeichnet die gefährliche Entscheidungssituation.³ Elch, Rind, Kaninchen und Katze verkörpern nach der mittelalterlichen Lehre die vier Temperamente: den Melancholiker, den Phlegmatiker, den Sanguiniker und den Choleriker. Nach Hildegard von Bingen gewannen diese verschiedenen »humores« erst nach dem Sündenfall Einfluss auf den Menschen, verleiteten ihn zu animalischer Triebhaftigkeit und zur Perpetuierung der Sünde.⁴

»Es gibt kaum eine Darstellung des Sündenfalls, die noch äußerlicher gefaßt wäre.« So kom-

PRIMÄRE SCHRIFTQUELLEN:

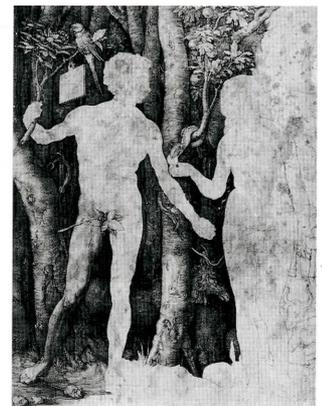
Rupprich, I, S.154, 157, 162, 172, 176, 183, 199, 201, 206, 293, 295 ff., 326; III, S.315, 454. · Van Mander/Floerke, S.83 · Sandrart/Klemm, S.222

WERKVERZEICHNISSE: Hüsken 1778, I · Bartsch 1808, I · Heller 1827, 116 · Hausmann 1861, I · Retberg 1871, 55 · Koehler 1888, 35 (1897, Nr.34) · Dodgson 1926, 39 · Winkler 1928, S.127 · Flechsig 1931, 420 · Tietzes 1928, 258 · Meder 1932, I · Panofsky 1943, II, 108 · Hollstein 1962, I · Knappe 1964, 43 · Strauss 1976, 42 · TIB 10,2 1981, I

Mende Bibl. 1971, 1387, 1393, 1395, 1396, 1469, 1522, 1523, 1525, 2150, 2517, 3304, 3761, 3872–3875, 4475, 4481, 6545–6547, 6623, 6677, 7517, 8577, 8742, 8792, 8828, 9343, 9441, 9453, 9454, 9462, 9513

MONOGRAPHIEN: Thausing 1884, I, S.176, 313–317, 319, 323, 342, II, 2–4, 63, 201 · Wölfflin 1905, S.98 ff. · Panofsky 1943, I, S.68, 84–92, 119f., 150 etc. · Panofsky/Möller 1977, S.91, 94, 113–117, 120, 123, 160f., 200, 210, 229, 271 · Anzelewsky 1980, S.103, 112; 87 · Strieder 1981, 197

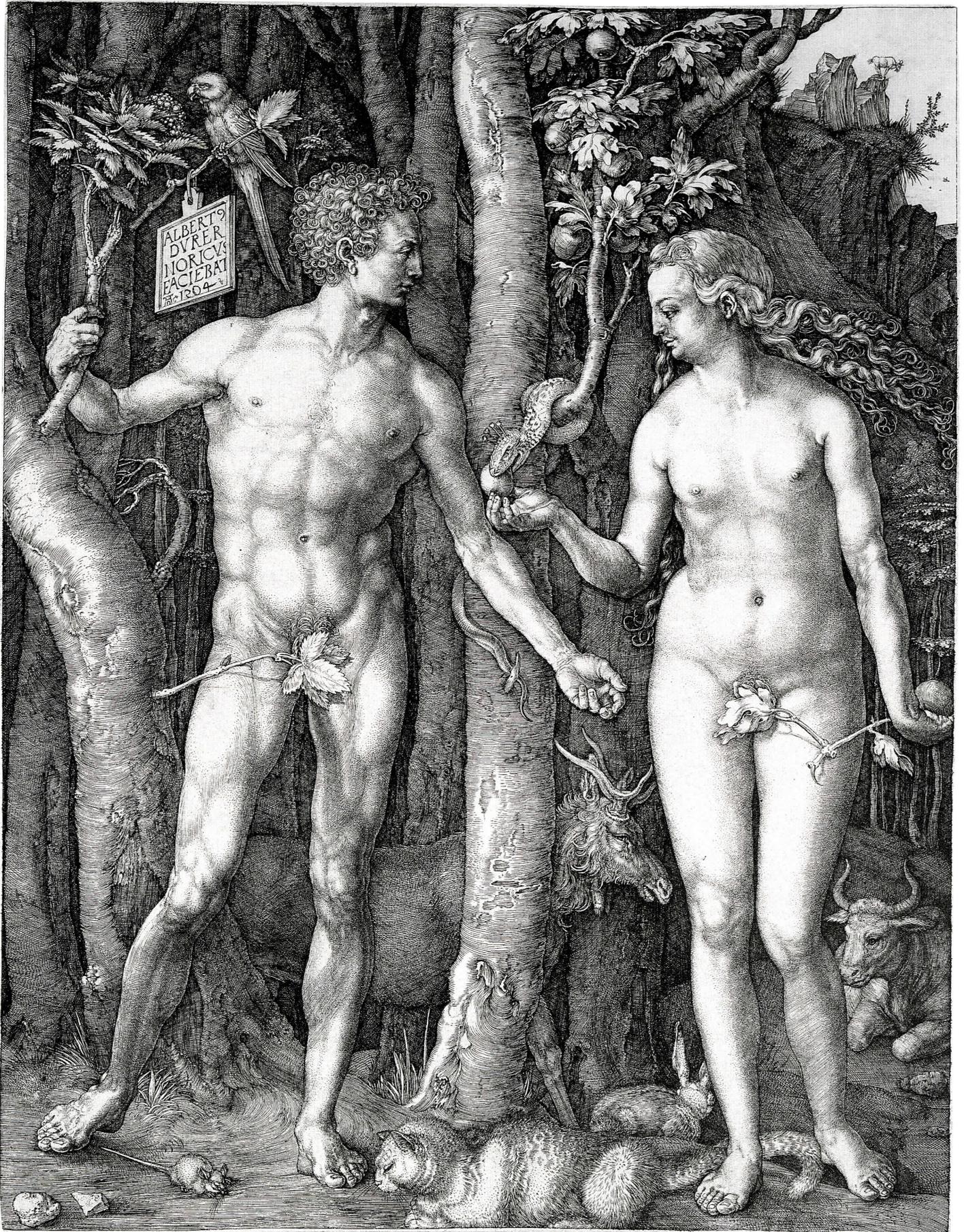
KATALOGE: Boston 1971, 84, 85 · Dresden 1971, 246 · Nürnberg 1971, 484 · Washington 1971, 30 · Nürnberg 1978, 97–105 · Nürnberg/New York 1986, 121 · Melbourne 1994, B.1 · Schweinfurt 1995, 2 · Paris 1996, 160 · Schweinfurt 1999, Nr.75



Dürer, Adam und Eva, London, British Museum



Dürer, Elch (w.242), London, British Museum



ALBERTVS
DVRRER
NORICVS
FACIEBAT
1511-1524

mentierte Wölfflin das artifizielle, »frostige Nebeneinander« der Stammeltern und die Vernachlässigung des Erzählerischen.⁵ Dürers klassizistisch-distanzierte Auffassung verweist auf einen künstlerischen Diskurs, der sich unübersehbar in den Vordergrund drängt und den religiösen Stoff als bloßen Vorwand erscheinen lässt. Das erste Menschenpaar gab Dürer Gelegenheit, die Idealfiguren von Mann und Frau beispielhaft in Szene zu setzen. Er stellte sie als klassische, nach dem Kanon des Vitruv proportionierte und konstruierte Aktfiguren dar: Adam variiert die kontrapostische Haltung des »Apoll vom Belvedere«, Eva das Haltungsschema der »Venus Medicis«.

Mit dem Kupferstich zieht Dürer eine Summe aus seinen Studien zur Proportion des menschlichen Körpers, deren Anfänge bis in die Zeit des ersten Italienaufenthalts zurückreichen. Standen sie zunächst unter dem Eindruck Mantegnas, Pollaiuolos und der venezianischen Maler,⁶ so gewannen sie seit etwa 1500 mit den ersten Versuchen, die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers durch exakte Messung gesetzmäßig zu ergründen, eine neue Qualität. Die Begegnung mit Jacopo de' Barbari und dessen Stich »Apollo und Diana«, das Studium des Vitruv, möglicherweise aber auch Kenntnisse theoretischer Schriften von Alberti und Leonardo dürften Dürer dabei geleitet haben.⁷

Schon die frühesten konstruierten männlichen Figuren auf den Zeichnungen der sog. »Apollo-Gruppe« verraten die – zumindest indirekte – Kenntnis antiker Statuen wie des »Apoll vom Belvedere« und des »Hercules Borghese-Piccolomini«. »Apollo und Diana« (w. 261) im British Museum, der sog. »Poynter Apollo« (w. 262) im Metropolitan Museum, der »Aeskulap« (w. 263) des Berliner Kupferstichkabinetts und andere Studien weisen bereits auf das Figurenideal des Adam voraus, in dem der vitruvianische Kanon in reiner Form verwirklicht, d.h. die Körpergröße aus acht Haupteslängen errechnet ist.

Analog dazu reicht die Ahnenreihe der Eva bis zur Gestalt der Venus aus der »Versuchung des Müßiggängers« (Nr.18), um 1498, zurück. Studienblätter wie die sehr venezianische »Nackte Frau mit Spiegel« (w. 410), die konstruierte »Weibliche Aktfigur mit Stab« (w. 265) in Ottawa sowie Studienblätter in London (w. 411) und Berlin (w. 413) sind Stationen auf dem Weg zur Eva des Kupferstiches.

Bei allen diesen Zeichnungen wird Dürers Bestreben erkennbar, von der individuellen Mo-

dellhaftigkeit zur rational konstruierten Idealfigur vorzudringen. Nacktheit präsentiert sich nicht als Makel, sondern als Bedingung eines neuen positiven Schönheitsideals und als Ergebnis der schöpferischen Vernunft des Künstlers. Dürers Entscheidung, seine an antiken Mustern orientierten Aktstudien unter dem Thema des »Sündenfalls« zusammenzuführen, stellt diese allerdings unter einen moralischen Vorbehalt und erinnert an die negativ konnotierten Themen, mit denen Dürer den sinnlichen Anklang seiner frühen weiblichen Akte auf Distanz zu halten wusste. Der klassizistische, entindividualisierte Figurenkanon erweist sich, so gesehen, als Instrument der »Reinigung«.

Als unmittelbare Vorarbeiten zu »Adam und Eva« haben sich verschiedene Zeichnungen erhalten, deren bedeutendste sich im Besitz der Pierpont Morgan Library, New York, befindet (w. 333). Das Blatt markiert den entscheidenden Moment, in dem Dürer seine bisher separat betriebenen Studien zur konstruierten männlichen und weiblichen Idealfigur in einer Komposition zusammenfasste. Tatsächlich ist die Zeichnung aus zwei ungleich breiten, vertikalen Papierstreifen zusammengesetzt. Durch die nachträgliche Lavierung des Grundes sind die beiden Teilstücke zu einer Einheit verbunden. Diese reliefartige Freistellung der Figuren, die im Kupferstich mit der dunklen Folie des Waldes beibehalten wurde, betont die Reinheit der Figurenumrisse und den artifiziellen Charakter der Idealfiguren. Die negative Konturierung verdeckt verschiedene Korrekturen: So ist unter der Lavierung zu erkennen, dass der linke Unterarm Evas ursprünglich tiefer angesetzt war. Wo die Lavierung den Kontur zu eng fasste – an Evas linkem Knie oder an Adams Waden –, korrigierte Dürer mit weißer Deckfarbe.

Offensichtlich war sich Dürer zu diesem Zeitpunkt über Einzelheiten der Dramaturgie nicht im Klaren, denn – im Unterschied zum Kupferstich – halten sowohl Adam als auch Eva eine verbotene Frucht in Händen. Auf der Zeichnung, so scheint es, versucht Eva, mit der sprechenden Geste ihrer Linken Adam mit Argumenten zu überzeugen. Im Kupferstich fällt Adam die Rolle des defensiv Argumentierenden zu. Auf einem Studienblatt des British Museum (w. 336) werden alternative Handhaltungen Adams erprobt und der Endfassung näher gebracht. Vorbereitende Naturstudien zum Elch (w. 242) und zum Kaninchen (w. 359) werden in London, die zum Papageien (w. 244) in Mailand aufbewahrt.

Der New Yorker Zeichnung folgte vermutlich eine letzte, detaillierte Entwurfszeichnung zur Übertragung der Komposition auf die Kupferplatte.⁸ Wie zwei kurz nacheinander genommene Probedrucke von der unvollendeten Platte zeigen, wurden dabei zuerst die Umrisse der Figuren und Gegenstände mit dem Stichel angerissen. Bei der stecherischen Ausführung arbeitete Dürer vom Dunklen ins Helle, d.h. der dunkle Fond des Waldes musste im Detail gestochen werden, bevor die Hauptfiguren im Vordergrund modelliert werden konnten. Der erste Probedruck unterscheidet sich vom zweiten vor allem dadurch, dass bei ihm nur das rechte, beim zweiten auch das linke Bein Adams der Vorzeichnung entsprechend modelliert ist. Man kann vermuten, dass der relativ kleine Arbeitsfortschritt, der hier sichtbar wird, einem Tagwerk entsprach.

Auch vom stecherischen Aufwand her erweist sich »Adam und Eva« als ehrgeiziges Prestigeobjekt, das an Raffinesse alle früheren Kupferstiche übertrifft. Mit seiner überaus differenzierten Formbeschreibung setzt sich Dürer vor allem von den italienischen Stechern seiner Zeit ab. Die Modellierung der Figuren ist mit besonders feinen, mit bloßem Auge nur noch schwer zu unterscheidenden Stichelklinien angedeutet, sodass man – mit einem Begriff aus der Malerei – von einer »lasierenden« Technik sprechen könnte. In frühen Drucken erscheint dabei die »porzellanene« Haut Evas deutlich heller als die Adams. Die schillernde Schlange hebt sich klar vor der schrundig rauhen Oberfläche der Baumstämme ab. Die Felle der

verschiedenen Tiere sind nach ihren unterschiedlichen haptischen Eigenschaften differenziert. Die feinere – und deshalb flachere – Stichtechnik hat freilich zur Folge, dass nur noch eine geringere Anzahl von brillanten Drucken möglich war.

Von Karel van Mander gepriesen,⁹ gehörte »Adam und Eva« schon früh zu den gesuchtesten Sammlerstücken. Zehn graphische Kopien¹⁰ und Abwandlungen zeugen von dieser Wertschätzung ebenso wie zahlreiche Reflexe in der Malerei und Skulptur.¹¹ RS

1 Zum Vergleich wurde Antonio Pollaiuolos Signatur auf dem Kupferstich der »Kämpfenden Aktfiguren« (H. 1, 191, 1) herangezogen. Nicht auszuschließen, dass Dürer mit der Wahl des ungewöhnlichen Imperfektums »faciebat« bewusst auf die von Plinius überlieferte Signatur des Apelles anspielte. Dazu H. Preuß: Albertus Durer Noricus faciebat. In: Neue kirchliche Zeitschrift, 39, 1928, S. 245; Rupprich, 1, 1956, S. 293.

2 Panofsky, 1969, S. 28.

3 Tietze-Conrat, 1926, S. 65–67; Tietzes, 1928, Nr. 258, leiten das Motiv des Ziegenbocks vom Vorbild der »Versuchung Christi« des Meisters LCz ab. Dem widersprach Alan Shestack in: Washington, 1968, Nr. 125, und Shestack, Alan: Master LCz and Master wb. New York 1971, S. 31f.

4 Panofsky, 1943, II, Nr. 108, zitiert u.a. die »Philosophia Mundi« des Wilhelm von Conches und die »Causae et Curae« der Hildegard von Bingen.

5 Wölfflin, 1905, S. 136.

6 Brenner hat versucht, Dürers Darstellung von Palmas Gemälde in Kasel abzuleiten. H. Brenner: Zu Dürers Stich Adam und Eva von 1504. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 22, 1900, S. 453.

7 Nach der Zusammenstellung von Justi, 1902, S. 7ff., 14ff., hat vor allem Panofsky in einer Reihe von eminenten Beiträgen die Chronologie und Bedeutung der dürerschen Proportionsstudien untersucht: Panofsky, 1915; Panofsky, 1920, S. 359–377; Panofsky, 1922, S. 43–92. Begleitend dazu die Ausführungen von Pauli, 1923, S. 51–68, und Wolf, 1943, S. 363–365. Neuere Zusammenfassungen von Talbot in: Washington, 1971, Nr. VII, XII, und von Rowlands in: London, 1988, Nr. 51.

8 Eine solche seitenverkehrte Vorzeichnung für einen Kupferstich ist vermutlich in der mythologischen Komposition der »Pupila Augustae« (w. 153) in Windsor Castle erhalten.

9 Van Mander/Miedema, 1998, S. 90.

10 Heller, 1827, Nr. 117–126; TIB 10,2 (Commentary) 1981, 001. C 1–C 10; Nürnberg, 1978, Nr. 97–103.

11 Vgl. Frankfurt, 1982, Nr. 177ff.