



~~F. J. F.~~



DÜRER





DÜRER PINX.

I. JACOBY DIR.

V. JASPER SCULPS.



DÜRER

GESCHICHTE

SEINES LEBENS UND SEINER KUNST

VON

MORIZ THAUSING.

MIT TITELKUPFER UND MIT ILLUSTRATIONEN

GEZEICHNET VON JOSEPH SCHÖNBRUNNER, HOLZSCHNITT VON F. W. BADER.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1876.



3125



GUSTAV HEIDER

UND

RUDOLPH EITELBERGER VON EDELBERG

IN VEREHRUNG

GEWIDMET.

Vorwort.

Zur vierhundertjährigen Jubelfeier der Geburt Dürers im Jahre 1871 hätte dies Buch erscheinen sollen. Hemmungen mannigfacher Art haben die Vollendung deselben verzögert. Soweit dieselben persönlicher Natur sind, dürfen sie billig verschwiegen werden; so weit sie in den nicht gleich zu übersehenden Schwierigkeiten der Aufgabe begründet waren, werden sie sich aus einer aufmerksamen Prüfung meiner Arbeit von selbst ergeben. Da indeffen in Deutschland seither keine umfassende und selbständige Forschung über Dürer veröffentlicht wurde und das Bedürfnis einer solchen daher nach wie vor besteht, so kommt dieses Buch auch heute nicht zu spät. Trotz der grossen Literatur, welche sich allmählich über Dürer angehäuft hat, ist A. v. Eye: *Leben und Wirken Albrecht Dürers*, Nördlingen 1860, noch immer die erste und einzige umfassende Monographie, welche den Gegenstand wissenschaftlich behandelt. In manchen Theilen wird dieselbe einen dauernden Werth behaupten. Doch ist sie unter Verhältnissen entstanden, welche dem verdienten Verfasser eine schärfere Kritik im Einzelnen und eine grössere Vertiefung der Auffassung im Ganzen nicht gestatteten. Die Verlagshandlung veranstaltete von dem Buche im Jahre 1869 blofs eine neue Titelausgabe, welcher ein Nachtrag von einigen wenigen Blättern beigelegt ist.

Im Gegensatze zu dem deutschen, hat uns zwar der englische Büchermarkt zwei Prachtwerke über Dürer geliefert. Die Autoren, Herr William B. Scott (1869) und Frau Charles Heaton (1870) erwarben sich das Verdienst, die Aufmerksamkeit des englischen Leserkreises auf Dürer gelenkt und ihm die Ergebnisse der deutschen Forschung vermittelt zu haben, soweit dieselben bis dahin gediehen und ihren redlichen Bemühungen zugänglich waren. Auf einen selbständigen wissenschaftlichen Werth und vollends auf eine kritische Sichtung des Dürer zugeschriebenen Denkmälervorrathes erheben diese englischen Mono-

graphien keinen Anspruch. Nach dem Vorgange von Charles Narrey (1866) für Frankreich liegt das Schwergewicht derselben vornehmlich auf den Uebersetzungen der »Venetianischen Briefe« und des »Niederländischen Tagebuches« von Dürer, wie sie zuletzt von Campe in den Reliquien 1828 abgedruckt waren. Die Ueberlieferung dieser autobiographischen Schriften Dürers ist aber so mangelhaft und ihr Verständniß ist auch für den deutschen Leser so schwierig, daß es uns nicht Wunder nehmen kann, wenn Fremde ohne jeglichen philologischen und historischen Apparat nur sehr unvollkommen in dasselbe einzudringen vermochten. Das hohe Interesse, welches namentlich die Gebildeten englischer Zunge für den deutschen Künstlerfürsten hegen, bedarf also erst noch immer der Befriedigung. Eine englische Auflage unseres Buches, welche demnächst bei John Murray in London erscheint, will demselben entgegenkommen.

Jene Bedenken und Erfahrungen bezüglich der Schriften Dürers veranlaßten mich auch zunächst eine gemeinverständliche Ausgabe von Dürers autobiographischen Schriften diesem Buche vorangehen zu lassen, unter dem Titel: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer, als III. Theil der Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1872. Die Uebersetzung des Textes in die moderne Schriftsprache und die fachlichen Erklärungen sollten mir und Anderen als eine Vorarbeit dienen. Zu meiner Genugthuung haben auch Sachverständige diese Bearbeitung dankbar anerkannt. Mißbilligt wurde die Uebersetzung oder Modernisierung des Textes, dieser mühevollste Theil meiner Arbeit — wie mir fast scheinen will — zumeist von Solchen, welche der Verdeutlichung desselben am meisten bedurften, sich das aber nicht mochten merken lassen.

Weitaus schwieriger freilich, als die Behandlung der literarischen Quellen, war das Studium der Kunstwerke Dürers. Eine lange Reihe von Namen mußte ich nennen, wollte ich aller derer gedenken, die mich bei diesem Theile meiner Vorarbeiten unterstützt haben. Möge es mir nicht übel gedeutet werden, wenn ich hier nicht jedem Einzelnen besonders meine Dankbarkeit bezeuge. Das Vorwort würde dadurch, fürchte ich, ganz unverhältnißmäßig anschwellen. Ich darf also wohl zunächst den Besitzern, Vorständen und Beamten aller Kunstsammlungen, Archive und Bibliotheken, welche ich benutzen konnte, mei-

nen Dank insgefammt ausprechen. Wo es mir durchaus nicht möglich war, zu den Originalen zu gelangen, habe ich mir nach Durchzeichnungen und Photographien und nach eingehenden Beschreibungen zuverlässiger Freunde und Kenner mein Urtheil gebildet; doch immer so, daß ich die Verantwortung deselben ganz allein auf mich nehme.

Von Allen die mich so gefördert haben, sei vornehmlich der Todten gedacht, denen ich mit meiner Arbeit nicht mehr Rechenschaft geben kann über die ehrliche Verwerthung ihrer Beiträge. So ist mir aus dem Nachlasse Gustav Friedrich Waagens alles, was auf Dürer Bezug hat, durch dessen Erben Alfred Woltmann zugleich mit der selbstlosen, unbedingten Auslieferung feines eigenen Materiales zur Verfügung gestellt worden; obwohl meist ältere Aufzeichnungen, dienten mir dieselben doch zur Orientierung und zu mannigfacher Belehrung. Desgleichen überliefs mir die Familie Alberts von Zahn dessen nachgelassene Collectaneen über Dürer kurz vor der Schlußredaction und Drucklegung dieses Buches; ich konnte daraus noch manchen Wink, manchen Nachweis und manche Beruhigung schöpfen. Auch B. Hausmann in Hannover weilt nicht mehr unter den Lebenden. Seine kostbare Dürer-Sammlung war stets zu meiner Verfügung; ja der hochbetagte Greis nahm keinen Anstand, auch wohl eine kleine Reise zu unternehmen, wenn es galt, einem entlegeneren Gegenstande meiner Nachforschung beizukommen. Insbesondere aber hat Otto Müндler mit der nur ihm eigenen Herzlichkeit mich bei der Arbeit ermuthigt. Er verzichtete schliesslich auf jede Verwerthung seiner langjährigen, wenn auch nur nebenbei verfolgten Forschungen über Dürer zu meinen Gunsten. Zu seiner letzten Sendung an mich, schreibt er von Paris am 7. März 1870, kurz vor seinem plötzlichen Tode: »Mein verehrter und sehr werther junger Freund! . . . ich merke, daß ich die erforderliche Muße nicht finde, so daß ich mich entschlossen habe, alle meine Materialien rückhaltlos in Ihre rüstigen Hände zu geben. Mögen Sie, was irgend davon Werth haben mag, ausnutzen und verwerthen! . . .« Doppelt schmerzt es mich nun, daß es mir nicht vergönnt ward, ihm zu zeigen, ob ich auch mit seinem Pfunde gewuchert habe. An ihn hatte ich bei der Arbeit mit Vorliebe gedacht, an den Trefflichen der zur Strafe für sein vorzeitiges Wissen verdammt war, das Brod der Fremde zu essen; doppelt fauer, da er es aus dem Kunsthandel herauschlagen mußte.

Dafür wird mir die Freude, zwei der feinfühligsten Kunstkenner

in der Fremde an dieser Stelle von ganzem Herzen zu begrüßen. Es sind meine hochverehrten Freunde Giovanni Morelli, Senator des Königreichs Italien, und William Mitchell in London. Es giebt wohl nur wenige Männer in deutschen Landen, welche Dürers Kunst so zu würdigen verstehen wie sie; daß ich nur wünschen kann, es möge sie nach Durchlesung der folgenden Blätter die Unterweifung nicht gereuen, die sie mir in ihrer liebevollen Art haben zu Theil werden lassen.

Befondere Aufmerksamkeit wurde auf die Illustration und die äußere Ausstattung des Buches verwendet. Zur Reproduction wurden nur Unica, als Gemälde und Zeichnungen gewählt, die leichter zugänglichen Kupfer und Holzschnitte aber ausgeschlossen, mit einer einzigen Ausnahme. Die Aufopferung, mit welcher sich die mit mir verbundenen Künstler um die Lösung unserer Aufgabe bemühten, kann ich nicht genug anerkennen. Bei der Drucklegung hat mir mein jüngerer Freund und Fachgenosse, Eduard Chmelarz, erspriesslichen Beistand geleistet. Endlich sei auch meinem lieben Verleger gedankt für das Wohlwollen und die Geduld, welche zu entfalten ihm so viel Anlaß geboten war. Unser aller Lohn sei das Gelingen!

Möge denn unser Buch nach Inhalt und Ausstattung des Gegenstandes würdig sein, dem es gewidmet ist und der, wie jede ächte Größe, in unserer Werthschätzung stets höher steigt, je besser wir ihn erkennen. Hundert Jahre sind es bald her, daß Goethe über Dürer an Lavater schrieb: »Denn ich verehere täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu Seinesgleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen« — wir heute wollen es laut sagen!

Wien am 9. October 1875.

Der Verfasser.

INHALTSANGABE.

I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bildruck: Die Kölner, Prager und Nürnberger Schule. Die flämische Schule. Landschaft, Porträt, Geistiger Inhalt, Zeichentechnik, Blockbücher, Formschnitt und Kupferstich. S. 1

II.

Nürnberg: Gründung, Verfassung, Patriziat, Zünfte, Bauhätigkeit, Handel, Classische Studien, Kirchenzustände, Volksdichtung, Luftspiel, Buchhandel. S. 16

III.

Die Familie: Abstammung, Geburt, Der Vater, Die Mutter, Die Brüder, Der Schulknabe, Der Goldschmiedlehrling, Die ersten Zeichenproben, Wolgemut. S. 29

IV.

Michel Wolgemut: Vergeffenheit, Holzschnitte, Der Schatzbehälter, Schedels Weltchronik, Kupferstiche, Wanderjahre, Der Hofer Altar, Der Peringsdörffer'sche Altar, Bildnisse, Zeichnungen, Altar zu Heilsbrunn, Rathhausaal zu Goslar, Der Schwabacher Altar, Hans Traut, Dürer, Adam Kraft, Goldschmiedemuster. S. 47

V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei: Am Oberrhein, In Colmar und Basel, In Italien, Venedig, Dessen Kunst- und Malerschulen, Venetianische Studien, Zeichnungen nach Mantegna, Architektur, Landschaft, Ansichten aus Tirol; aus der Umgebung von Nürnberg, Spätere Landschaftsstudien, Nachfolger. S. 74

VI.

Heirath und Hausstand: Selbstbildniß von 1493, Die Familie Frey, Der Schwäher und die Schwieger, Die Schwägerin, Bildnisse der Gattin, Knappe Wirthschaft, Kunsthandel, Wohlstand, Testament, Die Wittwe, Pirkheimers Anklage gegen sie und Spengler, Die Fabel vom bösen Weibe, Andere Nürnbergerinnen, Die Rosentalerin. S. 100

VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher: Der Dresdener Altar, Der St. Veiter Altar, Schäufelein, Baldung, Kulmbach, Leu, Die Glim'sche und die Holzschuher'sche Tafel, Der Paumgärtner'sche Altar, Der Jabach'sche Altar, Selbstporträt von 1498, Die Imhoff und ihr Dürerhandel, Frühe Bildnisse, Der Hercules von 1500. S. 128

VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche: Augsburg und Nürnberg. Hartmann Schedel. Fränkische und bayerische Kupferstecher. Originelle von Wolgemut. Unbezeichnete und bezeichnete Stiche. Todesbilder. Der Traum des Doctors. Die vier Hexen. Das Meerwunder. Der verlorene Sohn. Maria mit der Meerkatze. Der große Hercules. Der Koch. Die Genien. Die ersten Originelle von Dürer. Die große Fortuna. Soldatenbilder. Der Schweizer Krieg und Pirkheimer. S. 148

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte: Wolgemuts Papstfidel. Die große Babylon. Marter und Berufung Johannis. Der offene Himmel. Die vier Reiter. Die Engel vom Euphrat. Das geflügelte Weib. Erzengel Michael. Die Hochzeit des Lammes. Das Titelblatt. Maler und Formschneider. Das Männerbad. Die heilige Familie mit den Hasen. St. Katharina. Hercules. Die illustrierten Bücher von Celtes. Sein Buch der Liebe. Pirkheimers Bücherzeichen. Wolgemuts Betheiligung. Guntherus Ligurinus. Apollo. Pupilla Augusta. Die Humanisten. S. 184

X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari: Barbari in Nürnberg. Der Plan von Venedig. Zeichnungen von Dürer. Gemälde von Barbari. Die erste Begegnung. Feinmalereien von Dürer. Schlechte Holzschnitte. Die Anbetung der h. drei Könige. Der Kupferstich St. Eustachius. Der nationale Gegensatz. Adam und Eva von 1504. Die kleineren Kupferstiche. Die Satyrfamilie. Die Pferde von 1505. Widerspruch. Letzte Begegnung. S. 216

XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig: Epoche der Blüthezeit. Porträtstudien. Die große und die grüne Passion. Das Marienleben. Marcantons Copien. Weihnachten. Der Schutz für das Monogramm. Neubau des Fondaco dei Tedeschi. Ankunft. Auftrag der Deutschen. Das Rosenkranzfest. Studien. Copien. Jesus unter den Schriftgelehrten. Lotto, Bellini und Tizian. Christus am Kreuze. Andere Bilder. Ausflug nach Bologna. Piero dal Borgo. Pacioli. Die sechs Knoten. Lionardo. Bildnisse. Briefe an Pirkheimer. Neu aufgefundenen Brief. Die letzten Briefe an Pirkheimer. Pirkheimers Antworten. S. 242

XII.

Die grossen Gemälde: Adam und Eva von 1507. Die Marter der Zehntausend. Maria mit der Schwertlilie. Der Heller'sche Altar. Studien zur Himmelfahrt. Die Flügelbilder des Altares. Jacob Hellers Bildniss. Der Landauer'sche Altar. Der Rahmen zum Allerheiligenbild. Das Allerheiligenbild. Die Madonna von 1512. Die Lucretia. S. 285

XIII.

Der Künstler und der Mensch: Architektur. Buchstaben. Sculpturen. Das Imhoff'sche Silberrelief. Falsche Medaillen. Goldschmiedvorlagen. Glasmalerei. Miniaturmalerei. Das Diptychon von 1510. Die Kupferstichtechnik. Versuche in Kupferradierung. Radierung auf Eisen. Neue Kupferstichtechnik. Niello; der Degenknopf. Meisterwerke des Holzschnittes. Auffassung der Madonna. Die kleine Passion. Druck und Verlag der Bücher. Reime. Kunstbriefe. Italienische Nachahmer. Der Verkehr mit Raphael. Das Münchener Selbstporträt. Selbstporträt und Monogramm. Camerarius' Schilderung. Der Christustypus. S. 313

XIV.

In den Diensten des Kaisers: Reichskleinodien. Kaiferbilder. Maximilian in Nürnberg. Der Triumph. Stabius. Die Ehrenpforte. Das Leibgeding. Für die Gelehrten. Naturwunder. Hoftrachten. Randzeichnungen zum Gebetbuche. Hans Springinklee. Gemälde. Kupferstiche. Holzschnitt. Triumphzug. Triumphwagen. Lorbeerkranz. Dürers Antheil am Triumphzug. Unterbrechung der Arbeiten. Der Formschneider Jeronymus. Auf dem Reichstage zu Augsburg. Die Cardinäle von Mainz und Salzburg. Der Regierungswechsel. Zur Medaille auf Karl V. Zeichnungen für das Rathhaus. Wandgemälde im Rathhausfaal. S. 366

XV.

Die Niederländische Reise: Das Reifetagebuch. Ankunft in Antwerpen. Freunde und Bauten in Antwerpen. Ausflug nach Brüssel. Der Einzug Karls V. Reise nach Aachen und Köln. Reise nach Zeeland. Rückkehr aus Zeeland. Kleine Aufträge. Gemälde. Porträtkizzen, Studien. Kunthandel. In Brügge und in Gent. Verkehr mit Patenier. Horebout. In Mecheln. Der Dänenkönig. Heimreise. Dürers Banquier. S. 411

XVI.

Die Reformation: Die Vaterstadt. Pirkheimer und Spengler. Studium des Menschen. Melancholic. Hieronymus im Gehäus. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstichfolgen. Luthers Auftreten. Luthers Anhang. Klage um Luther. Brief von Kratzer. Antwort an Kratzer. Pirkheimers Umkehr. Die gottlofen Maler. Jeronymus Formschneider. Penz. Zwingli. Gefochene Bildnisse. Holzschnitte und Gemälde. Holzschuher. Apostelbilder. Die Vier Apostel. Selbstbekenntnisse. S. 444

XVII.

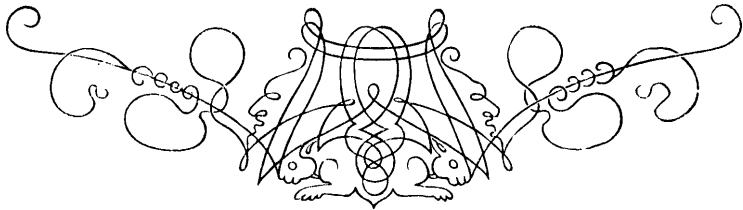
Krankheit, Tod und schriftlicher Nachlass: Krankengeschichte. Geschichte des Grabes. Haarlocke. Todtenklagen. Pirkheimers Todtenklage. Die theoretischen Studien. Die Unterweisung der Messung. Nachdrucke. Stilmischung. Die Befestigungskunst. Die Fecht- und Ringkunst. Die Proportionslehre der Menschen. Die Speise der Malerknaben. Ueber Malerei und Pferdeproportion. Ueber den Untergang der antiken Kunst. Ueber das Schöne, Wahre und Gute. Ueber Natur, Kunst und künstlerisches Schaffen. S. 491

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

	Seite		Seite
Titelkupfer, unter Leitung von L. Jacoby gestochen von V. Jasper zu 309 u.	358	Mariae Himmelfahrt, vom Heller'schen Altar, nach Juvenels Copie in Frankfurt a. M.	295
Initiale D mit dem Kinderengel . . .	1	Apostelkopf zum Himmelfahrtsbilde, Pinfelzeichnung in der Albertina zu Wien. Clairobscur.	zu 298
Initiale D mit dem Stadtwappen . .	15	Porträt Jakob Hellers, vom Heller'schen Altar	300
Initiale S mit dem Wappen der Dürer	29	Das Allerheiligenbild, in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien	zu 306
Monogramm des Gilch Kilian Proger	41	Details vom Rahmen des Allerheiligenbildes	305
Dürers Selbstbildniß von 1484. Stiftzeichnung in der Albertina zu Wien, zu Madonna von 1485. Federzeichnung der Sammlung Hullot in Paris, zu	44	Der Rahmen zum Allerheiligenbild. Holzschnitzerei im Besitze der Stadt Nürnberg	zu 305
Initiale M mit einem Satyr	47	Madonna von 1516. Aus einer Federzeichnung der Sammlung Suermond im Berliner Museum	312
Porträt Michel Wolgemuts. Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien, zu	70	Initiale D mit einem Eccehomo . .	313
Initiale I mit zwei Musikanten . . .	74	Silberrelief; im Besitze der Familie Imhof	zu 320
Gebirgslandschaft. Federzeichnung in der Albertina zu Wien	89	S. Anna selbdritt, Federzeichnung von 1512 in der Albertina	312
3 Löwenköpfe. Federzeichnung in der Albertina (zu S. 85 gehörig) . . .	99	Dürers Selbstbildniß. Gemälde in der k. Pinakothek zu München . . .	zu 355
Initiale D mit dem Bildniß der Agnes Dürerin von 1504	100	Initiale V mit der die Kaiserkrone haltenden Victoria	366
Initiale N mit einem Fuchs, der den Hühnern aufspielt	128	Triumphwagen des Kaisers Maximilian. Federzeichnung in der Albertina .	392
Initiale B mit einer Meerkatze . . .	148	Kaiser Maximilians Ehrenkranz. Federzeichnung Hans von Kulmbachs auf dem k. Kupferstichcabinet in Berlin	394
Venus. Figur aus dem »Traum«, nach Wolgemuts Original u. Dürers Copie	161	Ein Vorreiter aus dem Triumphzuge Kaiser Maximilians. Federzeichnung in der Albertina zu Wien	396
Die vier Hexen, nach Wolgemut . .	162	Porträt Kaiser Maximilians. Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien zu	398
Dieselben, nach Dürer	163		
Initiale O mit Wolgemuts Papstfessel .	184		
Initiale R mit der »Roma« Barbaris .	216		
Die apokalyptischen Reiter	zu 190		
Initiale G mit einem Putto	243		
Porträt Wilibald Pirckheimers, Stiftzeichnung in der Sammlung Hausmann zu Braunschweig	zu 244		
Das Rofenkranzfest, Gemälde im Prämonstratenser-Stift Strahow in Prag	zu 260		
Initiale I mit Adam und Eva	285		

	Seite		Seite
Die Verläumdung nach Apelles. Federzeichnung in der Albertina zu Wien, zu	407	Initiale E mit dem Teufel im Hagelwetter	444
Initiale A mit einem lautenspielenden Kinderengel vor Maria	410	Johannes und Petrus. Gemälde in der Pinakothek zu München	483
Das Scheldethor zu Antwerpen. Federzeichnung in der Albertina zu Wien, zu	412	Paulus und Marcus. Desgl.	483
Liegender Löwe. Stiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien	435	Anbetung der heil. drei Könige. Federzeichnung in der Albertina, zu Wien.	489
Porträt von Dürers Frau. Silberstiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien	436	Initiale T mit Delphinköpfen	491
		Entwurf zu einem Brunnen. Federzeichnung in der k. k. Ambraser Sammlung in Wien	507

Zur Titelverzierung dienten Randzeichnungen aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians auf der königl. Bibliothek zu München, daher auch die meisten Ornamente entlehnt sind; zur Vignette des Verlegers das Motiv von Dürers Arion, Federzeichnung in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien; siehe Seite 220, wo auch in der Anmerkung »Arion« zu lesen ist. Zu Seite 412 ff. eine lithographierte Reifekarte.



I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bilddruck.

»Denn gar leichtiglich verlieren sich die künfte, aber schwerlich und durch lange zeit werden sie wieder erfunden«.

Dürer.



Die Malerei ist ihrem eigensten Wesen nach eine moderne Kunst. Erst die neuere Zeit förderte die Fülle von Ideen, von technischen Mitteln und wissenschaftlichen Kenntnissen und endlich das Gemüthsbedürfnis zu Tage, dem diese reichste aller bildenden Künfte ihre völlige Entwicklung verdankt. Nur in sofern als die Elemente der neueren Cultur in die früheren Zeitalter zurückreichen, finden sich daselbst auch die Anfänge und Vorstufen einer malerischen Darstellung. Das Alterthum stand zu sehr unter der Herrschaft der plastischen Formen, um der höheren Entfaltung der antiken Malerei Raum zu geben; und der maßgebende Einfluss der classischen Plastik reicht noch weit in jene Vorhalle der Neuzeit hinein, die wir gemeiniglich das Mittelalter nennen. Die Eigenthümlichkeit dieses Mittelalters ist aber insbesondere in den Werken seiner Baukunst verkörpert. In der früheren romanischen Stilperiode bewegte sich dieselbe noch in großen, maßvollen Formen, ohne den Ueberlieferungen des Alterthums ganz untreu zu werden. Der Sieg des Papstthums über das Kaiserthum jedoch brachte den kirchlichen Idealismus des Nordens so schrankenlos zur Geltung, das er losgelöst von Natur und Maß dem Drange eines erregten Gemüthslebens bis in's Unmögliche folgte. Es entwickelte sich in Nordfrankreich die Gothik, welche nicht sowohl der Ausdruck des bunten mittelalterlichen Volkslebens ist, als vielmehr

der Wiedererschein einer bestimmten, niemals wirklich durchgeführten hierarchischen Weltanschauung. Hatte der romanische Stil noch der Sculptur und der Wandmalerei eine selbständigere Geltung gestattet, so drückte die gothische Baukunst die Schwesterkünste zu bloßer Ornamentik herab.

Indessen hatte sich auch der große Kreislauf vollzogen, in welchem Rom, zuerst mit staatlichen und sodann mit kirchlichen Mitteln die Völker des Abendlandes zu einem gemeinsamen Bildungsgange vereinigt hatte. Die nach allen Richtungen ausgestreuten Keime hatten Wurzel geschlagen. Bei fortschreitender Gliederung des Ganzen in seine Theile begann ein mannigfaches, selbständiges Culturleben der Nationen, Landschaften, Städte, Individuen. Indess nun die tectonischen Künste noch dem älteren Zuge nach dem Allgemeinen folgten, warf sich der Volkgeist in seiner Besonderheit vorzüglich auf das Malerische und drängte weiter zur Befreiung des Wandgemäldes und der Miniatur von ihren gothischen Fesseln. Als Tafelbild, Kupferstich und Holzschnitt löste sich die deutsche Malerei von der Baukunst und dem, gleichen Gesetzen unterliegendem Schriftthume los und übernahm fortan die Führerschaft auf dem Gebiete der neueren Kunst.

In ihren Anfängen bewegte sich die Malerei Deutschlands, soweit wir dieselbe — zumeist in Miniaturen — zurückverfolgen können, vornehmlich in den, noch aus dem Alterthume stammenden altchristlichen Formen. Die Figuren von derben Umrissen sind mehr oder minder unvollkommen gezeichnet; sie verrathen zwar noch in Haltung und Gewandung die antike Ueberlieferung und deren vorwiegend plastischen Geschmack, bleiben aber ohne wahren tieferen Ausdruck. Bei dieser stationären Unvollkommenheit der malerischen Leistungen im Allgemeinen ist anfangs auch der Unterschied derselben in den verschiedenen Gegenden Deutschlands nur ein geringer. Erst seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts macht sich bei rasch fortschreitender Technik auch in den Formen der nationalen Kunst ein landschaftlicher Gegensatz geltend — es bilden sich die ersten deutschen Malerschulen.

Innerhalb dieser Schulen unterordnet sich der Einzelne noch ein Jahrhundert lang völlig den gleichen Principien; sein Schaffen geht auf in dem der Genossen und hebt sich wohl nach dem höheren und geringeren Grade technischer Ausführung, nicht aber dem Charakter nach von der Menge ab. Erst um ein Jahrhundert später schreitet die Sonderung der Eigenthümlichkeit noch weiter. Immer deutlicher unterscheidet sich das Individuum mit seiner bestimmten Formenanschauung, seiner besonderen einheitlichen Gefühlsweise. In bewusster Kraft erhebt sich nun die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers zur Aufnahme und

Ausprägung der Ideen und Gefühle, welche feine Zeit bewegen; und auf dieser Bildungsstufe erft wird die Erforschung und Würdigung eines einzelnen Meifters möglich, erfpriefslich, nothwendig; denn fein Leben und Wirken gewinnt wieder eine allgemeinere Bedeutung, es wird zu einer Verkörperung des ganzen nationalen Wefens.

Diefer subjectiven Auffaffung fand die deutsche Malerei noch ziemlich ferne, als fie im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts die Umarmung der Architectur abfchüttelte. Vielmehr führte die Malerei jener frühen Periode noch deutliche Spuren ihrer Herkunft mit fich, und man hat fie deshalb auch mit dem Namen der gothifchen bezeichnet, was nur insofern berechtigt ift, als eine dem abstracten gothifchen Formbegriffe im Allgemeinen verwandte Gefühlsweise ihr zu Grunde lag. Im Widerspruche damit steht aber einerseits die Thatfache, dafs die Vervollkommenung des Gemäldes durch das Streben nach Naturwahrheit gleichen Schritt hält mit dem Verfall der Gothik in den tectonifchen Künften — zwischen den Bedingungen ihres wechselfeitigen Gedeihens fomit ein ungerades Verhältnifs besteht; andererseits das Auseinandergehen der einmal felbständig gewordenen deutschen Malerei nach mehreren wesentlich verschiedenen Richtungen. Doch auch die Gegenfätze dieser ältesten Schulen verdanken noch ihre Eigenthümlichkeit nicht fowohl dem bereits gekräftigten Volksthume, als vielmehr der Nachwirkung jener mächtigen Ideen, welche die Nation das ganze Mittelalter hindurch beherrschten.

Die ideale Erhebung der mittelalterlichen Kirche fand einen vollendeten Ausdruck in der älteren Malerschule von Köln. Die schlanken Gestalten mit der zierlich gefchwungenen, gleichfam aufwärts strebenden Körperhaltung, den lang herabfallenden, dichten Falten der Gewandung, den weichen, ruhefeligen Gefichtsformen, dem sanften Blick, der mehr nach Innen als nach Außen gekehrt scheint — getaucht in lichte, duftige Farben und umflossen von strahlendem Goldgrund — das find keine Kinder dieser Welt, fie gehören einem besseren Jenfeits an, nach welchem ihre Erscheinung die Sehnfucht erwecken foll und das durch ihre Verehrung zu gewinnen ift. Ohne gerade von dem heiteren Genuffe des Daseins abzulenken, wollen fie daffelbe blofs in stetem Bezuge auf das Himmlische erhalten, und zwar auf dem einzigen Wege duldender Nacheiferung und mächtiger Fürsprache, das heifst: durch die Kirche. Dieser Charakter ift eigentlich in feinen Grundzügen der frühesten Epoche der Tafelmalerei im ganzen damaligen Deutschland gemeinfam, doch fanden sich nur am Mittelrhein die Bedingungen einer höheren, feineren Durchbildung fo glücklich zufammen. In dem reichen, heiligen Köln, dem deutschen Rom, ward die Kunst gefchützt

von den geistlichen Kurfürsten, gefördert von einem opulenten Clerus und gehegt durch einen eben so frommen, wie lebensfreudigen Bürgerstand. Nach den schönsten Blüten, welche diese Malerei gerade hier entfaltete, hat man sie richtig als die der kölnischen Schule bezeichnet, wenn auch der Begriff uneigentlich auf ein viel größeres Gebiet ausgedehnt zu werden pflegt. Die Persönlichkeiten der Künstler, wie die des gepriesenen Meisters Wilhelm, heben sich zwar nur schwankend und unbestimmt vom Grunde der Schule ab; und obwohl die Maler nachweislich bereits dem Laienstande angehörten, tragen ihre Werke doch einen vorwiegend geistlichen Charakter zur Schau, eine ungezwungene Andacht, schwärmerische Beschaulichkeit und holdselige Verklärung, wie sie seitdem von keiner Phantasia wieder erreicht wurde. In sofern nun ihre Darstellungen den Idealen der mittelalterlichen Kirche am nächsten kommen, stehen sie noch im Brennpunkte des hierarchischen Einflusses.

Den Grundzug frommer Hingebung verläugnet die Költnische Schule auch dann nicht, als in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts allmählich eine schärfere Naturbeobachtung in ihr Platz griff. Hand in Hand mit dieser schreitet die Vervollkommnung der Malertechnik vor, und je reicher ihre materiellen Mittel, desto weniger widerstehen die Künstler der Versuchung, sie zu ihren idealeren Zwecken zu verwenden. Die Gestalten werden kürzer und völliger in den Formen, die Augen erhalten mehr Sehkraft, die männlichen Heiligen namentlich stehen fester auf den Füßen und sind gar zuweilen von allzu derber individueller Gesichtsbildung. Dabei waltet gleichwohl die andächtig geschwungene Körperhaltung vor, namentlich in den Frauen mit den feinen Händen und den lieblich gerundeten Kinderköpfchen; aus ihnen spricht noch der ganze Zauber paradiesischer Unschuld. Die Hauptfiguren erscheinen noch immer als überirdische Wesen, aber eine kältere Verständigkeit glaubt sie bereits mit allem schmücken zu müssen, was hienieden auf Erden Glanz und Ansehen verleiht. Sie tragen die bunte, für uns oft ganz absonderliche Modetracht der höheren Stände ihrer Zeit, sie strahlen von Sammet und Seide, von Goldbrocat und Geschmeide. In Ermangelung eines tieferen Ernstes und Gedankenausdruckes kommt ihnen dies Beiwerk sehr zu Statten, denn die Farbenpracht der Gewänder verleiht auch kleineren Verhältnissen jene Feierlichkeit, deren ein Andachtsbild nicht entrathen kann. Den Höhepunkt dieser jüngeren kölnischen Schule bildet der Maler des Kölner Dombildes, Meister Stephan Lochner. Seine Richtung führt aber zugleich die streng kirchliche, idealistische Kunst des Mittelalters an den äußersten Grenzpunkt, über den hinaus sie keiner Entwicklung

mehr fähig ist, ohne ihren unbeugbaren Principien völlig untreu zu werden.

Im Gegenfatze zu der kölnifchen Schule entfaltet die deutſche Malerei des XIV. Jahrhunderts eine andere Blüthe in der Schule von Prag. Wenn der Weſten des Reiches, namentlich durch geiftlichen Befitz aufgesogen und zerſetzt, den Hebelpunkt des kirchlichen Einfluffes in Deutſchland bildete, wenn der Rhein zur »Pfaffengaffe« geworden war, ſo bot der Oſten noch den jeweiligen Kaiſern compacte Territorien als ergiebige Stützpunkte ihrer Macht und ihres Anſehens. Abgesehen von den kriegeriſchen Marken, aus denen dereinſt zwei deutſche Großmächte herauswachen ſollten, galt dies insbefondere von Böhmen, und bald ward es Sprichwort im Reich, daß die Kaiſerkrone auf die böhmifche Königskrone gehöre. Als nun mit dem Luxemburger Karl IV. zuerſt ein gelehrter und kunſtfinniger Fürſt beide auf ſeinem Haupte vereinigte und den Verſuch machte, Deutſchland einen feſten Mittelpunkt, eine würdige Hauptſtadt zu ſchaffen, da ward auch der Malerei in Böhmen nicht bloß eine heimifche Stätte bereitet, es ward ihr zugleich ein, den ſtaatlichen und örtlichen Bedingungen entſprechender Grundzug eingepägt.

• In keinem anderen Reichslande ſtand der Clerus ſo ſehr in Abhängigkeit von dem Landesfürſten, wie in dem Königreiche Böhmen, dieſem Adoptivkinde des deutſchen Staates. Die zwiefache Bevölkerung deſſelben zeichnete ſich zwar gleichfalls durch einen mächtigen Zug perſönlicher Frömmigkeit aus, die religiöſen Gefühle wurden aber durch keine übermächtige Geiſtlichkeit auf ein beſſeres Jenſeits abgelenkt, ſie nahmen hier eine ernſtere, mitunter düſtere Richtung und ſuchten nach Anwendung auf die Verhältniſſe des wirklichen Lebens. Kaiſer Karl führte zwar, ſeiner Weltſtellung gemäß, verſchiedenartige Einflüſſe in die Malerei ſeines Hofes ein, wovon die Meiſternamen Thomas von Modena und Nicolaus Wurmſer aus Straßburg Zeugniß geben — auch ſcheint byzantinifcher Einfluß mit eingewirkt zu haben — dennoch bewahrt die böhmifche Schule den einheitlichen, localen Charakter, den man auf Dietrich von Prag und Meiſter Kunze zurückführen will. Ihre Geſtalten, meiſt wuchtig und zuweilen überlebensgroß, zeigen Würde und Ernſt; Köpfe und Hände ſind kräftig ausgebildet; breite, weiche Gewandmaſſen flieſſen um die freier bewegten Glieder; die Färbung iſt tief, in grauen Schatten abgetont und in den Gewändern gebrochen, ſo daß ihr materieller Reiz nicht ſehr zur Geltung kommt. Die Augen ſind weit geöffnet und ſchauen beſtimmt, zuweilen faſt finſter heraus; das Beiwerk iſt naturwahr behandelt. Trotz des gemuſterten Goldgrundes, aus dem ſie heraustreten, ſieht das Er-

habene ihrer Erscheinung nicht so sehr in einer inneren Beziehung auf eine höhere, als vielmehr auf die irdische Welt, auf den Befchauer selbst, von dem sie nicht blofs Verehrung, sondern auch Unterwerfung und Gehorsam fordern. Mehr als in jeder anderen Malerschule auf deutschem Boden lag hier der Anfsatz zu grofser, monumentaler Kunst. Geschaffen und gehoben durch die Gunst Karls IV. erhielt diese Schule von Prag unwillkürlich das Gepräge der anderen Vormacht des deutschen Mittelalters — sie ist die Malerei des alten Kaiserthums.

Zwischen diesen beiden Polen deutscher Kunstentwicklung im Westen und Osten liegt die Reichsstadt Nürnberg, die allein unter allen anderen, ähnliche Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei schon im XIV. Jahrhunderte aufzuweisen hat. Wie in Köln und Prag sind zwar auch hier die Elemente der ersten Entwicklung dem heimathlichen Boden entwachsen. Die Formenverwandtschaft der ältesten Nürnberger Gemälde, wie des Altares der Jakobskirche, mit der kölnischen Schule mag vielleicht nur auf die gemeinsame Grundlage altdeutscher Malweise zurückzuführen sein. Doch führte der lebhafteste Verkehr der aufblühenden, baulustigen Handelsstadt nothwendig zu den mannigfachsten Berührungspunkten mit der Fremde; es wird denn auch die unmittelbare künstlerische Anregung vom Westen eben so wenig ausgeblieben sein, wie vom Osten. Nürnberg war ja die Lieblingsstadt Karls IV.; sie erfuhr durch die Luxemburgischen Kaiser die kräftigste Förderung ihres Aufschwunges, was auf rege Wechselbeziehungen zu dem Prager Hofe schliessen läfst. Ja bereits 1310 wird »der Böhme Cunzel, Bruder Nicolaus des Malers« in dem Strafbuche der Stadt Nürnberg genannt, obwohl sich die Identität dieser Männer mit den gleichnamigen Meistern der Prager Schule nicht nachweisen läfst¹⁾. Wie dem auch sei, jedenfalls deutet die grofse Verschiedenheit der heute noch in Nürnberg erhaltenen ältesten Denkmäler der Malerei auf entgegengesetzte fremde Einflüsse hin, und so weit sich ein Gesamtkarakter der ersten dortigen Schule aufstellen läfst, liegen deren Eigenthümlichkeiten zwischen dem Wesen der Kölnischen und der Prager Schule mitten inne. Die Gestalten zeigen weiche aber gedrungene Formen und starke Modellierung, die Köpfe kindlichen Ausdruck bei weit geöffneten, meist braunen Augen. Die Zeichnung ist bestimmt, die Farben kräftig ausgesprochen, aber tief und so wie das Fleisch in grauen Schatten abgetont; der Goldgrund ist gemustert. Weniger noch als in Köln oder Prag lassen sich hier einzelne Meister beim Namen nennen.

1) v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte | pictoris sententiauit se a civitate perpetuo
XV, 25: »Cunzel bohemus frater Nicolai | sub pena suspendii«.

Die Zwischenstellung dieser dritten deutschen Malerschule des XIV. Jahrhunderts würde allerdings schon aus der mittleren Lage Nürnbergs zu erklären sein. Zu der bereits angedeuteten Verschiedenartigkeit ihrer Werke kommt aber noch der Umstand, daß die bedeutendsten derselben durch urkundliche Zeugniffe in eine weit jüngere Zeit herabgerückt werden, als man ihnen der stilistischen Erscheinung nach zuzumuthen geneigt war. Diese urkundlichen Zeugniffe lassen nicht daran zweifeln, daß ein Hauptwerk, wie die berühmte Imhoff'sche Altartafel auf der Empore der Lorenzerkirche, wie auch die Madonna derselben Familie daselbst, erst gegen das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden ist ¹⁾. Vergleicht man nun das Votivbild, die Krönung Mariæ durch Christus ²⁾ etwa mit demselben Gegenstande auf dem Pirna'er Antependium ³⁾ und im Gebetbuche der Aebthessin Kunigunde ⁴⁾, die beide aus der böhmischen Schule des XIV. Jahrhunderts stammen, so ergiebt sich wohl mehr als eine bloß typische, archäologische Verwandtschaft, zumal sich dieselbe auch auf die Farbengebung erstreckt.

Angeichts ihres jüngeren Ursprunges erscheint es freilich nicht länger auffällig, daß jene Hauptwerke der alten Nürnberger Schule »mehr Kenntniß und mehr Beachtung des menschlichen Körpers aufweisen, als die der altkölnischen und böhmischen«. Maler aber, die sich noch nach mehreren Jahrzehnten ganz frei in den älteren Stilformen bewegen, können nicht wohl anders, als abhängig von jenen Schulen gedacht werden. Der Entwicklungsgang, der hier anknüpft, entspricht ganz folgerichtig den Geschieden des deutschen Volkes; er folgt dem Wechsel des Schwerpunktes im Leben der Nation, als die Kaifermacht allmählich sich verflüchtigte, die Herrschaft der Kirche unterwühlt zu werden begann und das Bürgerthum sich dafür mehr und mehr zu selbständiger Bedeutung erhob. Die Schulen von Köln und Prag vertraten die höchste Ausbildung, deren die mittelalterlich idealistische Richtung in der Malerei fähig war. Nun das Volk mehr und mehr

1) Genauer 1418—1430. Der Stifter Konrad Imhoff II. († 1449) erscheint nämlich auf den Flügeln des Votivbildes bloß mit drei Frauen und zwar an der Seite der Elisabeth Schäßlin (verm. 1418, † 1430). Im Jahre 1431 vermählt sich Konrad das vierte mal, mit Clara Volkamerin † 1439, die nicht mehr auf dem Bilde erscheint. Dasselbe muß demnach zwischen der dritten und der vierten Verheirathung des Stifters gemalt worden sein. Archivalische Mittheilungen von Freih. G. v. Imhof. Vergl.

Stammbaum der Imhoff beim Wächter der Rochus-Kapelle in Nürnberg.

2) Abgebildet: Sammler für Kunst und Malerei, Heft 1, S. 82. Otte: Kunstarchäologie III. Auflage S. 198. v. Retberg: Nürnbergs Kunstleben S. 49. Waagen: Handbuch I. S. 63.

3) Veröffentlicht von Jak. Falke: Zeitschrift für bild. Kunst IV. S. 280.

4) Abgebildet: Mittheilungen der k. k. Centralcommission in Wien V. S. 82.

sein Augenmerk irdischen Dingen zuwandte, mußte jede weitere Vervollkommnung nothwendig zur genaueren Beobachtung der Naturgegenstände und zum Ueberwiegen der widerstrebenden realistischen Behandlung führen. Die Anfänge davon machten sich bereits, wie an der Schule Meister Stephans zu ersehen, in den äußereren Zuthaten und in den Gewändern geltend. Bevor aber noch das Streben nach Wahrscheinlichkeit das Wesen der kölnischen Malerschule zersetzen und verflachen konnte, erliegt dieselbe dem überwältigenden Einflusse der realistischen, mit dem Strome der Zeit gehenden Stilweise der Gebrüder van Eyck und ihrer Schüler. Die Prager Schule dagegen verliert ihr Wachsthum, sobald die Sonne der kaiserlichen Gunst sie nicht mehr bescheint. Sie lebt zwar noch in der Miniatur eine Zeit lang fort. Ohne aber die Grofsartigkeit ihrer Formenanschauung hierin festhalten zu können, verfällt sie in das Darstellen unbedeutender Wirklichkeiten, in die Wiedergabe von Vorgängen aus dem Alltagsleben¹⁾. Endlich machen die Stürme der hussitischen Bewegung jede ruhige Weiterbildung auch äußerlich unmöglich.

Ein ganz anderes Schickfal harrt der Malerschule von Nürnberg. Sicherer als in der Stadt der Priester und in der Königstadt wurzelt hier die Kunst in dem Bewustsein eines gefunden, kraftvollen, auf sich selbst gestellten Bürgerthums. Indefs der Adel deutscher Nation in Rohheit und Unbildung versank, aus der sich der Bauernstand noch niemals erhoben hatte, waren die Reichsstädte zu geordneten, rührigen und reichen Gemeinwesen emporgewachsen, bereit die Erbschaft des Mittelalters anzutreten. Nur von den Städten konnte fortan der Anlauf zu weiterer Culturentwicklung ausgehen. Seit dem Interregnum hatten dieselben immer gröfsere Unabhängigkeit erlangt. Selbstgefatzte Rechte wachten über die Ordnung und Arbeit im Innern. Die Freiheit nach aufsen, der Schutz des Handels ward durch Bündnisse der Städte unter einander gesichert, nachdem das Reich diese Sicherheit nicht mehr gewähren konnte. Ausgedehnte Handelsbeziehungen erweiterten zugleich den Gesichtskreis des Bürgers und schafften ihm jenen Reichthum, der die nothwendige Grundlage höherer Bildung ist. Während in Italien das ganze Volk sich den neuen Zeitideen zuwandte — Fürstenthümer wie Republiken und allen voran Rom und seine grofsen Päpste — während in Frankreich das starke Königthum ihre Leitung übernahm, beruhte ihre Pflege in Deutschland und in den, damals noch politisch wie national mit ihm verbundenen Niederlanden fortan allein auf dem Bürgerthume. Es war aber auch ein

¹⁾ Zeugniß davon giebt die deutsche Bibel König Wenzels auf der kaiserlichen

Hofbibliothek in Wien. Vergl. Waagen Kunstdenkmäler in Wien, II, 28.

stolzes Bürgerthum, wie es sobald kein Volk der Welt aufzuweisen hat! Indessen der deutsche Staat zu zerbröckeln drohte, hielten die Reichsstädte das Gesamtbewusstsein der Nation aufrecht und wahrten ihre idealen Güter. Ihre Verbindung untereinander ersetzte gewissermaßen den mangelhaften Staatsorganismus und verschaffte dem deutschen Namen auch noch über die Reichsgrenzen hinaus die gebührende Achtung. Insbesondere war es die Hanfa, welche in der Zeit ihrer Blüthe, vom XIII. bis XV. Jahrhundert, eine gebietende Weltstellung im Norden Europas einnahm vom Stahlhof in London bis zum St. Peterhof in Grosnowgorod. Vor ihrem Haupte, dem Bürgermeister von Lübeck, beugten sich die Könige von Dänemark, Schweden und England.

Die wichtigste Faktorei der Hanfa aber war die zu Brügge in Flandern. Brügge war der große Stapelplatz, wo alle Erzeugnisse von Nord und Süd auf den Markt kamen, hier war die eigentliche hohe Schule für den Weltverkehr; selbst das Wort »Hanfa« ist flämisch und bedeutet eine Abgabe, eine Steuer. Das reiche Flandern ging denn auch in der Kunstübung voran; Brügge ward die Wiege der modernen Malerei. An der Massenproduction von Miniaturen für illustrierte Bücher, die ein begehrter Luxus-Artikel waren, hatte die Malerei hier Gelegenheit gehabt sich heranzubilden, die Grenzen ihrer technischen Mittel zu erschöpfen. Sie erhob sich zu Anfang des XV. Jahrhunderts unter den Händen Huberts van Eyck zu einer Naturwahrheit, wie sie die Welt bis dahin nicht gesehen hatte. Der Genius des flandrischen Meisters überholte eines Zuges die Leistungen der Maler von Prag, Nürnberg und Köln im XIV. Jahrhunderte, die noch mehr in schulmäßiger Gemeinlichkeit geschaffen waren. Der Eindruck der van Eyck'schen Kunstweise war denn auch ein überwältigender allerwärts. Rasch drang sie rheinaufwärts gegen Oberdeutschland vor, überall befruchtend und neue Knotenpunkte bildend in Köln, Colmar, Augsburg, Ulm und Nürnberg. Bei aller Eigenart der einzelnen Schulen erhält die ganze deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts durch den Einfluss der flandrischen Malerei wieder ein einheitliches Gepräge.

Auf zwei Dingen beruht vorzüglich die Bedeutung der van Eyck'schen Neuerung; auf der Einführung der Landschaft in das Gemälde und auf der Durchbildung der Individualität in Form und Ausdruck des menschlichen Antlitzes. Dem gegenüber bleibt die genauere Behandlung des sonstigen Beiwerks und der modischen Gewandung untergeordnet, weil sie nicht durch ein besseres Verständniß der Anatomie, eine Würdigung des ganzen menschlichen Körpers unterstützt wird. Daher bleibt auch die Composition vorerst fast ganz außer

Acht; sie steht noch auf der Stufe der alten, schlicht verständigen Anordnung. Des Künstlers Augenmerk wird mehr durch Einzelheiten in Anspruch genommen; seine Darstellung ist lediglich noch eine epische. Dramatisch wird sie erst in der Elsfässer Schule von Colmar, in einem so großen Meister wie Martin Schongauer. Wir wissen wie die antike Kunst, die griechische Bilderei bei ihrem Erwachen zunächst den nackten Körper durchbildet und frei bewegt, während der Gesichtsausdruck noch starr und sammt feinem stereotypen Lächeln unbeholfen bleibt. Im geraden Gegenfatze hiezu stehen die Anfänge der modernen Kunst. Die Malerei beginnt mit der Durcharbeitung des menschlichen Kopfes, sie vertieft sich nicht blofs in die individuellen Formen, sondern auch in den Seelenausdruck des Antlitzes. Nur allmählich schreitet sie zur freieren Bewegung des bekleideten Körpers, zur besseren Bildung von Händen und Füfsen vor, und spät erst gelingt ihr eine Bewältigung nackter Körperformen. Fast ein ganzes Jahrhundert vergeht über dieser Entwicklung. Doch hat Vasari Unrecht, wenn er berichtet, dafs Jan Mabuse unter den Flamändern, was bei ihm gleichbedeutend mit Deutschen ist, der erste gewesen sei, der Darstellungen von nackten Körpern ausgeführt hätte. Wir werden sehen, dafs, abgesehen von Jan van Eyck, schon viel früher und vor Ausgang des XV. Jahrhunderts die Nürnberger Meister sich mit Erfolg an die Darstellung des Nackten in bewegten Figuren gewagt haben; und sie thaten dies selbständig und nicht wie Mabuse in directer Anlehnung an italienische Muster. Genug, die moderne Kunst erwächst nicht auf freiem Plane, sondern aus den Trümmern des Mittelalters; sie wird nicht wie die Antike von unten aufgebaut, sondern so zu fagen von oben ausgegrübelt.

Das Mittelalter hatte das menschliche Gefühlsleben unendlich vertieft. Durch den vertrauten Verkehr mit abstracten Vorstellungen, durch die Hingabe an Phantasiegebilde, durch die Uebung in aller Art von Gemüthsanspannung war der Geist einer gewissen Selbstbethätigung gewöhnt. Diese innere Welt, der man den Vorzug vor der äufseren gab, suchte man dann an Gestalten, die man adeln wollte, auf jede Weise zum Ausdruck zu bringen. Daher anfangs die gewundenen Gestalten, die aus sich herausstreben, daher ihre weitgeöffneten Augen, die wie in Fieberhitze uns anschauen. Von diesen Augen bis zur Belebung des ganzen Gesichtes war nur ein, allerdings ein schwerer Schritt. Die van Eyck haben den Schritt gethan. Sie enthüllten zuerst die Seele des Menschen in feinem Antlitz und fanden ihr Spiegelbild in der freien Natur. Damit waren also die beiden Angelpunkte, die Schlüssel moderner Kunstempfindung gegeben. Von

der Landschaft bedarf dies keiner Begründung. Dürer und Altdorfer thaten in ihrer Erfassung den zweiten Schritt vorwärts. Die Holländer des XVII. Jahrhunderts brachten die Landschaftsmalerei zu ihrer höchsten Vollendung; sie ist durch und durch ein modernes Product und bleibt uns fortwährend ein ästhetisches Bedürfnis. Das andere Schwergewicht unserer Kunstempfindung liegt immer noch auf dem Gesichtsausdruck. So Großes auch die moderne Kunst in der Körperdarstellung geleistet hat, zu einer gleichwerthigen Durchbildung der menschlichen Gestalt im Sinne der Antike brachte sie es nur in einzelnen Spitzen und Ausnahmen; diesen Ausnahmen aber steht die Menge und die Folgezeit immer wieder verständnislos gegenüber. Die Wenigsten von uns haben ja von dem Ebenmase der menschlichen Gliedmaßen, von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Bewegung, von der physiognomischen Bedeutung des ganzen Körpers eine klare Vorstellung. Wie könnte es da dem Künstler gelingen, sich in der unverstandenen Sprache uns mitzuthellen? Es ist dies für die Kunst ein großer Nachtheil, für unsere Bildung ein empfindlicher Mangel. Wir können es aber nicht verläugnen, wir müssen es eingestehen, daß wir den Maßstab unserer Bewunderung immer noch zu einseitig in den Köpfen eines Bildwerkes suchen.

Was nun Brügge für die Niederlande, das ist für Oberdeutschland Nürnberg; es entwickelte so recht die Malerei des deutschen Bürgerthums. Weit entfernt vor dem Hauche der neuen Zeit dahinzuschwinden, nahm seine herbe aber kräftige Malerschule alle Strömungen derselben in sich auf, nur um sie der eigenen Richtung dienstbar zu machen. Wie sie Anfangs gegenüber den Mustern der Kölnischen und Prager Schule ihre Selbständigkeit behauptet hatte, bewahrte sie auch vor den zahlreichen Einflüssen, die ihr vom Rheine, aus Brügge und Gent und später aus Oberitalien und selbst von der Antike reichlich zugeführt wurden, ihre Ursprünglichkeit. So empfänglich sie für das Fremde ist, versinkt sie niemals in leere Nachahmung, sie schöpft vielmehr ihre Kraft aus dem Anschlusse an die Natur und an alles, was das damals so reiche Leben der Nation bewegte. Ohne streng kirchlich zu sein, bleibt sie tief religiös, ohne auf Wahrheit zu verzichten, bleibt sie erhaben und gemüthswarm. Zu der rein formalen Schönheit nach modernsten Begriffen vermochte sie zwar nicht oder doch nur bedingungsweise zu gelangen, denn ihr Ziel war weiter gesteckt. Der deutsche Genius genügt sich nicht in dem Reize der äußeren Formen, wenn er sie nicht mit dem Ausdrucke des tiefsten Inneren in Einklang bringen kann. In diesem Ringen mit einem bedeutungsvollen Inhalte liegt der Idealismus der deutschen Malerei.

Er äußert sich in der van Eyck'schen und Kölnischen Schule, selbst bei Martin Schongauer noch durch einen gewissen Zug leidender Ergebung, während er bei Dürer und Holbein zu gedanklicher Selbstständigkeit, zu rein menschlicher Geltung und Bedeutsamkeit gefestigt erscheint.

Getragen ward die ganze neue Richtung durch eine neue Zeichentechnik, welche sich an der Nothlage der deutschen Malerei ausgebildet hatte; eine Technik, welche nicht blofs die Umriffe, sondern auch die Körperlichkeit mittels blofser Linien darzustellen suchte. Während die alten Florentiner und noch Lionardo und Mantegna die Schatten mittels kurzer, schräger Parallelstriche abtonten, modelten die Deutschen die Form mittels mannigfach geschwelter Linien und Strichlagen. Zur Erfindung dieser Art Zeichenkunst, welche die Italiener alsbald hinübernahmen, war die deutsche Malerei durch den geringen Spielraum gedrängt, welcher den Wandgemälden und verhältnifsmäfsig selbst dem Tafelbilde gegönnt war. Die gröfsten Meister wandten sich daher mit Vorliebe dem Kupferstich und Holzschnitte zu, und so kömmt es, dafs wir gerade in den Denkmälern dieser, damals noch nicht blofs reproducirenden Techniken unsere monumentale Kunst zu suchen haben¹⁾. Das lineare Zeichnen führte zu deutlicher und bestimmter Erfassung der Formen. Das Aufgeben des Farbenreizes beraubte die Malerei ihrer mehr musikalischen Hilfsmittel zur Wirkung auf die allgemeine Gemüthsstimmung. Ersatz dafür bot ihr die Einführung geklärter, bereits durchempfunderer Ideen in die Composition. Die Malerei erhob sich dadurch in den Rang der Poesie; sie lieb nicht blofs den Stimmungen, sondern zugleich auch den Gedanken der Zeit beredten Ausdruck.

In dem Mafse als der geistige Inhalt des Mittelalters sich verflüchtigt hatte, waren Kunst und Literatur gleicherweise in die bürgerlichen und bäuerlichen Schichten des Volkes herabgestiegen. Wie die streng kirchlichen Bauformen hatte sich auch das nationale Epos ausgelebt, das seinen Stoff aus nebelhafter Ferne entlehnte und in der Form abenteuerlicher Erzählung nur das gläubige Ohr befriedigen konnte. Das deutsche Volk ward der endlosen Vorspiegelung einer besseren Zukunft und Vergangenheit gleich müde und kehrte in der verhältnifsmäfsigen Ruhe und Abgeschlossenheit des XIV. und XV. Jahrhunderts zu sich selbst und zur Gegenwart zurück. Der Sinn des Auges beehrte nun sein Recht; man sah sich um im eigenen Hause, in Staat

1) Vergl. A. Springer, der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 171—206. u. A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre, 36.

und Kirche in Tracht und Sitte. Das Subject begann sein eigenes Object zu werden, und ganz bezeichnend wählte man daher für populäre Bücher den Titel eines Spiegels, als Sachsen Spiegel, Gnaden Spiegel, Eulenspiegel. Und wie die Literatur selbst immer mehr in Bezug auf ein schauluftiges Volk trat, statt, wie früher, auf eine hör-luftige Gesellschaft, so mußte sie auch einer von der Kirche ganz un-abhängigen malerischen Thätigkeit Vorschub leisten. Man freute sich Häuser, Geräthe und Bücher mit bildlichen Darstellungen zu schmücken, welche noch über die dem Schriftthume zugänglichen Kreise hinaus-wirkten. Schon im XIII. Jahrhundert sagte Thomasin von Zerklere, die Bilder seien für den Bauer, der die Schrift nicht versteht, und im Narrenschiffe heißt es: wäre auch jemand, der die Schrift verachte oder sie nicht lesen könnte, der sähe wohl im Malen sein Wesen und finde darin wer er ist, wem er gleiche und was ihm gebricht¹⁾.

Je mehr sich nun die Literatur in den Bürger- und Bauernstand herabzog, desto mehr ward das Bild die Hauptfache in den Büchern. Dazu gefellte sich in dem vielgetheilten, jeder Centralisation entbehrenden Volke ein lebhafter Drang nach Mittheilung, der bald zu einem unbezwinglichen publicistischen Triebe anwuchs. Dies führte zur Erfindung der Formschneidekunst, und ihr rasches Fortschreiten im XV. Jahrhundert ward so aus dem innersten Bedürfnisse der Nation ge-fördert. In der *Ars moriendi*, den Armenbibeln, dem *Speculum hu-manae salvationis* u. a. schrumpft den Figuren zu gefallen, der Text völlig zusammen; und nur wie in Ermangelung besserer Mittel, die Gestalten zu beleben, werden ihnen Spruchbänder an den Mund ge-heftet. Aus diesen Blockbüchern erst entwickelte sich der eigentliche Buchdruck mit beweglichen Lettern und es ward somit der Literatur auf dem Umwege der populären bildlichen Darstellung das wichtigste Hilfsmittel ihrer Wirksamkeit zugeführt. Nach ihrer äußerlichen Los-lösung von einander nahmen Bild und Schrift ihre ungehinderte Ent-wicklung im Drucke. Dem Formschnitte ist zwar ein gefährlicher Nebenbuhler im Kupferstiche erwachsen, dessen Druckfähigkeit zuerst gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts in den Rheingegenden erprobt worden war, und der eine ungleich feinere Ausführung des Gegen-standes gestattete. Doch weit entfernt daneben zu verkümmern, er-fuhr der Holzschnitt vielmehr durch die reichere Kupferstechkunst eine wohlthätige Beschränkung auf seine natürlichen Mittel; und innerhalb

1) Gervinus, Geschichte der National-literatur II. Vergl. Geiler von Kaisersberg, *Speculum fatuorum* bei Zarncke, Brants *Narrenschiff* 251b: »Ecce enim lingua nostra

vernacula theutonica . . . conscriptum est, depictum quoque imaginibus pro his qui li-teras legere non noverunt.«

derfelben gedieh er zu feiner classifchen Vollendung in derselben Zeit und unter denselben Händen, die auch der Kupferplatte eine bis dahin unerhörte und für lange unübertroffene Leistungsfähigkeit abgewannen.

Beide Kunstzweige nehmen in der Entwicklung der deutschen Malerei eine eigenthümlich hervorragende Stellung ein, und die Geschichte derselben kann in solange nicht richtig verstanden werden, als auf Formschnitt und Kupferstich nicht die gebührende Betonung gelegt wird; denn die Lage der Dinge in Deutschland brachte es mit sich, dafs gerade im entscheidenden Augenblicke diese zwei zeichnenden Künfte in den Vordergrund traten. Die Malerei im engeren Sinne fand eben diesseits der Alpen ganz andere Bedingungen vor als in Italien. Die Flächenscheu der gothifchen Baukunst, die beschränkten Räume und die Gefchlossenheit der Profanbauten verdrängten das Wandgemälde von der inneren, die Ungunst der Witterung von der äufseren Mauerfläche. Die farbentödtende Pracht der bunten Glasescheiben liefs nicht einmal das Tafelbild zu voller Geltung gelangen. Dabei gestattete der strengere kirchliche Geist des Nordens der religiösen Malerei kein so freies Spiel der Phantasie wie im Süden. Die Gemälde, meist nur Denkmäler persönlicher Frömmigkeit, sollten stets dieselben heiligen Typen wiedergeben, die wohlbekanntten Gruppen, die dem Beschauer noch durch die Hereinziehung nicht mithandelnder, sondern blofs still anbetender Stifter zum Bilde im Bilde entrückt wurden. Zwar löste sich aus dem Votivgemälde das selbständige Portrait los, an gröfseren Aufgaben aber gebrach es der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts durchweg. Ihre Pflege stand nicht bei den höheren fürstlichen Gewalten, noch auch waren Fragen der Kunst Angelegenheiten des öffentlichen Lebens. Dafür lag ein tiefes ästhetisches Bedürfnifs im Gewissen der Einzelnen, zumal in den bürgerlichen und bäuerlichen Schichten der Nation; das Volk war der Mäcen der deutschen Malerei, den es zu befriedigen galt.

Die Thätigkeit für das Allgemeine trug wesentlich dazu bei, den Handwerker zum Künstler zu erheben. Der Appell an die Öffentlichkeit befreite ihn vom Drucke des Bestellers. Der Maler durfte in Entwürfen für den Kupferstich und Formschnitt seinen eigenen Eingebungen folgen, auf deren Verständnifs er im gleich gestimmten Volke rechnen konnte. Dafs er in der Regel zugleich Drucker und Verleger der eigenen Arbeiten war, mußte auch seine materielle Existenz günstiger gestalten. Zur Sicherung des selbstgeschaffenen Eigenthums setzte er ein Zeichen oder Monogramm auf das Werk und ein wohlgeordnetes Staatswefen, wie das von Nürnberg, überwachte sorgfältig die Unverletzlichkeit dieses Besitzthums. Einen anderen

Sinn, als den der Firma, des befugten Verkaufrechtes hatte das Monogramm anfänglich nicht. Erst das Erwachen der modernen Persönlichkeit, die bewusste Ruhmbegier der Renaissance unterfchob dem Zeichen zugleich den geistigen Eigenthumsbegriff. Darum warfen denn auch die deutschen Meister ihre ganze Kraft auf die Ausbeutung der Metallplatte und des Holzstockes, die eine endlose Verbreitung ihrer Werke zuliefen. War es ihnen verfast in großen Flächen zu ergehen, so griffen sie in alle Weiten, statt des Raumes wirkten die Massen! Die graphischen Künfte zogen in Deutschland keineswegs im Gefolge der eigentlichen Malerei einher, sie standen ebenbürtig ihr zur Seite, sie traten stellvertretend für dieselbe ein. Das Wandgemälde ward durch den Holzschnitt ersetzt, die Tafelmalerei durch den Kupferstich ergänzt. Ja in Ermangelung centralisierter Culturgebiete verlieh gerade die publicistische Seite den zeichnenden Künften im Zeitalter der aufblühenden Buchdruckerkunst eine gewisse monumentale Bedeutung; sie gehen damals in der Wandelung des Geschmacks den übrigen Künften eher voran, statt ihnen zu folgen; sie standen noch in keiner Abhängigkeit oder Unterordnung zu denselben. Es konnte somit eine so tüchtige Kunstschule, wie die des Meisters E. S. von 1466, ohne bisher nachweisbare Uebung der Malertechnik fortschreiten und der aus ihr hervorgehende erste bedeutende Maler Oberdeutschlands, Martin Schongauer zu Colmar, erscheint fast nur als Kupferstecher thätig.

Unabhängig von den Gewalten in Kirche und Staat und im Einklange mit dem vorwärts treibenden, aus den alten Fesseln sich losringenden Volksgeiste haben also Holzschnitt und Kupferstich in Deutschland ihre erste Blüthe entfaltet. In ihnen gewannen die Bestrebungen der neuen Zeit zuerst Ausdruck und Gestalt; und wo sich dieselben im Volke am kräftigsten regten, in Franken, in Nürnberg, da mußten auch die populären zeichnenden Künfte ihren höchsten Aufschwung nehmen. Nur die Erwägung dieser Verhältnisse kann uns zur richtigen Würdigung unseres Gegenstandes führen; denn dürften wir von der vorherrschenden Stellung des Kupferstiches und Holzschnittes in der deutschen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts absehen, wir fänden keinen Schlüssel, die wahre Bedeutung Nürnbergs und die Stellung Dürers in der Kunstgeschichte zu erklären.

II.

Nürnberg.

»aws sonder lieb und neigung, so ich zu diser erbern stat als meinem vaterland getragen«.

Dürer.



er Ort, an welchem Nürnberg entstanden ist, war weder durch eine besonders günstige Lage, noch durch die Spur einer älteren Ansiedelung ausgezeichnet, wie dies etwa bei einer Reihe von Städten im Süden und Westen Deutschlands der Fall ist. Die Ufer der Pegnitz waren culturliches Neuland, als die fränkischen Kaiser auf einer Felsenhöhe daselbst die Reichsburg begründeten. Ihr Name wird im Jahre 1050 zuerst genannt und zwar von Heinrich III., dem mächtigsten römisch-deutschen Kaiser. Die Errichtung eines Marktes, die Wunder der hier ruhenden Gebeine des heil. Sebaldus, der wiederholte Aufenthalt der Könige daselbst und deren Gunstbezeugungen lockten stets neue Bewohner heran, die sich zwischen der Burg und dem Flusse ansiedelten. Und so entstand unter der Herrschaft des Staufischen Hauses neben der Königsburg, welche Konrad III. und Friedrich der Rothbart öfter bewohnten, eine neue Stadt. Sie war nur auf die rastlose Thätigkeit ihrer Bürger angewiesen, denn schon Kaiser Friedrich II. sagt in seinem großen Freiheitsbriefe vom Jahre 1219: In Anbetracht, das sie weder Weinberge noch Schifffahrt besitze und auf einem sehr harten Boden gelegen sei, wollte er seiner geliebten Stadt nicht nur ihre hergebrachten Rechte bestätigen, sondern dieselben auch noch vermehren.

Die unfruchtbare sandige Umgegend der Stadt war aber kein Hinderniß, vielmehr ein Sporn für die Entfaltung ihrer Kräfte. Die Wohlthaten der Freiheit und Rechtsicherheit, mit denen Nürnberg in den Zeiten der alten Kaiserherrlichkeit ausgefattet ward, brachten

hundertfältige Frucht in der Geschichte der neuen Reichsstadt. Auf Grund derselben, unter ihrem eigenen königlichen Schultheiß machte sich die Bürgerschaft von der Gewalt der Nürnberger Burggrafen unabhängig. Schon im XIII. Jahrhunderte war die Reichsburg »auf der Vesten« ihrer eigenen Obhut übergeben worden, und allmählich erwarb die Stadt alle Hoheitsrechte, welche in ihrem Bereiche und in ihrer nächsten Umgebung an Andere verliehen waren, theils durch Kauf, theils durch kaiferliche Verleihung, so dafs sie sich schliesslich in der Mitte des XV. Jahrhunderts voller Selbstherrlichkeit erfreute. Dafür stand Nürnberg aber auch stets in unverbrüchlicher Treue zu Kaifer und Reich.

Nach der Gemeindeverfassung, wie sich dieselbe im Laufe des XIV. Jahrhunderts endgiltig ausgebildet hatte, lag das Regiment der Stadt dauernd in den Händen des Patriziates, der »erbaren« Geschlechter, deren Kern höchst wahrscheinlich von den Rittern der Burggrafen abstammte. Zwar hatten auch in Nürnberg die Zünfte die Verwirrung nach dem Tode Ludwigs des Baiern zu einer vorübergehenden Umwälzung benützt; doch der neue König Karl IV. führte alsbald den alten Rath wieder zurück und bestrafte die Häupter des Aufruhrs¹⁾. Ein sprechendes Zeugniß von der klugen Mäfsigung der herrschenden Klasse ist es aber, wenn gleichwohl gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts Handwerker nicht blofs im engeren Rathe, sondern vereinzelt auch an der Seite der höchsten Würdenträger der »Lofunger« erscheinen. Ihre Betheiligung an der Regierung sank freilich bald zu einer blofsen Ehrenstellung herab, indess die oligarchische Verfassung nur um so fester gefugt und gegen jeden Eingriff von Nichtberechtigten abgeschlossen wurde.

An der Spitze der Republik standen nämlich der erste und der zweite Lofunger, welche die Aufsicht über die Schatzkammer und die Finanzverwaltung führten und zusammen mit dem Kriegshauptmanne der Stadt auch die drei Obristhauptleute genannt wurden. Sie waren gewählt aus den sieben »Elteren Herrn« und diese wieder aus den dreizehn Alten Bürgermeistern, die mit den dreizehn Jüngeren gemeinsam die Geschäfte führten, so dafs abwechselnd alle vier Wochen je einer von jeder Gruppe mit dem andern zusammentrat als die sogenannten »Frager«. Diese sechs und zwanzig Bürgermeister bildeten mit acht, gleichfalls patrizischen »Alten Genannten« und mit acht Handwerkern, als den Vertretern der gefamten Zünfte, zusammen

1) G. W. K. Lochner, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg zur Zeit Karls IV. 1347—1378, Berlin 1873.
Thaufing, Dü...



den »kleinen Rath« von zwei und vierzig Mitgliedern, bei dem alle Staatsgewalt lag. Diefem war der gröfsere Rath von »Genannten« aus der ganzen Gemeinde untergeordnet, doch wurde derfelbe nur in feltenen Fällen zur Berathung und Befchlufsaffung zusammenberufen. Auch die acht Handwerker des kleinen Rathes nahmen blofs formell an den Berathungen deffelben Theil; fie waren nur den Zünften der Metzger, Bäcker, Lederer, Schmiede, Schneider, Kürfchner, Tuchmacher und Bierbrauer entnommen, und der erfte und angefehenfte unter ihnen unterfützte die Lofunger bei der Steuererhebung und der jährlichen Rechnungslegung vor den fieben Elteren Herrn. Dabei behielt es fein Bewenden, auch nachdem Gewerbe und Künfte einen unverhältnifsmäßigen Auffchwung genommen hatten.

Christoph Scheurl konnte daher 1516 mit Recht an Johann Staupitz fchreiben: »Alles Regiment unserer Stadt und gemeinen Nutzens fteht in Händen der, fo man Geflechter nennet, das fein nun folche Leut', dero Ahnen und Urahnen vor langer Zeit her auch im Regiment geweft und über uns geherrfcht haben«. ¹⁾ Und Alvise Mocenigo fagt in feiner Schlufsrelation über feinen Aufenthalt an dem Hofe Karls V. 1548: Nürnberg werde im Gegenfatze zu allen anderen deutſchen Reichsftädten von adeligen Geflechtern regiert, deren dort blofs 28 befänden, und er fügt hinzu: »diese Stadt genieft den Ruf, ſich beffer zu regieren, als jede andere in Deutſchland, weshalb ſie auch von Vielen das Venedig Deutſchlands genannt wird« -- wohl das höchfte Lob im Munde eines venezianifchen Staatsmannes. ²⁾ Gleich den Nobili von Venedig befolgten aber auch die Patrizier Nürnbergs jenen Grundfatz, der einer herrſchenden Klaffe allein ihre Macht auf die Dauer fichert und der in dem Satze gipfelt: Strenge gegen ſich ſelbſt und Milde gegen die Regierten. Wohl machte es Auffehen in der ganzen Welt, als im Jahre 1469 Nicolaus Muffel, das Haupt einer der angefehenften Familien, geehrt von Papft und Kaifer, zur Zeit erfter Lofunger und Erfter im Rath, wegen Diebſtahls an dem gemeinen Schatze der Stadt angeklagt und nach kurzem Proceffe gleich dem gemeinften Verbrecher am Galgen aufgehängt

1) Die Chroniken der fränk. Städte, Nürnberg I und V, 791.

2) Fontes rerum Austriacarum, Diplomataria XXX, 69 ff. Schon 1506 ſchreibt Christoph Scheurl: »Unde etiam civitati magnae accedunt divitiae, et tantum apud Germanos nomen: quantum Venetiis apud Italos. Unde etiam Venetia Teutonica co-

gnominata est.« Libellus de laudibus Germaniae. Daſelbſt auch die Nachricht, es gebe in Venedig ein Sprüchwort: alle Städte in Deutſchland ſeien blind, nur Nürnberg ſehe auf Einem Auge: »Germaniae civitates cecae esse: Norimbergam vero monoculam« — die Ulrich von Hutten in ſeinem Sendſchreiben an Pirkheimer 1518 wiederholt.

wurde¹⁾. Und als Helena Nützlin 1496 durch ihren Gatten ermordet wurde — der einzige Fall eines Mordes unter den Patriziern — lehnte der Rath die kaiferliche Vermittlung zu Gunsten des Mörders mit fehr entschiedenem Worten ab, während fonft Mord und Todtschlag im Volke auffallend leicht gefühnt wurde. Leonhard Groland hatte es gewagt, gegen Sitte und Herkommen ein Liebesverhältnifs mit Katharina, der Tochter des Hans Harsdörffer anzuknüpfen; der heimliche Briefwechsel ward entdeckt, Groland gefangen genommen, zu zwei Monaten Gefängniß verurtheilt und auf fünf Jahre aus der Stadt und der Umgebung Nürnbergs verbannt; wobei noch ausdrücklich erklärt ward, dafs sich der Rath um eine etwaige Eheschließung zwischen den beiden, ja ganz ebenbürtigen, Verlobten nicht kümmere.²⁾ Die ersten Männer der Republik büßten jegliche Ueberhebung gleich mit Gefängniß, wie dies u. a. auch Wilibald Pirkheimer widerfuhr; und deffen so lange allmächtiger Gegner Anton Tetzl, seit 1507 erster Lofunger, ward im Herbste 1514 in den Thurm geworfen, wo er auch nach vier Jahren starb, ohne dafs fein Staatsverbrechen, vermuthlich Bruch des Amtsgeheimnisses, je bekannt wurde.

Mit feltener Weisheit und Mäßigung übten dagegen die Patrizier gegenüber dem Volke ihre Macht; sie wußten nicht bloß gute Herren zu sein, sondern auch als solche zu erscheinen. Indem sie den Handwerkern einen, wenn auch ganz geringfügigen Antheil am Stadtregerie beliefsen, hoben sie das Bewußtsein und den Gemeinfinn der Bürgerschaft und beugten dadurch ernstlichen Zerwürfnissen, gewaltfamen Umwälzungen vor. Gerade die Eifersucht, mit welcher das Patriziat über seinen politischen Vorrechten wachte, übte eine günstige Wirkung auf die Gewerkschätigkeit und die Kunstentwicklung Nürnbergs. Suchte der Rath schon die Bedeutung der althergebrachten Handwerksgenossenschaften möglichst abzuschwächen, so begünstigte er noch weniger die Bildung neuer Innungen. Insbesondere wurde jede zünftige Verbindung und Gliederung innerhalb der Kunstgewerbe sorgsam hintangehalten. Dabei mochte wohl ursprünglich der Hintergedanke obwalten, dafs die gebildeteren Kunsthandwerker als Corporationen leichter Einfluß auf die Verwaltung gewinnen könnten; für das Gedeihen der Künfte selbst war aber die Fernhaltung von Form und

1) Geschichte des Processes: Chroniken der fränk. Städte. Nürnberg. V. 753 ff. In dem Rechtfertigungsschreiben, welches der Rath an die Römische Curie senden zu müssen glaubte, heißt es u. a. »nostri majores instituerunt iudices, ut par et equa

foret inter omnes dispensatio justice, que magis quid actum sit, quam quis egerit inspiciat.« Dasselbst, 771.

2) G. W. K. Lochner, Eine Neigungsheirath, im Jahresbericht des hist. Vereins für Mittelfranken 1863.

Zwang ein unfchätzbarer Segen, und die augenscheinlichen Erfolge konnten den Rath leicht im Ausharren bei diesem Herkommen bestärken. So blieb denn, im Gegensatze zu anderen Reichsstädten, die Malerei in Nürnberg eine »freie Kunst«, zwar nicht im Sinne der »Artes liberales«, sondern als ein, keinem Zwange durch besondere Ordnungen unterworfenen Handwerk. Als z. B. einmal ein Scharfrichter sich im Malen versuchte und die anderen Maler deshalb klagbar gegen ihn auftraten, weil er ihre Beschäftigung dadurch unehrlich mache, da wurde der Henker in seiner Befugnis zu malen nicht nur nicht behindert, sondern ausdrücklich bestätigt, denn Malen — hiefs es in dem Befcheide — sei eine freie Kunst. Galt doch als solche in Nürnberg lange Zeit auch das Gewerbe der Schreiner, denen die Bitte um Meisterstück und Ordnung wiederholt abgeschlagen und erst 1529—30 bewilligt wurde. Später haben zwar allmählich viele dieser »freien Künfte« Satzungen angenommen oder erhalten; bis zu Dürers Zeiten aber wachte der Rath noch mit grossem Eifer darüber, das nichts was entfernt dem zünftischen Wesen gleich, in Nürnberg aufkam oder durch fremde Gefellen eingeschleppt wurde¹⁾.

Dafür bemühte sich der Rath auch auf alle Weise für die Wohlfahrt der Bürger zu sorgen und jedem berechtigten Wunsche entgegen zu kommen; er war einer der ersten, der eine geordnete Polizei einführte. Jedermann ward Sicherheit der Person und des Besitzes gewährleistet; in zahlreichen Verordnungen war für die Reinlichkeit der Stadt und für die Gefundheit der Lebensmittel alles vorgesehen, andere wieder betrafen die Gebahrung in den Apotheken und die Verforgung der Armen. Der Gewerbefleiss wurde auf alle Weise ermuntert. Die Aufnahme in den Gemeindeverband war Fremden sehr erleichtert; es genügte dazu das Fürwort zweier Bürger nebst einer sehr geringen Abgabe, und ebenso leicht konnte das Bürgerrecht freiwillig wieder aufgegeben werden. In Folge der Freizügigkeit mehrte sich die arbeitende Bevölkerung rasch. Schon unter den Kaisern Karl IV. und Wenzel erfuhr die Stadt ihre letzte Vergrößerung, indem die vor den Thoren angewachsenenen Vorstädte mit ihr vereinigt und von Mauer und Graben umgeben wurden. Innerhalb derselben erhoben sich Kirchen und Klöster, Ordenshäuser und Spitäler, öffentliche und Privatbauten, die um die Mitte des XV. Jahrhunderts dem feingebildeten Aeneas Sylvius Piccolomini, dem nachmaligen Papste Pius II., den Ausdruck der Bewunderung abgewannen und Zeugnis gaben von dem Wohlstande der Bürger, von ihrem Unternehmungsgeiste und ihrer Kunstfertigkeit.

1) Briefliche Mittheilung von G. W. K. Lochner.

Hand in Hand mit dem Ausbaue der Verfassung gieng derjenige der beiden Hauptkirchen, der älteren zu S. Sebaldus diesseits, der jüngeren zu S. Laurentius jenseits des Flusses, nach welchen die beiden Hälften der Stadt Sebalder- und Lorenzer-Seite genannt wurden. Beide standen vollendet da, als Nürnberg gegen Ende des XV. Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Blüthe erreichte. Sie tragen auch das Gepräge ihres allmählichen Wachsthumes zur Schau. In ihrer schlichten Vollendung und in dem Festhalten an manchen localen Eigenthümlichkeiten, wie an den großräumigen Hallen und an dem romanisirenden Thurmbau, sind sie die Wahrzeichen einer zähen Volkskraft, eines unbeugfamen Selbstvertrauens. Einen ganz anderen, einheitlichen Charakter hat die Frauenkirche, ein halb profanes, gothisches Bauwerk von edlen Verhältnissen. An der Stelle der niedergeriffenen Synagoge ward sie 1355 von Karl IV. gestiftet und schon 1361 in feiner Gegenwart eingeweiht, um als kaiserliche Kapelle zugleich politischen Zwecken zu dienen; daher auch »Unserer lieben Frauen Saal« genannt. Der Einfluß französischer Gothik in manchen Einzelheiten ward wohl durch den Luxemburger vermittelt. Die Steinmetzarbeit daran ist von feinsten Durchbildung, sowohl im Zierwerk, wie auch namentlich in den zahlreichen Figuren; ihre Gestalten sind schlank aber nicht gewunden, die Köpfe sind von individueller Mannigfaltigkeit, Hände und Glieder verrathen eine für jene Zeit überraschende Naturbeobachtung. Diese Bildwerke von unbekanntem, vielleicht fremden Meistern mußten auf die fernere Kunttentwicklung Nürnbergs von Einfluß sein. Dies zeigt gleich der 1361—1377 erbaute Chor von S. Sebald mit der berühmten Brauthüre.

In der Liebfrauenkirche hat das aus feiner Machtfülle scheidende Kaiserthum seiner getreuesten Stadt ein Vermächtniß hinterlassen, das in dem Kunttfleiß ihrer Bürger reiche Zinsen trug. Das erste Zeichen ihrer Dankbarkeit ist gewissermaßen der berühmte »schöne Brunnen« auf dem Herrenmarke gegenüber der Frauenkirche, während der Jahre 1385—1396 ausgeführt von dem Palier Heinrich Beheim¹⁾. Unter den Standbildern, welche die herrliche Pyramide zieren, hat Karl der Große die Gestalt Karls IV. angenommen, des ersten deutschen Kaisers, dessen Bildniß die heimische Kunst der Nachwelt überliefert hat, denn er liebte die Kunst, so wie er Nürnberg liebte. Auch seine Söhne, deren ältester, Wenzel zu Nürnberg geboren und mit großem Pompe bei S. Sebald getauft worden war, fuhren fort, die Stadt auf

1) Dem Namen nach vielleicht ein R. Bergau: Der schöne Brunnen zu Nürnberg, Berlin 1871.

alle Art zu begünstigen. Sigismund brachte im Jahre 1424 die Kroninsignien und Reichs-Heiligthümer nach Nürnberg und betraute die Bürgerschaft mit deren Aufbewahrung. So lange das römische Reich deutscher Nation bestand, barg das Gewölbe der Spitalkirche zum heiligen Geift seine Insignien, und alljährlich nach Ostern wurden dieselben vom Rathe auf dem Heiligthums-Stuhle, der auf dem Markte angesichts der Frauenkirche errichtet ward, dem Volke feierlich zur Verehrung ausgestellt. Dies Vorrecht, welches Nürnberg bis 1804 ausgeübt hat, trug dazu bei, das Anfehn der Stadt nach aufsen hin wie das Selbstbewußtsein ihrer Bürgerschaft zu erhöhen. Nürnberg erschien dadurch bereits als das gekennzeichnet, was es bald darauf in jeder Beziehung werden sollte, als die erste unter den deutschen Städten.

Im XV. Jahrhunderte war Nürnberg eben der Mittelpunkt des gesammten europäischen Handelsverkehres. Noch war der Seeweg nach Ostindien nicht entdeckt und die Waarenzüge nahmen von Venedig ihren Weg hieher, um in die Hansestädte und nach dem höheren Norden zu gelangen. Ebenso bildete die Stadt den natürlichen Stapelplatz aller Erzeugnisse des deutschen Gewerbefleisses, die den bedürftigen Hinterländern des Ostens, namentlich Polen und Ungarn, zugeführt wurden. Die Reichthümer, welche dafür aus aller Herren Ländern in die Hände der patrizischen Kaufherren flossen, wurden gleich an Ort und Stelle wieder productiv durch die in allen Zweigen aufblühende Industrie. Die Freude am Schaffen war Hoch und Nieder gemein in Nürnberg. Der Wohlstand, der daraus entsprang, gewährte hinwiederum die Muse zur Vertiefung und Verfeinerung der Thätigkeit, deren Früchte immer mehr das Ziel einer edlen Ruhmsucht wurden. Die Liebe zur Arbeit war es, was die Bürgerschaft Nürnbergs zur Werthschätzung der höchsten irdischen Güter führte, die Handwerker zur Ausübung der Kunst, die reichen Vollbürger zur Pflege der Wissenschaft. Nicht unter so rastlosen Stürmen, wie in Florenz und im alten Athen, sondern in einträchtigem, wohl geordnetem Zusammenleben hat hier ein deutsches Gemeinwesen von höchstens hunderttausend Seelen gleichfalls auf beiden Gebieten nach dem Höchsten gerungen. Dem Gedeihen im Inneren entsprach denn auch der Glanz und die Bedeutung der Republik nach aufsen. Im deutschen Binnenlande war sie unftreitig die Königin der Städte, und nicht blofs die benachbarten Gemeinwesen, sondern auch Bischöfe und Fürsten suchten ihre Freundschaft, in Streitfällen ihre Vermittelung. Den Eindruck einer Weltstadt machte daher Nürnberg auf Johannes Butzbach von Miltenberg, als derselbe um 1470 als junger Schütz

mit feinem rohen Bensus ihren weithin sichtbaren Thürmen und Zinnen sich näherte¹⁾.

Die fortwährende Beschäftigung mit Staatsangelegenheiten, die Betheiligung am Welthandel und die dadurch veranlafsten, häufigen Reisen hatten den Gesichtskreis der Nürnberger Patrizier frühzeitig erweitert. Insbesondere mußte der rege Verkehr mit Venedig im XV. Jahrhunderte in ihnen den Sinn für classische Studien wecken. Als nach dem Meinungsauftausche auf den grossen Concilien von Constanz und Basel und durch die Förderung des Aeneas Sylvius humanistische Bildung sich auch in Deutschland verbreitete, beeilte sich Nürnberg, die ersten Vertreter der neuen Richtung heran zu ziehen. Der Würzburger Gregor von Heimburg, von welchem Aeneas Sylvius sagen konnte, er sei ohne Widerrede der Gelehrteste und Beredteste unter den Deutschen, und wie einst Griechenland nach Latium geflogen sei, so scheine jetzt in ihm Latium nach Deutschland zu fliegen; dieser auf dem Felde der classischen Literatur wie auf dem der Politik und kirchlichen Opposition gleich erfahrene Mann; ferner Martin Mayr, der spätere, freisinnige Kanzler des Erzbischofs von Mainz, und der durch sein Uebersetzungswerk um die Volksbildung hochverdiente Niklas von Wyle waren um die Mitte des XV. Jahrhunderts der Reihe nach als Consulanten und Rathschreiber in den Diensten der Stadt. Der Letztgenannte gab bereits im Jahre 1445 jungen Leuten in Nürnberg Unterricht in der deutschen und lateinischen Sprache. Der damalige Pfarrer von S. Sebald, Heinrich Leubing ward durch Gregor dem Studium der alten Literatur gewonnen, indess der Probst von S. Lorenz, Thomas Pirkheimer bereits zu den classisch gebildeten Männern seiner Vaterstadt zählte. Ulrich von Hutten konnte ihr daher mit Recht nachrühmen, sie sei die erste unter den deutschen Städten gewesen, welche die schönen Wissenschaften gepflegt habe.

Nachdem Gregor von Heimburg in den sechziger Jahren Nürnberg verlassen hatte, bildete Johann Müller Regiomontanus, der berühmteste Astronom seiner Zeit, daselbst einen neuen Mittelpunkt wissenschaftlicher Bestrebungen. Er liefs sich 1471 hier nieder, weil er, wie er sagte, keine Stadt finden konnte, die für seine Studien geeigneter wäre. Er verfasste hier einen grossen Theil seiner Schriften, baute astronomische Instrumente und legte für seine Zwecke eine eigene Druckerei an. Sein eifrigster Schüler und der Erbe seiner

1) Otto Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft 1868, S. 409. Vergl. im Allgemeinen: K. Hagen, Deutschlands literarische und

religiöse Verhältnisse im Reformationszeitalter, 3 Bde; Titelausgabe 1868.

Schriften war jener Bernhard Walther, dessen mit einem Observatorium versehenes Haus beim Thiergärtner Thore nachmals in den Besitz Dürers übergieng. Lange behauptete seitdem Nürnberg in den mathematischen Wissenschaften den ersten Rang unter den deutschen Städten, auch die Universitäten nicht ausgenommen. Nach allen Richtungen fand so der neuerwachte Wissenstrieb seine Nahrung in Nürnberg. Als der Rath das Bedürfnis fühlte, dem gehobenen Bewusstsein der Bürgerchaft auch in einer Geschichte ihrer Vergangenheit Ausdruck zu verleihen, fiel seine Wahl auf Sigmund Meisterlin, einen in den römischen Schriftstellern wohlbelefenen Augsburger Mönch. Im Auftrage der beiden Lofunger und auf Kosten der Stadt verfasste derselbe um 1488 als Pfarrer zu Gründlach und zeitweiliger Prediger bei S. Sebald seine lateinische Chronik von Nürnberg, welcher er alsbald eine deutsche Bearbeitung nachfolgen liess. Von Hartmann Schedel, dem Verfasser einer unter dem Namen »Chronicon Norimbergense« berühmten allgemeinen Geschichte wird weiter unten die Rede sein. Er war Stadtphysicus; und Nürnberger Aerzte waren auch die eifrigen Humanisten Heinrich Euticus und Dietrich Ulsen aus Friesland. Der Bürger Peter Dannhäuser war classischen Studien so leidenschaftlich ergeben, dass einer seiner geistlichen Freunde von seiner Beschäftigung mit den heidnischen Dichtern sogar eine Gefahr für seinen Christenglauben befürchtete.

Unter den Patriziern, welche sich die Pflege der classischen Literatur besonders angelegen sein liessen, steht obenan Sebald Schreyer, geb. 1446 und von 1482—1503 Kirchenmeister bei S. Sebald. Er hatte sich zwar erst in seinen späteren Jahren den Studien zugewendet, aber mit folchem Erfolge, dass sein Haus bald der Sammelplatz aller Gelehrten wurde. Nicht blofs durch sein Wohlwollen auch mit seinem Vermögen unterstützte er Künste und Wissenschaften; er war es, der Schedels Weltchronik zum Druck beförderte. Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, holten sich ihre Bildung in Italien, studierten in Padua die Rechte, wurden Rechtsconsulenten der Vaterstadt und besaßen kostbare Bibliotheken. Alle diese gelehrten Nürnberger waren durch Freundschaft nicht blofs unter einander sondern auch mit einem Manne verbunden, der bei der Einführung der classischen Studien in Deutschland eine hervorragende Rolle spielt, nämlich mit Konrad Celtes. Dieser ward im Jahre 1487 vom Kaiser Friedrich III. in Nürnberg zum Dichter gekrönt, der erste Deutsche, der den kaiserlichen Lorbeer empfing. Er hielt sich seitdem gerne in der Stadt auf; mit fast allen oben genannten Männern stand er in Briefwechsel, wie auch mit Charitas, der gelehrten Schwester Wilibald

Pirkheimers; auf Sebald Schreyer hat er eine feiner schönsten Oden gedichtet. Bei seinem zweiten Aufenthalte in Nürnberg 1491 wollten ihm die Freunde einen Lehrstuhl der classischen Literatur errichten, und als er nicht fest zu halten war, wurde die Stelle seinem Freunde Heinrich Groninger verliehen. Der Zuflufs so reicher Bildungselemente konnte in Nürnberg um so tiefer eingreifen, da der Bewegung der Geister hier keine starre Autorität im Wege stand, weder eine scholastische Gelehrtenzunft noch eine mächtige Clerifei.

Wie die Stadt das ganze Mittelalter hindurch im Kampfe gegen das Papstthum am Kaiser festhielt, so hatte sich in ihrer Bürgerchaft bei aller tiefen Frömmigkeit eine freiere Richtung in kirchlichen Dingen festgesetzt. Schon die Ansichten der Waldenser hatten sich bis hierher verirrt, zu der Gefellschaft der Gottesfreunde im XIV. Jahrhundert gehörten auch mehrere Nürnberger, und vollends die huffitischen Lehren fanden alsbald Anklang in der Stadt. Johann Hufs erzählt selbst, wie er auf seiner Durchreise nach Constanz von allem Volke in Nürnberg erwartet wurde und wie er dann öffentlich unter dem einstimmigen Beifalle der Bürger seine Lehrsätze entwickelt habe. Die Nürnberger Geiftlichkeit stand in einem untergeordneten Verhältnisse zu der Bürgerchaft. Der Rath hatte die Advocatie und schliesslich auch das Patronat von sämtlichen Kirchen und Klöstern in der Stadt und in dem ihr zugehörigen Gebiete; er wählte die Pröbste und Pfarrer trotz dem Widerspruche des Bischofs von Bamberg, in dessen Sprengel sie gehörten; er führte die Aufsicht über die Sitten der Klöster und reformierte dieselben auch gegen den Willen der Mönche und Nonnen; so 1428 das Katharinenkloster, 1436 das der Augustiner. So kam es denn, das die Reformation bei ihrem Eintritte vielleicht in keiner deutschen Stadt den Boden so vorbereitet fand, wie in Nürnberg.

Ueberhaupt war die volksthümliche Opposition gegen die mittelalterlichen Lebensformen nirgends so sehr in das Bewusstsein der Massen gedungen, wie in Franken. Die Auflösung des alten Herzogthums in zahlreiche grössere und kleinere, geistliche und weltliche, adelige und bürgerliche Territorien, zwischen denen eine beständige Reibung stattfand, liessen die niederen Stände zu grösserer öffentlicher Geltung, zu freierer Bewegung gelangen. Mit der Uebung des Waffendienstes war auch die Poesie aus den ritterlichen Kreisen in das Volk herabgestiegen. Das erwachende Selbstgefühl der minderberechtigten Klassen machte sich nicht blofs in Massengährungen und Bauernaufmäufen, sondern auch in einer eigenen Volksliteratur Luft, die hier eifriger gepflegt ward als im übrigen Deutschland. Ihre ersten bedeu-

tenden Erscheinungen der »Renner« des Hugo von Trimberg und Boners »Edelstein« sind auf fränkischem Boden gewachsen. Hier entfaltete das Volkslied zuerst seine Blüthe, nachdem der Minnefang verklungen war. Geleitet vom gefunden Menschenverstande, der sich mit Vorliebe in das Gewand der Narrheit kleidete, griff diese volksmäßige Dichtung frisch in das Leben hinein. Die Schranken, welche keiner Gewalt wichen, wurden vom Spottliede überflogen.

Mit der wachsenden Schauluft des Volkes waren auch die Poffen der Gaukler wieder zu Ehren gekommen, und die deutsche Dichtung trat allmählich in jenes Stadium, wo das leitende Epos von der Herrschaft des Dramas abgelöst wird. Einen Anknüpfungspunkt dafür boten die allerwärts üblichen kirchlichen Mysterien und Passionsspiele. Wie sich der Markt an die Messe angeschlossen, so drangen profane, komische Zwischenspiele in die ernstesten geistlichen Aufführungen ein. Als dann das bunte Gemisch von Erhabenem und Lächerlichem Anstofs erregte, trennte man die Fastnachtsspiele ganz von den kirchlichen Mysterien. In Nürnberg zuerst gewann so der komische Dialog seinen selbständigen Spielraum; dieser konnte aber nur in der offenkundigen Gegenwart liegen. Dem ungebildeten Volke gegenüber durfte sich das Poffenspiel nicht mit fremden Sitten befassen; wenn es verstanden sein wollte, mußte es auch alles Latein abstreifen. Es war das natürliche Product einer Zeit, die ganz auf sich selbst gerichtet war.

Der Nürnberger Hans Rosenplüt, genannt der Schnepferer, so viel wie Schwätzer, ist der erste Vertreter dieser ältesten Form des deutschen Schauspiels; er ist überhaupt der Vorläufer für alle Gattungen volksthümlicher Dichtung, die das Zeitalter der Reformation kennzeichnen. Am nächsten berührt uns sein Spruch von Nürnberg, gedichtet im Jahre 1447, eine begeisterte Schilderung der Vaterstadt:

»O Nürnberg, du viel edler Fleck! — —
 Deines Gleichen wird nicht gefunden, nein;
 Ein weiser Rath, ein gehorsame Gemein
 Und eine wohlgezogene Priesterchaft,
 Die ist gebunden mit solcher Haft,
 Dafs ihrer keiner über die Schnur kann hauen
 Mit Spiel, mit Unfug noch mit Frauen etc.«

Er beschreibt zunächst die unvergleichlichen Wohlthätigkeitsanstalten, darunter auch eine reichliche Stiftung für Hausarme; sodann die sieben Kleinode der Stadt, vorerst die dreifache Mauer mit dem breiten Graben und 187 Thürmen, dann den Wald, den Steinbruch, aus dem manche 48 Schuh hohe Kemenate aufgebaut worden sei, die man, stünde sie auf einem Berge, für eines Fürsten Herberge halten könnte;

es folgt das Kornhaus, der »schöne Brunnen«, die Pegnitz, welche innerhalb der Stadtmauern 67 Mühlräder treibt, deren keines ein feindlich gefinnter Fürst zu stellen vermag; schliesslich die Reichskleinodien. Er preist die Stadt als einen der ersten Sitze der Wissenschaft und der Künfte, insbesondere des Rothschmiedhandwerks; vor allem aber ihre Kaufmannschaft und ihre Handelsgrösse, ihren redlich erworbenen, nicht geraubten und gestohlenen Reichthum — als Krone aber all ihrer Herrlichkeit ihre musterhafte Ordnung im Inneren und ihre Friedensliebe nach aussen¹⁾. Das Loblied ist indess nur eine Ausnahme bei Rosenplüt — er sagt selbst am Schlusse: »der Esel gen den Müller nimmer nit ausschlägt« — sonst weht aus seinen Liedern und Fastnachtspielen nur jener Ton politischer Satire, der nachmals durch den fränkischen Ritter Ulrich von Hutten seinen schärfsten Ausdruck finden sollte. Die Schwänke und Poffen von Rosenplüt sind zwar noch roh in der Form, blosse Zwiegespräche, ihr Inhalt meist recht derb, aber nicht ohne eine gute, ernste innere Bedeutung. Ihm folgte sein jüngerer Zeitgenosse und Mitbürger, der Bader Hans Folz, der sich eine eigene Druckerei einrichtete, und beiden Hans Sachs, der anfangs auch noch die gleiche, losere Anordnung nach Art der Gespräche Lucians befolgte, bis er unter dem Einflusse der inzwischen bekannt gewordenen Stücke des Terenz die Formen des regelmässigen Dramas annahm. Auch Jakob Ayrer ist noch ein Nürnberger.

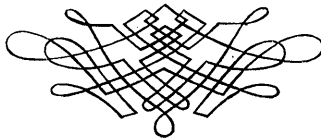
Die Ausbildung des deutschen Luftspieles in Nürnberg mußte auf die bildende Kunst von entscheidendem Einflusse sein. Die Malerei empfing dadurch nicht blos mannigfachen Stoff; die Phantasie der Künstler ward einerseits mächtig angeregt, anderseits durch die schlichten Aufführungen zum Streben nach Naturwahrheit herausgefordert. In Verbindung aber mit der blühenden Handelsthätigkeit Nürnbergs beförderte die populäre Literatur und Kunst besonders den Bilder- und Buchdruck. Briefmaler, Formschneider, Illuministen und Kartenmaler fanden reichliche Beschäftigung. Ein Mann wie Anton Koburger verschaffte seiner Druckerei bald europäischn Ruf. Schon als er 1476 zur Wahrung seiner Habe nach Paris zu reisen genöthigt war, empfahl ihn der Nürnberger Rath an König Ludwig XI., »da er durch seine mannigfaltigen Diener merkliche Händel und Gewerbe in Frankreich triebe.« Im Jahre 1499 widmet ihm dann ein Pariser Verleger seine Ausgabe der Briefe des Polizian und nennt ihn in der Dedication einen Verehrer und Förderer der Gelehrsamkeit und den König der

1) Lochner, Der Spruch von Nürnberg, | Text mit Erläuterungen; Nürnberg 1854.
beschreibendes Gedicht des Hans Rosenplüt; |

Buchhändler ¹⁾. Er arbeitete mit vierundzwanzig Pressen und beschäftigte ganz fabrikmäßig über hundert Setzer, Correctoren, Drucker, Illuminierer, Buchbinder u. dergl. In allen Ländern hatte er feine Faktoren, in vielen Städten offene Läden. Zugleich fügte es das Geschick, daß Anton Koburger, der erste Buchdrucker und Verleger seiner Zeit, Albrecht Dürer aus der Taufe hob.

So hat sich der geographische Mittelpunkt Deutschlands allmählich auch zu einem geistigen ausgebildet. Der fränkische Stamm hatte einst den deutschen Staat gegründet, der in der Verfolgung allzuweit gesteckter Ziele seinem Verfall entgegenging. Die völlige Auflösung des mittelften Stammesgebietes in ohnmächtige Theilglieder, unter denen der Bischof von Würzburg den leeren Herzogstitel führte, war nur das Vorspiel des verhängnisvollen Processes. Zugleich lag darin aber auch schon der Keim einer neuen Entwicklung für jene Zeit, in der zwar dem gemeinsamen Staatswesen nicht mehr zu helfen war, in der es aber galt, die geistige Existenz der Nation zu retten. Da stand der fränkische Stamm wieder auf seinem Posten als ein Kern und Kitt für das vielgetheilte deutsche Volksthum. Wie in Franken nothwendig alle Strömungen deutschen Lebens zusammenfloßen, fanden sie hier auch jenen Ausdruck, der dem Grundzuge volksthümlicher Anschauungen im ganzen Lande am nächsten kam. Was am Schwaben zu abstract, am Sachsen zu real, am Rheinländer zu beweglich, am Baiern zu beharrlich war, das vereinigte der Franke in einer allen wahlverwandten Mischung. Darum konnten denn auch die beiden Künstler, in denen die deutsche Gefühlsweise ihre tiefste Erfassung, ihre reinste Gestaltung gewonnen hat, aus fränkischen Städten hervorgehen, der Dichter des achtzehnten und der Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, Goethe und Dürer.

1) O. Hase, Die Koburger, Leipzig 1869. | vornehmsten Künstlern etc. in Nürnberg
S. 13. Neudörffer, Nachrichten von den | 1546. Herausgeg. v. Campe 1828. S. 56.



III.

Die Familie.

»von wannen er gewesen sei, wie er
herkommen und blieben«.

Dürer.



So war es um Nürnberg bestellt, als am 11. März 1455 der wandernde Handwerksbursche Albrecht Dürer, seines Zeichens ein Goldschmied und 28 Jahre alt, feinen stillen Einzug in die Stadt hielt ¹⁾. Seine Heimath lag im fernen Ungarlande. In einer ohne Zweifel deutschen Ansiedlung, Eytas ²⁾ genannt, hart bei dem Städtchen Gyula, acht Meilen südwestlich von Großwardein, hatten seine Vorfahren von Viehzucht und Ackerbau gelebt. Schon der Vater Anton aber war als Knabe in das genannte Städtchen, das heute ein Marktflücken von 15,500 Einwohnern ist, zu einem Goldschmiede in die Lehre gekommen. Von seinen drei Söhnen folgte der älteste, Albrecht, dem Gewerbe des Vaters, der andere Laszlo oder Ladislaus ward Zaummacher oder Sattler und der jüngste, Johannes studierte und lebte lange als Pfarrer in Großwardein. Albrecht, der Goldschmied, kam nun auf seiner Wanderschaft nach Deutschland, und nachdem er längere Zeit bei den großen Künstlern in den Niederlanden gearbeitet hatte, endlich zu guter Stunde nach Nürnberg. Am selben Tage feierte Herr Philipp Pirkheimer, der Sohn einer der angesehensten Familien der Stadt Hochzeit auf der Veste, und es gab einen großen Tanz unter der breiten Linde des Burghofes. Die fröhliche Festlich-

1) Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, übersetzt v. M. Thausing; Wien 1872. S. 69 ff.

2) Ungarisch ausgesprochen: Eytasch. In Ungarn deutet man den Namen neuester Zeit auf Ajtó, gebildet aus Ajtó, die Thüre, weil Dürer eine solche im Wappen

führte. Darnach soll dann der magyarische Name der »adeligen« Familie Ajtósi gelautet haben. Allgem. Zeitung 1873 Nr. 47, S. 708, aus d. »Ungar. Lloyd« vom 9. Febr. und aus »Századok«, dem Organe des ungar. historischen Vereins.

keit, in der ihm die Stadt zuerst erschien, mochte dem Wanderburschen als ein günstiges Vorzeichen für sein Verbleiben erschienen sein, so daß er in der schlichten Aufzeichnung seiner Familienbegebenheiten des Umstandes nicht vergaß; deutlicher aber belehrte ihn, den jungen Goldschmied wohl der Glanz, den die geladenen Gäste aus den rathsfähigen Geschlechtern bei dieser Gelegenheit entfalteten, das reichliche Silbergeschirr, das in Nürnberg keiner Besteuerung unterworfen war, daß hier ein goldener Boden für sein Handwerk sei. Das aber konnte er damals noch nicht ahnen, daß sein Name einst an der Seite des eben gefeierten glänzen, ja diesen noch überstrahlen werde.

Der zugewanderte Goldschmied fand dauernde Beschäftigung bei einem angesehenen Meister seiner Zunft, Hieronymus Holper¹⁾. Derselbe erscheint 1461 unter den vier Meistern, die vom Rath zu Geschworenen ihrer Genossenschaft ernannt werden, und wird gleichzeitig als »Silberwäger« genannt. Seine Gefellen mögen ihm nicht bloß in der Werkstatt, sondern auch in seinem öffentlichen Amte redlich beigefanden haben, denn schon im folgenden Jahre wird er vom Rathe angewiesen, die Gebühren desselben, das Zeichengeld mit ihnen zur Hälfte zu theilen. Meister Holper scheint sein Handwerk in größerem Maßstabe betrieben zu haben und auch Hausbesitzer gewesen zu sein, wenigstens ist in Endres Tuchers Baumeisterbuche der Stadt Nürnberg im Jahr 1467 die Rede »von des Holpers Haus«²⁾. Von seiner Ehefrau Kunigunde, einer gebornen Oellinger von Weiffenburg, hatte er ein Töchterlein Namens Barbara. Kaum daß das Kind herangewachsen war, hatte sich der fremde Gefelle Albrecht das Vertrauen der Eltern dermaßen erworben, daß sie ihn zu ihrem Eidam auserwählten. Im Jahre 1467 führte der 40jährige Albrecht die erst 15jährige Braut heim, »eine hübsche, gerade Jungfrau«, wie Dürer nach den Aufschreibungen des Vaters berichtet. Nicht ohne Zuthun des Meisters mochte es geschehen sein, daß gleichzeitig »des Holpers Eidam, Albrecht genannt« vom Rathe aufgefordert ward, mit seinem Meister zu schwören, daß er des Silberzeichen- und Goldstreicher-Amtes getreulich warten wolle; zugleich ward er angewiesen Bürger von Nürnberg zu werden. Dem Auftrage leistete Albrecht Dürer am 8. Juli 1468 Folge, indem er sich gegen Erlag der bei den Goldschmieden auf zehn Gulden Stadtwäh-

1) Lochner im Nürnberger Correspondenten vom 18. Aug. 1858, Nro. 421, ein trefflicher Nachweis aus Archivalien. Der bisher angenommene Name »Haller« in der einzigen vorhandenen späteren Abschrift der Familienchronik kann nur aus einem Lesefehler ent-

standen sein. Am wenigsten durfte man hinter dem Meister ein Mitglied der Patrizierfamilie Haller suchen.

2) Edition v. Weech u. Lexer, Bibliothek des literarischen Vereines, Stuttgart. 1862. S. 114 Z. 21.

rung feftgefetzten Summe als Meifter aufnehmen liefs und zugleich für das Bürgerrecht zwei Gulden erlegte, als die niedrigfte Gebühr für ein nachgewiefenes Vermögen unter hundert Gulden. Bei diefer Gelegenheit wird Albrecht zuerft bei feinem Familiennamen Dürer genannt; nicht als ob er fich um diefe Zeit erft den Namen beigelegt hätte, fondern vielmehr und wahrſcheinlicher blofs darum, weil der zugewanderte Fremdling nur bei jenem entscheidenden Acte mit feinem fonft wenig bekannten vollen Namen bezeichnet ward. Noch 1470 am 29. März leistete er wieder als »Albrecht, des Holpers Eidam,« den Eid als Verfucher und Aufzieher der Goldſchmiedezunft.

Albrecht Dürer der Aeltere, wie er zum Unterschiede von feinem grofsen Sohne fpäter genannt wurde, bewohnte damals das nach der Winklerſtraſſe ſehende Hofgebäude in dem Hauſe des Patriziers Johann Pirkheimer auf dem Herrenmarke, gegenüber dem ſchönen Brunnen und der Frauenkirche. Wieder führte das Geſchick die Namen Dürer und Pirkheimer in einem bedeutſamen Momente zuſammen. Wir haben den Hauſherren bereits als einen warmen Gönner der neuen claffiſchen Studien kennen gelernt. War er vor allen bemüht, deren Pflege in feiner Vaterſtadt einzubürgern, ſo bereitete er denſelben auch im eigenen Hauſe eine Stätte. Wie er für die Erziehung feiner Kinder forgte, zeigt nicht blofs die Geſchichte ſeines berühmten Sohnes Wilibald, ſondern auch die Bildung feiner Töchter Charitas und Clara, die als Schwestern und ſpäter nach einander Aebtiſſinen des St. Clarakloſters ihr Latein gar wohl zu brauchen wuſten und mit den erſten Männern ihrer Zeit, wie mit Erasmus von Rotterdam und Konrad Celtes, in Briefwechſel ſtanden. Am 5. December 1470 ward dem reichen patriziſchen Hauſherren als biſchöflichem Rathe zu Eichſtäd der einzige, gewifs ſehnlichſt erwartete Sohn geboren, und am 21. Mai des folgenden Jahres 1471 erblickte im Hinterhauſe das dritte Kind, der zweite Sohn des Goldſchmiedes Albrecht Dürer das Licht der Welt. Bei feiner Taufe ſtand der obenerwähnte erſte Buchdrucker Nürnbergs, bald auch Deutſchlands, Anton Koburger Gevatter, und er nannte den Knaben nach dem Vater Albrecht. Die bürgerliche Familie ſtand zwar ſicherlich in keinen näheren Beziehungen zu den ehrbaren Geſchlechtern der Stadt, wohl aber mochten die gleich alten Knaben im ſelben Hauſe die Genoffen mancher erſten Spiele geweſen ſein. Möglich, daſs ſchon damals in den Kinderſeelen die Keime der innigen Freundschaft Wurzel faſten, die nachmals die zwei gröfsten Männer Nürnbergs, den Künſtler und den Gelehrten, verbinden ſollte; leicht konnte auch der Sinn für alles Schöne und Hohe, der im Pirkheimerſchen Hauſe lebte, mit den erſten Strahlen des

Bewußtseins in das empfängliche Gemüth des kleinen Dürer gedrungen sein. Weiter aber dürften diese Beziehungen nicht gewirkt haben, denn Albrecht war noch nicht ganz vier Jahre alt, als sein Vater die Wohnung im Pirkheimer'schen Hinterhaufe aufgab.

Der alte Hieronymus Holper war vielleicht kurz zuvor gestorben, und der Antheil aus dessen Verlassenschaft konnte den Vater Dürer in den Stand gesetzt haben, sich am 12. Mai 1475 ein eigenes Haus zu kaufen. Es war dies das Eckhaus des Goldschmiedes Peter Kraft »unter der Vesten«; so hieß die Strafe, die nach der kaiserlichen Burg hinaufführt, die heutige Burgstraße. Der Preis des neuen Besitzthumes war 200 Gulden, und es lag darauf überdies ein Zins der Familie Pfinzing von vier Gulden Stadtwährung jährlich, was etwa einer Schuld von hundert Gulden entspricht. Die Umgebung, in welche die Familie durch diese Wohnungsänderung kam, ist für die Zukunft Dürers nicht gleichgiltig. Wir stoßen bei der Betrachtung der Nachbarschaft auf manchen bekannten Namen. Das Dürer'sche Haus »unter der Vesten«, Nr. 493, bildet das Eck gegen die obere Schmiedgasse, und unmittelbar vor demselben wurden die Ehrenpforten errichtet, wenn es die Einholung eines kaiserlichen Befehles oder ähnliche Festlichkeiten galt. Bloß zwei Nummern weiter abwärts stehen die beiden Häuser »bei der Schildröhre«, die Meister Michel Wolgemut, der Maler nach einander besaß und bewohnte; nur durch das schmale Krämer-Gäßlein davon getrennt ist das Haus des berühmten Doctors Hartmann Schedel; dann folgt jenes des Sebald Frey, des Oheims von Dürers nachmaliger Frau, und noch weiter unten das von Gvatter Anton Koburger. Alle diese Häuser bilden, wenn man zur Burg hinangeht, die linke Seite der Straße, deren rechte größtentheils durch die Predigerkirche sammt Kloster ausgefüllt war ¹⁾.

In dieser Nachbarschaft genoß der Vater Dürer eines guten Ansehens. Im Jahre 1482 ward er zum geschworenen Meister der Goldschmiedezunft gewählt, und es wurden die Werkzeuge dieses Vertrauensamtes, die drei Leder mit den Streichnadeln bei ihm hinterlegt. Einige Wochen später ward er Gassenhauptmann d. i. Vorsteher des umliegenden Stadtbezirkes. Nur seiner persönlichen Tüchtigkeit, seinem Fleiße und seiner Ehrenhaftigkeit verdankte der Meister die Achtung seiner Mitbürger. Seine Vermögensverhältnisse konnten sich über den nöthigsten Bedarf für eine zahlreiche Familie nicht erheben. Frau Barbara

1) Vergl. den Plan der Situation bei G. W. K. Lochner: Typographische Tafeln zur Geschichte der Reichsstadt Nürnberg;

Dresden, L. Wolf's Buchh. (1873.) Taf. I. um 1500.

schenkte ihm im Laufe von vier und zwanzig Jahren die stattliche Reihe von achtzehn Kindern, deren Geburten er sorgfältig bis auf die Stunde verzeichnet hat mit jedesmaliger Angabe der betreffenden Taufpathen. Unter diesen finden wir u. a. beim sechszehnten Kinde im Jahre 1488 auch die Frau des oben erwähnten Astronomen Bernhard Walther aufgeführt, aus dessen Nachlaß Dürer 1509 das Haus beim Thürgärtner Thore kaufte. Wuchsen auch bei den damaligen Sanitätsverhältnissen nicht alle diese Kinder groß, so läßt sich doch leicht ermessen, daß der Vater »sein Leben mit großer Mühe und schwerer harter Arbeit zugebracht«, wie Dürer von ihm berichtet. Zu seiner Kinderschaar hatte Vater Albrecht auch noch seinen Neffen Niklas in's Haus und in die Lehre genommen. Er war der Sohn seines jüngeren Bruders, des Zaummachers Ladislaus. »Dessen Sohn«, berichtet Dürer selbst im Jahre 1524 ¹⁾, »ist mein Vetter Niklas, der zu Köln anfänglich ist und den man Niklas Unger nennt«. Dort besuchte Dürer den Vetter auf seiner Niederländischen Reise; wir wissen aber nicht, wann er dahin übersiedelte, denn Niklas hatte sich anfangs als Goldschmiedemeister und Bürger auch zu Nürnberg niedergelassen und verheirathet. Im Jahre 1493, 20. Mai, besitzt er daselbst ein Haus beim Malerthore in der Bergamentergasse ²⁾.

Von der Kunstthätigkeit Albrecht Dürers des Aelteren ist leider nichts bekannt. Wir wissen bloß, daß er von 1486 bis zu seinem Tode einen Kramladen neben dem Rathhause inne hatte, für welchen er dem Zinsmeister der Stadt jährlich fünf Gulden entrichtete. Dafür berichtet der beste Sohn weiter von ihm: »Er hat von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gutes Lob gehabt, denn er führte ein ehrbar, christlich Leben, war ein geduldiger Mann, sanftmüthig, gegen Jedermann friedsam und stets dankbar gegen Gott. Er hat auch für sich nicht viel weltlicher Freuden bedurft; er war von wenig Worten, hatte nicht viel Gefellschaft, und war ein gottesfürchtiger Mann. Dieser mein lieber Vater hatte großen Fleiß auf seine Kinder, sie auf die Ehre Gottes zu ziehen, denn sein höchst' Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wol aufbräch', damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden; darum war sein' täglich' Sprach' zu uns, daß wir Gott lieb haben solten und treulich gegen unsere Nächsten handeln«.

So wie Dürer hier den Vater in Worten schildert, hat er ihn auch zweimal gemalt. Das eine mal am Ende seiner Lehrzeit, bevor er seine Wanderschaft antrat, als hätte er dem Alten Rechenschaft geben

1) Dürers Briefe 69.

2) Nürnberger Stadt-Archiv: Literæ 10, Thaufing, Dürer.

fol. 23. Mittheilung Lochners.

wollen über 'das, was er gelernt. Das Bildnifs befindet sich gegenwärtig in der Galerie der Uffizien in Florenz. Auf dem dunkelgrünen Grunde erscheint der alte Meister etwas linkshin gewandt, angethan mit schwarzer Kappe und Jacke und einem braunen Ueberkleide. Das Gesicht und die Hände, welche einen rothen Rosenkranz halten, sind von wunderbarer Lebendigkeit, der Ausdruck ist von würdigem Ernst und wohlthuender Ruhe, um den Mund ein kräftiger Zug von Entschlossenheit; im ganzen ein Kopf, der die Welt mit kleinen zwar, aber mit klugen, hellen Augen ansieht und dessen scharfer Blick auch noch planend in die Zukunft schaut. Ueber eine gewisse Regelmäßigkeit hinaus finden sich in den rundlich zusammengeflohenen Zügen wenig Spuren einer Aehnlichkeit mit dem offenen, länglichen Antlitze Dürers, des Sohnes. Die Körperlichkeit der Formen ist durch graue Schatten bis zu völliger Rundung ausgeführt, der Ton der Farbe von der größten Wahrheit und ungemein hell. Insbesondere sind die Hände, deren Fingerspitzen sich am Paternoster vereinigen, wohl erhalten, vortrefflich durchgezeichnet und voll Leben. Die Malweise ist ungewöhnlich breit und kräftig. Aber auch die Rückseite des Tannenbrettchens verdient unsere Aufmerksamkeit, denn sie zeigt uns mit dem Pinsel gezeichnet das Familienwappen des alten Dürer: ein gefchlossener Helm, einen Mohrenrumpf mit spitzer, rother Mütze, rother, gelb ausgefchlagener Jacke zwischen zwei goldenen Flügeln tragend, krönt zwei Wappenschilder, deren eines eine offene goldene Thür auf rothem Grunde, deren anderes einen weissen Widder in blauem Felde zeigt. Jenes ist bekanntlich das auch vom Maler geführte Wappen der Dürer oder Thürer, wie sie sich auch früher nannten; das Allianzwappen aber kann hier nur auf Dürers Mutter Bezug haben und liefert vollends den endgiltigen Beweis, daß dieselbe keine geborne Haller gewesen sei; es ist ohne Zweifel das Wappen der Familie Holper.

Das andere, allgemeiner bekannte Bildnifs seines Vaters malte der junge Meister bald nach seiner Heimkehr, als hätte es nun gegolten, dem guten Alten zu zeigen, was er von der weiten Wanderchaft mitgebracht habe. Das Gemälde befindet sich gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Northumberland in Sion House und trägt auf dem dunkleren, holzfarbigen Grunde die Inschrift: 1497 ALBRECHT THVRER DER ELTER VND ALT 70 JOR; es wurde bereits 1644, als es noch im Besitze des Grafen von Arundel war, von Wenzel Hollar gestochen. Alte Copien davon besitzt das Städel'sche Institut in Frankfurt a. M. und die k. Pinakothek in München, letztere 1814 von N. Strixner lithographirt. Wieder erscheint er in schwarzem

Käppchen und Unterkleid, darüber einen braunen, pelzgefütterten Rock. Das Alter hat zwar tiefe Furchen in das biedere Gesicht gezogen, aber noch quillt das Haar ungebleicht unter der Kappe hervor; die müden Hände über einander gelegt, blickt er treuherzig forschend aus dem Bilde heraus, und um die schmalen Lippen spielt ein Zug, wie von freudigem Genügen. Das Original ist von der gleichen lebendigen Auffassung, wie das Florentiner Bildniß, aber tiefer in der Farbe und durch Putzen beschädigt. Innerhalb der vier Jahre, daß er seinen Sohn nicht vor Augen gehabt, ist in dem Antlitze des Vaters eine große Veränderung vor sich gegangen. Durch die Trennung von seinem Lieblinge mögen die Wechsel, welche jahrelange Sorgen und Kummer auf seine Lebenskraft ausgestellt hatten, rascher fällig geworden sein. Aus dem noch immer strammen alten Meister war bei Dürers Heimkehr ein in sich gekehrter, stiller Greis geworden. Wohl ihm, daß nun ein dankbarer Sohn für ihn eintreten konnte, ihm den Rest seiner Lebenslast tragen zu helfen; und das hat Dürer auch redlich gethan.

Die einzigen Nachrichten, welche wir über die Persönlichkeit Dürers des Aelteren besitzen, verdanken wir bekanntlich seinem berühmten Sohne selbst, dessen Aufzeichnungen dem Vater zu größerer Ehre gereichen, als der schönste Lobgefang. Zugleich geben sie uns auch Aufschluß über die erste, nicht zu unterschätzende Bildungsstufe, deren der Knabe genoss. Sie lassen uns einen tiefen Blick thun in das schlichte, innige Familienleben eines deutschen Bürgerhauses, gegründet auf Arbeit, Sitte und Gottesfurcht. Dort finden sich denn die Quellen, aus welchen Dürer zuerst die Seelenkraft schöpfte, um den Gefühlen einer nach innerer Befreiung ringenden Zeit in sichtbaren Formen Ausdruck zu leihen. Da ist kein hohler Aufschwung und kein lähmendes Nachzittern der Empfindsamkeit, da ist kein innerer Zwiespalt. Gerade das Haften am Gegenständlichen und an dem ihm an Realität gleichgeachteten religiösen Glauben läßt das Gemüth nie in Abspannung versinken. Die Geister sind zu gesund, zu elastisch, um auch dem herbsten Schlage für lange nachzugeben; je einfacher, desto tiefer ist ihr Fühlen und desto schneller setzt es sich wieder in eine nach aufsen gerichtete Thätigkeit um. Und bei dieser Thätigkeit ist dann der Mensch mit seiner ganzen Seele, mit allen feinen Sinnen. Darum fesseln uns die Werke jener Zeiten so dauernd, darum ergreifen uns die schlichten Worte so tief, mit denen Dürer die kleinsten Umstände erzählt, die den Tod seiner Eltern begleiteten. Ganz unbewusst waltet ja der tiefe Einklang zwischen naiven Seelen, unmerklich wohl für das Auge des gleichgiltigen Beobachters. Erst wenn

Eins vom Andern getrennt wird, dann reißt es das gute Theil, das von feinem Wesen in der Bruft des Andern lebte, heraus an die Oberfläche. Und was einmal so wie mit Naturgewalt in das Bewußtsein jener schlichten Menschen tritt, wiegt reichlich alles das auf, was sich heute empfindsame Leute täglich erzählen.

Fünf Jahre nachdem Dürer das letzte Bildniß von ihm genommen, erlag der Vater nicht seiner Altersschwäche, sondern einem Anfalle von Ruhr. »Und da er den Tod vor seinen Augen sah, gab er sich willig drein in großer Geduld.« Er starb nach Mitternacht am 20. September 1502. Dürer erzählt weiter, wie man im letzten Augenblicke nach seiner Kammer lief, ihn zu wecken, »und ehe ich herab kam, da war er verschieden, den ich todt mit großen Schmerzen anfaß, daß ich nicht würdig bin gewesen, bei seinem Ende zu sein!« Auf seinem Sterbelager hatte er dem Sohne die Mutter empfohlen, »die er mir alleweg höchlich gelobt hatte, wie sie eine gar so fromme Frau wäre; deshalb nehme ich mir vor, sie nimmermehr zu verlassen.«

Diesem Vorfatze getreu, nahm Dürer zwei Jahre nach des Vaters Tode die Mutter ganz zu sich. Er schildert die alte Frau, wie sie viel in Kirchen gieng, ihn fleißig zurechtwies, wenn er nicht recht handelte, und wie sie stets in großen Sorgen um sein und seiner Brüder Seelenheil war. »Ich mochte kommen oder gehen, so war stets ihr Sprichwort: Geh' im Namen Christi!« Ihre Wohlthätigkeit gegen Jedermann, ihre Sanftmuth in allen Widerwärtigkeiten des Lebens und ihren guten Leumund kann der Sohn nicht genugsam preisen. Dafür sorgt er aber auch mit rührender Aufmerksamkeit für die alte Mutter. Auch während seines Aufenthaltes in Venedig 1506 ist er stets auf ihren Bedarf bedacht und er bittet Pirkheimer, seiner Mutter zu sagen, daß sie ihm schreibe und »daß sie sich selbst gütlich thue«; und den jüngsten Bruder Hans läßt er ermahnen, daß er nicht der Mutter zur Last liege¹⁾. Nachdem sie endlich fast ein ganzes Jahr in seinem Hause krank darnieder gelegen, fühlte sie das Nahen ihrer letzten Stunde am Abende des 16. Mai 1514. Sie gab Dürer noch ihren Segen und wünschte ihm den göttlichen Frieden unter vielen schönen Lehren. Sodann beehrte sie den Abschiedstrunk, Minnebecher oder St. Johannisseggen genannt. »Sie fürchtete den Tod sehr, aber sie sagte: vor Gott zu kommen, fürchte sie sich nicht. Sie ist auch schwer gestorben,« berichtet Dürer weiter, »und ich merkte, daß sie etwas Grauenhaftes sah, denn sie forderte das Weihwasser, obwohl sie lange zuvor nicht gesprochen hatte.« Indes er selbst ihr das Sterbegebet sprach, brachen

1) Thaufing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime etc. S. 10 u. 12.

ihre Augen — »davon habe ich solchen Schmerz gehabt, daß ich's nicht aussprechen kann; Gott sei ihr gnädig!« Zum Schluffe kann sich der Maler nicht enthalten, beizufügen: »Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, denn da sie noch das Leben hatte; sie war im drei und sechzigsten Jahre, da sie starb, und ich hab sie ehrlich nach meinem Vermögen begraben lassen«¹⁾.

In ihrer Krankheit und zwei Monate vor ihrem Tode hat Dürer seine Mutter noch in einer großen Kohlezeichnung abgebildet, am 19. März 1514. Der scharf umschriebene Kopf der alten Frau mit den festen redlichen Zügen, dem merkwürdig ausdrucksvollen Blicke hat etwas Ergreifendes. Die Zeichnung ist im Besitze des Herrn Ambroise-Firmin Didot zu Paris²⁾. So wie Dürer die Mutter in Wort und Bild schildert, muß sie einen bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung seines Charakters, seiner Phantasie und seiner religiösen Anschauungen ausgeübt haben. Von den Porträten des Vaters sowohl wie der Mutter, welche sich im Imhoff'schen Besitze und auf dem Rathhause zu Nürnberg befunden haben sollen, haben wir weiter keine Kunde³⁾.

Wie viele und welche von den achtzehn Geschwistern mit Dürer im väterlichen Hause aufgewachsen sind, läßt sich nicht genau bestimmen. Im Jahre 1524, als er seine Familiennachrichten zusammenstellte, lebten nur noch zwei und zwar Andreas, der Goldschmied, geb. 1484, und der jüngste der drei Hans genannten Brüder, geb. 1490, ein Maler und Schüler Albrechts. Gleichzeitig bemerkt Dürer, daß seine übrigen Geschwister, »etliche in der Jugend, die anderen so sie erwachsen«, gestorben seien. Wenn eine Notiz in den Imhoff'schen Inventarien⁴⁾ Glauben verdient, so hätte sich in dem Besitze jener Familie eine Zeichnung befunden, darstellend einen Geiger, einen Jüngling und ein Mädchen, die von Anton Dürer herstammte. Es wäre dies das sechste Kind des älteren Dürer, geboren 1474. Mehr Wahrscheinlichkeit hat eine andere Ueberlieferung für sich, nach welcher das aus dem Praun'schen Cabinet herrührende Bildniß eines jungen Mannes in den zwanziger Jahren in der Pinakothek von München (Cab. 147) einen Bruder Dürers, Namens Hans, vorstellt. Es zeigt einen bartlosen, knochigen Kopf mit tiefliegenden Augen, von einem langen, bloßen Halbe getragen und bedeckt mit einer Haarhaube, über die

1) Dürers Briefe etc. 75, 4; 136, 14 und 137, 20 mit Anmerk.

2) Woltmann, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft IV, 249.

3) v. Eye, Dürer, Ueberlichtstafel 19, wo schliesslich die Echtheit von Hans Hie-

ronymus Imhoff selbst bezweifelt wird. K. van Mander, Het Schilder-Boeck, II. Aufl. Amsterdam 1618. fol. 132, Sp. 2. erwähnt ein Bild der Mutter im Rathhause zu Nürnberg.

4) A. Springer, Mittheil. d. Wiener Centralcommissiön Bd. V. S. 357.

eine braune Kappe gezogen ist. Das unregelmäßige, magere Gesicht hat derbe, ja fast gemeine Züge, ist aber lebendig aufgefaßt und in kräftigem, braunen Fleischtone gemalt. Die Hand Albrecht Dürers ist darin unverkennbar, selbst in der oben angebrachten Jahreszahl 1500; es gibt davon eine gute Lithographie von Strixner. In so nachlässiger Kleidung und Haltung tritt kein Mann auf, der bei einem Meister sein Bild bestellt hat; allem nach ist es ein Gefelle in feiner Werkeltagstracht. Dafs er Dürern nahe gestanden, geht daraus hervor, dafs auf einem weiter unten besprochenen Schulbilde aus Dürers Werkstatt von 1502 dieselbe Persönlichkeit zum Modell für eine darin angebrachte Nebenfigur gedient hat. Mit dem edlen Antlitze unseres Meisters hat dieser Kopf allerdings wenig Aehnlichkeit; um so mehr aber erinnert er an dessen Bruder Andreas, obwohl die dem letzteren ähnlichen Züge hier auch um vieles vergrößert erscheinen. Neuester Zeit hat man die Angabe v. Murrs, dafs dies Bildniß Albrechts Bruder, Hans Dürer, vorstelle, mit dem Einwande abfertigen wollen, dafs dieser ja im Jahre 1500 erst zehn Jahre alt gewesen sei, und vergafs dabei ganz der beiden älteren Brüder dieses Namens, deren einer 1470, der andere 1478 geboren war. Wenn auch nicht der erstere, so kommt doch der letztere hier in Frage, zumal da urkundlich ein Hans Dürer im Jahre 1507 als Meister in die Zunft der Schneider von Nürnberg aufgenommen wird¹⁾. Diefem Acte würde ein Alter von 29 Jahren ebenso entsprechen, wie 22 Jahre dem oben erwähnten Bildnisse, dessen hergebrachte Benennung somit keineswegs so unwahrscheinlich ist.

Von den jüngeren Brüdern, die Dürer überleben sollten, hatte Andreas wohl bis zum Tode des Vaters in dessen Goldschmiedewerkstatt gearbeitet; er ward sodann in seinem 18. Jahre auf die Wanderschaft geschickt. Den jüngsten Hans, damals erst zwölf Jahre alt, nahm Dürer selbst zu sich in die Lehre und konnte ihn bald in der Werkstatt als Gehülfen brauchen. Doch mag er als Nesthäkchen etwas verzogen worden sein und scheint in Dürers Abwesenheit 1506 nicht gut gethan zu haben. Dieser räth daher der Mutter, dafs sie ihm Arbeit suche, und fährt dann fort: »Ich hätte ihn gern mit mir nach Venedig genommen, es wäre mir und ihm nützlich gewesen, auch der Erlernung der Sprache halber. Aber sie (die Mutter) fürchtete ja, der Himmel fele auf ihn herab!« Er erfucht nun Pirkheimer, dafs er selbst Aufsicht über den Buben führe und eindringlich mit ihm rede, damit er lerne und redlich aushalte, bis Dürer heimkomme. Im Jahre 1509 arbeitet er noch in dessen Werkstatt. Unter'm 30. Juli 1510 er-

1) Baader, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft I. S. 222.

fahren wir dann aus einem Rathserlasse, daß er von Martin Rucker von Wemding, einem Knechte Christoph Kreffens, nächtlicher Weile gestochen worden sei, vermuthlich gelegentlich eines Raufhandels¹⁾. Wir wissen von ihm weiter, daß er 1529 und 1530 als Hofmaler des Königs von Polen in Krakau lebte²⁾. Von seiner Kunstfertigkeit ist bisher weiter nichts bekannt geworden. Waagen³⁾ vermuthete in einer Familie Christi zu Pommersfelden, bezeichnet 1518, H. D. und gemalt im Geschmacke Albrecht Altdorfers, ein Gemälde Hans Dürers.

Andreas oder Endres Dürer, der Goldschmied, wird 1514 in seinem dreißigsten Jahre Meister in Nürnberg. In diesem Jahre und wohl zu Ehren des Antrittes seiner Meisterschaft zeichnete Albrecht sein Bildniß in sorgfältigen Kreuzlagen mit dem Metallstifte auf weißs grundiertes Papier. Der längliche Kopf etwas gespitzt und bartlos, zeigt zwar regelmässige, ansprechende Züge, aber nur entfernte Aehnlichkeit mit Albrecht Dürer selbst; auch lassen ihn die stärkeren Backenknochen, der minder ausladende Nasenrücken, das spitzere Untergesicht, der schmale Hals weniger bedeutend erscheinen. Die freie Stirn und das offene, große Auge des jungen Meisters schauen heiter hinaus; das Haar ist sorgfältig in eine Netzhaube gespannt und das Hemd endet in eine hohe zierliche Halskraufe. Das Blatt befindet sich in der Albertina zu Wien, wurde 1785 von Adam Bartsch gestochen und später von Pilizotti lithographirt. Um dieselbe Zeit scheint sich Endres auch verheirathet zu haben, ohne es aber je zu einem gedeihlichen Hauswesen zu bringen. Am 24. November 1518 befügte er seinem Bruder Albrecht unter Zeugenschaft Wilibald Pirkheimers und Lazarus Spenglers, daß ihm derselbe seinen Antheil an dem bisher gemeinsam besessenen väterlichen Hause »unter der Vesten« herausbezahlt habe⁴⁾. Nach Albrechts Tode muß Andreas offenbar durch den Erbvergleich mit dessen Wittwe, Frau Agnes, wieder in den Besitz des Vaterhauses gelangt sein, denn zwanzig Jahre später, am 15. November 1538,

1) Lochner, Anzeiger für Kunde d. Vorz. 1869. Sp. 231.

2) Im Archiv der Regierungskommission des königl. polnischen Schatzes befindet sich eine Handschrift betitelt: »Regestrum perceptarum pecuniarum sacre M. regie a generoso domino Seuerino Boner Zupario Burgrabio magnoque procuratore Crac. Bieicensi et Bapstinen. capit. etc. nobili Malchiero Czirzowsky uicprocuratori eiusdem a die 9. Jan. a. 1529 usque ad 31. Dec. 1529 pro edificio castri Cr. ad distribuend.

commissar. percepta« auf dem Umschlage bezeichnet als: »Regestrum edificiorum castri Crac. 1529 anno sexto G. D. S. B.« darin »Hans Dürer pictor regie maiestatis« oft erwähnt wird. Lepkowski in der Zeitschrift: Teka Wilenska 1857. Nro. 2. S. 220 ff. Vergl. die Erbtheilung nach Alb. Dürers Tode im J. 1530 weiter unten im VI. Cap.

3) Kunstwerke in Deutschland I. S. 127.

4) Urkunde im Germanischen Museum; abgedr. Anzeiger f. K. d. Vorzeit VII. 1860. Sp. 276.

verkauft er und seine Frau Urfula den Besitz ihrer Behausung »unter der Vesten gegenüber Johann Neudörffers, des Rechenmeisters Haus am Eck der oberen Schmiedgasse, welches er, der Verkäufer, von Albrecht Dürer, seinem seligen Bruder ererbt hatte« an den Apotheker Quintin Werthaimer ¹⁾.

Dafs Andreas indess sein Handwerk dafelbst fortwährend ausübte, ersehen wir aus einem Urtheil vom 26. Juli 1521, laut dessen der Frohnbote Linhard Motfschidler, als Curator eines Nachlasses, verhalten wird, dem Meister elf Rubine und einen Smaragd zu ersetzen, die dieser dem Verstorbenen anvertraut hatte ²⁾. Von seiner Frau Urfula hatte Endres Dürer, so viel bekannt, blofs eine Tochter Constantia, die urkundlich in den Jahren 1531 und 1533, ebenfalls an einen Goldschmied vermählt erscheint, Namens Gilg Kilian Proger. Trotz der Betheiligung an der nicht unbedeutenden Erbschaft Albrecht Dürers scheint dieser letzte Zweig der Familie in ziemlich dürftigen Verhältnissen gelebt zu haben ³⁾. Deshalb vielleicht verlies auch Endres Nürnberg, um dem Bruder Hans nachzuziehen und ohne Erlaubnifs des Stadtraths sich in Krakau niederzulassen. Der Rath forderte ihn daher 1534 auf, jene Stadt zu verlassen und sein Hauswesen wieder in der Vaterstadt aufzuschlagen ⁴⁾. Dieser Aufforderung scheint er Folge geleistet zu haben. Doch im Jahre 1538 gibt ihm der Rath wieder ein Empfehlungsschreiben an den König Sigismund von Polen, weil Andreas dort viele Ausstände einzukassieren hätte ⁵⁾. Dies läst vermuthen, dafs sein Bruder Hans Dürer inzwischen verstorben sei, sonst hätte Andreas wohl weder grofse Forderungen in Polen gehabt, noch auch hätte er dafelbst eines Empfehlungsbriefes bedurft. Von da ab verschwinden alle Nachrichten von der Familie Dürers, und da jene Constantia als der einzige Spröfsling derselben in der dritten Generation erscheint, so erledigen sich hiermit von selbst alle Versuche, welche aus dem Vorkommen des gleichen oder ähnlicher Namen auf einen weiteren Fortbestand der Familie schliesen lassen möchten. Nur Gilich, d. i. Egidius Kilian Proger, der Tochtermann Andreas Dürers, gehört selbst noch der Kunstgeschichte an, indem er sich als ein ganz geschickter Kupferstecher erweist. Er fertigte meistens schmucke kleine Zierleisten als Vorlagen für Goldschmiede; ihm gehört nämlich das aus einem mit G verchränkten K und einem P gebildete Monogramm an, welches unter den Werken der sogenannten Kleinmeister vorkommt.

1) Nürnberger Stadtarchiv, Literæ 51. fol. 53.

2) Nürnb. Stadtarchiv Cons. 27. fol. 203 b. Mittheil. Lochners.

3) Lochner, Anz. f. K. d. Vorzeit 1869. Sp. 231.

4) Baader, Beiträge zur Kunstg. II, 25.

5) Baader, Jahrbücher f. Kunstw. I, 246.

Bartsch¹⁾ führt neun, Nagler²⁾ noch zwei weitere Blätter von ihm an; die Zahl wird sich wohl noch verdoppeln lassen. Die meisten der bisher bekannten Stiche führen das Datum 1533, einzelne 1534 oder 1540. Ueber die Zugehörigkeit derselben kann kein Zweifel obwalten, nachdem die letzterwähnte Jahreszahl einmal von der Bezeichnung: »Gilich Kilian Proger fecit« begleitet ist. Proger ist vielleicht blofs ein Beiname, der auf die Einwanderung oder doch Herkunft von Prag hinweist. Hier sein Zeichen mit Motiven des bei ihm beliebten Blattwerkes:



Wir haben die Geschichte von Dürers Familie von vornherein erledigt, um fortan um so ungestörter bei seiner eigenen Persönlichkeit verweilen zu können. Es liegen keine Anzeichen dafür vor, daß die beiden zuerst geborenen Kinder Dürers des Aelteren ihre ersten Lebensjahre überdauert hätten. Albrecht, der Drittgeborene, war wohl schon frühzeitig der älteste seiner Geschwister; ein Grund mehr, daß die Hoffnungen des Vaters insbesondere auf ihm ruhten und ihm eine verhältnißmäfsig bessere Erziehung zu Theil wurde. Dürer selbst erzählt: »und sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen; da er sah, daß ich fleißig in der Uebung zu lernen war; darum liefs mich mein Vater in die Schule gehen, und da ich Schreiben und Lesen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schule und lehrte mich das Goldschmiedwerk«. Wie Johann von Miltenberg, geb. 1478, in seiner Heimath, mag der kleine Dürer aufser einigen lateinischen Vocabeln wenig Positives in der Schule gelernt haben. Wie mangelhaft aber auch der öffentliche Unterricht damals gewesen sein mochte, für ein so begabtes Kind, wie der kleine Dürer, war der Schulbesuch von entscheidender Wichtigkeit. Das Talent braucht fortwährende Erziehung und Anleitung bis zu den Höhen seiner einstigen Thätigkeit; der Genius in seinem rastlosen Drange bedarf blofs eines ersten Anstosses, einer frühen Befreiung aus geistiger Hülfslosigkeit, alles andere sucht und findet er selbst auf. Dürer verlangt auch nachmals von der Vorbildung eines Knaben, welcher der Malerkunst gewidmet wird: »daß er recht lesen und schreiben könne und mit dem Latein auf-

1) Peintre graveur, IX. S. 33.

2) Monogrammisten, III. S. 25.

erzogen werde, zu verstehen etliche Schriften«. Dafs auch er etwas Latein verstand, liefse sich daraus, dafs er lateinische Bücher befaß, die Widmung von Pirkheimers Theophrastus annahm und sich stets fehlerloser lateinischer Inschriften bediente, schon vermuthen; auch wenn uns Dürer nicht ausdrücklich berichtete, dafs er in seiner Jugend den Vitruvium gelesen habe ¹⁾.

Nichts ist natürlicher, als dafs der Vater den jungen Dürer für sein, nun schon in der Familie erbliches Handwerk bestimmt hatte. Nach beendetem Schulbesuche, wahrscheinlich im 13. Lebensjahre, nahm er ihn daher in seine eigene Werkstatt auf, und wir können auch ohne sein eigenes ausdrückliches Zeugniß annehmen, dafs der findige Knabe sich rasch die Technik der Goldschmiedekunst zu eigen machte. Einer alten Nachricht zufolge soll er fogar bereits in seiner Lehrzeit die sieben Fälle Christi in Silber getrieben haben. Erhalten hat sich von jenen Arbeiten eben so wenig etwas, wie von denen des Vaters selbst. Jedenfalls aber mußte die Erlernung des Goldschmiedewerks für seine künstlerische Zukunft von größter Bedeutung sein. Der frühe Umgang mit plastischen Formen weckte jenen Sinn für körperliche Rundung und feine Modellierung, jenes rastlose Streben nach richtiger Perspective und Raumvertheilung, wie er sie zuerst in die deutsche Kunst eingeführt hat. Zugleich machte ihn das väterliche Gewerbe mit der Behandlung der Metalle innig vertraut, was seinen wahrhaft schöpferischen Fortschritten auf dem Gebiete des Kupferstiches sicher sehr zu statten kam. Zu weit führen würde uns aber die Annahme, als hätte Dürer mehr als die allerersten Anfangsgründe der Stecherkunst in der Werkstatt seines Vaters gelernt. Das einfache Flachornament, welches damals etwa von einem Nürnberger Goldschmiede angewendet wurde, konnte in dieser Richtung keine Schule sein. Hie und da haben sich zwar in Deutschland auch Goldschmiede mit der Herstellung von Platten zum Zwecke des Abdrucks beschäftigt, ihre Leistungen blieben aber, im Gegensatze zu den italienischen Goldschmiedearbeiten, stets untergeordneter Art, und die sehr roh gezeichneten Blätter des Israel van Mecken bezeichnen den Höhepunkt dessen, was ein bloßer Goldschmied als Kupferstecher zu leisten vermochte. Dabei sind die besseren Stiche Meckens nie Originale, sondern meist verderbte Copien besserer Vorbilder. Der erfindende Künstler ist in Deutschland immer der Maler und dieser liefert auch dem Goldschmiede seine Vorlagen, wie es ja auch Dürer und Holbein gethan haben. Darum versteht auch Dürer den Begriff der

1) Zahn, Die Dürer-Handschriften des Brit. Museums Jahrb. f. Kunstw. I, 12 und 14.

Malerei so, dafs er alles umfafst, was wir heute zeichnende Künfte nennen würden, indem er sagt: »Item Malen ist das, dafs einer von allen Dingen eines, welches er will, wisse auf ein eben' Ding zu machen, sie feyen wie sie wollen«¹⁾. Vom Materiale der Ausführung völlig absehend, erklärt er die Umsetzung einer räumlichen Erscheinung in ein Flächenbild als die Aufgabe der Malerei. So genau wie in Italien wurde es damals im Norden mit der Vorbildung eines Goldschmiedes eben nicht genommen. Im Gegentheile müssen wir annehmen, dafs Dürers erste Versuche im Zeichnen keineswegs den Arbeitsstunden der Goldschmiedewerkstatt ihre Entstehung verdankten und unter den Augen des strengen Vaters ausgeführt wurden. Sie erscheinen vielmehr als Früchte einer vielleicht gar verpönten Nebenbeschäftigung, ja wir besitzen sogar ein ausdrückliches Zeugniß über die näheren Umstände, unter denen sie entstanden. Im Britischen Museum befindet sich die Skizze einer stehenden Frau, die einen Vogel, einen Falken, auf der Hand hält, in einer seltsamen burgundischen, spitz zugehenden Haube mit herabhängendem Schleier auf geröthetem Papier leicht mit Kreide ausgeführt. Dabei steht, offenbar von der Hand eines ehemaligen Gespielen des kleinen Goldschmiedlehrlings die Inschrift: »Das ist auch alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht, eh' er zum Maler kam in des Wolgemuts Haus, auf dem oberen Boden in dem hinteren Haus im Beisein Conrat Lomayer's seligen«²⁾. In freien Stunden also, in den entlegenen Winkeln des väterlichen oder befreundeten Haufes, im Kreise der staunenden Kameraden ward zuerst statt gothischen Maßwerks und der beliebten Akeleiblümchen das erste beste unheilige Figürchen zu Papier gebracht, bis der kleine Meister sich klar darüber war, dafs er nicht zum blofsen Goldschmiede bestimmt sei. »Und, erzählt er weiter, da ich nun säuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Luft mehr zu der Malerei, denn zu dem Goldschmiedwerk; das hielt ich meinem Vater vor; aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorene Zeit, die ich mit der Goldschmiedlehre zugebracht hatte. Doch gab er mir nach, und da man zählte nach Christi Geburt 1486 an St. Andreas Tag (30. November) versprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen«.

Glücklicher Weise sind nun auch noch andere Zeichnungen Dürers aus seinen Lehrjahren beim Vater erhalten, welche beweisen, dafs die Zeit keineswegs so verloren war wie der gute Alte meinte. Seine

1) Jahrbücher f. Kunstw. I. S. 13.

2) Jahrbücher f. Kunstwissensch. I. 183.

Die Handschrift erinnert an die des Rechenmeisters Neudörffer.

nachweisbar früheste Arbeit ist das Selbstporträt des 13jährigen Knaben in der Albertina mit der später von ihm eigenhändig beigefügten Inschrift: »Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war. Albrecht Dürer.« Das Bildniss in halber Gestalt ist mit einer für jenes Alter erstaunlichen Freiheit mit dem Silberstifte auf grundiertes Papier gezeichnet. Es ist ein sinniges, liebliches Kindergesicht, in dem man un schwer die Grundzüge des künftigen herrlichen Männerkopfes erkennt. Das lange Haar ist, der Sitte der Zeit gemäfs, blofs über den Augenbrauen gerade abge schnitten und von einer Kappe bedeckt, deren Zipfel an dem Scheitel durch drei Knöpfe niedergehalten, auf der abgekehrten Seite in langen Franzen herabhängt, die mit bunten Federn besetzt scheinen. Er trägt eine weite Joppe, die er mit der Linken zusammenhält, indess die Rechte conventionell mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen nach rechts weist. Namentlich die unteren Theile des Gesichtchens sind sehr wahr und fein gerundet. Die Haare insbesondere verrathen bereits seine künftige Eigenthümlichkeit und Meisterschaft in ihrer Behandlung. Dagegen erscheinen die Augen hart und ungeschickt, weil er dieselben in dieser Stellung nicht nach der Natur bilden konnte und ein selbständigeres Wissen ihm hierin noch nicht zu Hilfe kam. Indessen sind auch späterhin die Augen nicht eben die Stärke seiner Bildnisse; sie behalten häufig etwas Starres und Gezwungenes. Auffallend erscheint auf den ersten Blick in der Haltung wie in der langgestreckten Form der rechten Hand und in der Art, wie die Draperien gebrochen sind, eine grofse Aehnlichkeit mit den typischen Brustbildern in Hartmann Schedels Weltchronik.

So anprechend dieses erste Selbstbildniss Dürers auch ist, in noch höherem Mafse zeigt eine andere Zeichnung aus dem folgenden Jahre 1485 die seltene Frühreife des Künstlers. Das Blatt aus der Sammlung Posonyi in Wien, jetzt im Besitze des H. Hullot in Paris, zeigt eine Madonna unter einem Thronhimmel sitzend, zu deren beiden Seiten je ein Engel steht die Laute und die Harfe spielend. Die Jungfrau zeigt einen länglichen Kopftypus mit hoher Stirne, sie trägt die mächtige Krone in der Art der Kölnischen Bilder der Zeit, darunter hervor fließt reiches Lockenhaar über ihre Schultern herab. Still vor sich herabblickend, neigt sie den Kopf linkshin gegen das zu ihr aufblickende und sie umarmende Christkind, das sie aufrecht auf ihrem Schofse hält. So unvollkommen dessen Körper wie auch die Hände der Mutter gebildet sind, das Ganze ist ein Muster lebenswürdiger Innigkeit, und lieblich stimmen dazu die beiden musizierenden Engel, die halb neugierig halb andächtig die Gruppe betrachten. Die reiche

Stadt-
bücherei
Elbing



Dürers Selbstbildniss von 1484.
Stiftzeichnung in der Albertina zu Wien.
(Seite 44.)



Madonna von 1485.

Federzeichnung der Sammlung Hullot in Paris.

(Seite 44.)



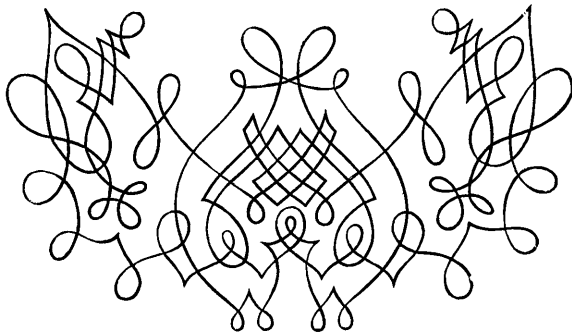
Stadt-
bücherei
Elbing

Gewandung fällt in sehr scharf und eckig gebrochenen Falten herab. Das gothische Gefühle, die Blumen im Vordergrund, der verhaltene Ausdruck der Gestalten, ihre symmetrische Anordnung zum Andachtsbilde, alles trägt das Gepräge des alten Stiles in einer ungemischten Reinheit und Zierlichkeit, wie sie später bei Dürer nirgends mehr vorkommt. Der Gegensatz zu seiner späteren Formgebung ist so groß, daß niemand auf seine Urheberchaft verfallen würde, wenn das Blatt nicht in der Mitte unten, ganz deutlich und echt, seine älteste Bezeichnung: A und D neben einander und das Datum 1485 trüge. Ist schon die gewandte Führung des Silberstiftes im Selbstporträte des vorigen Jahres überraschend, so bleibt diese sichere Handhabung der Feder durch den vierzehnjährigen Knaben geradezu unerklärlich. Diese Zeichnungen setzen nicht bloß vielfache Vorübung voraus, sondern auch ein ganz bewusstes Streben und eine malerische Auffassung, die weit über die Anforderungen des Goldschmied-Handwerks, wie über alles das hinausgeht, was er etwa bei seinem Vater lernen konnte.

Zur Stütze der geschichtlichen Wahrheit haben wir die getreue Abbildung der beiden letztgenannten Zeichnungen in Holzschnitt hier beigegeben. Wer mit dem Gange der Ueberlieferung auf dem Gebiete der Malerei vertraut ist, wird auf den ersten Blick sehen, daß hier nicht schwache Gebilde eines unabhängigen jugendlichen Autodidakten vorliegen. Diese Arbeiten tragen nicht bloß den allgemeinen Charakter der damaligen Kunstweise, auch nicht bloß das locale Nürnberger Gepräge derselben, sie stehen geradezu unter dem vollen Einflusse einer bestimmten tüchtigen Malerschule. Daß diese keine andere ist, als die Michel Wolgemuts, wird durch die zahlreichen Vergleichungspunkte im Schatzbehälter und der Schedel'schen Weltchronik außer Zweifel gesetzt. Wir stehen hier vor der merkwürdigen Erscheinung, daß der kleine Goldschmiedlehrling bereits den Spuren des Malers folgt, der nun erst sein Meister werden sollte. Ein Blick auf den oben beschriebenen Situationsplan der Häuser in der StraÙe »Unter der Vesten« ertheilt uns die beste Auskunft. Dürer mochte ausgehen oder heimkommen, er mußte an dem benachbarten Hause Wolgemuts vorbei; dessen Malerknaben waren wohl seine gewöhnlichen Gespielen, und mehr als einmal mag ihn die Neugierde in die reichlich mit Aufträgen gefegnete erste Malerwerkstatt von Nürnberg gelockt haben. Und besuchte das Kind, was wohl häufig geschah, seinen weiter unten wohnenden Pathen, den reichen Buchdrucker Koburger, dann konnte er wohl auch sehen, wie die von dessen Geschäftsfreunde Wolgemut gezeichneten Holzstöcke abgedruckt wurden. Ohne Zweifel gieng so der Knabe frühzeitig bei Wolgemut aus und ein, und bald

musste dieser an seiner glücklichen Hand Gefallen finden. Als er dann den Vater anlag ihn Maler werden zu lassen, da konnte die Wahl des Meisters nicht mehr fraglich sein, sie war bereits getroffen. Es kann nur auf einem Irrthume beruhen, wenn Christoph Scheurl in seiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Krefz und nach ihm Neudörffer berichtet, der alte Dürer hätte daran gedacht, das Söhnchen anderwärts, und zwar nach Colmar zu Martin Schongauer in die Lehre zu geben ¹⁾. Fügte sich der bedächtige Vater schliesslich auch, vielleicht nicht ohne Fürsprache von Nachbar und Gevatter, dem Wunsche seines Lieblings, die väterliche Goldschmiedewerkstatt mit der des Malers zu vertauschen; in weitaussehende Pläne, die auch entsprechende Opfer gekostet hätten, würde er sich wohl nie eingelassen haben. Und dazu hatte es auch keine Noth. Meister Wolgemut stand damals in der Blüthe seiner mannigfachen Kunstthätigkeit, er war ein geachteter wohlhabender Mann, dessen guter Ruf als Künstler nicht blofs auf die Mauern der Vaterstadt beschränkt war; von nah und fern kamen grofse Aufträge an ihn. Wir können mit Sicherheit annehmen, dafs Nürnberg damals mit Stolz auf Michel Wolgemuts Werkstatt blickte; und wenn Vater Dürer sicher mit den meisten seiner Mitbürger der Ansicht huldigte, Meister Wolgemut sei ein so guter Maler, wie nur irgend einer in deutschen Landen, so hatte er darin, wie wir sehen werden, gar nicht so Unrecht.

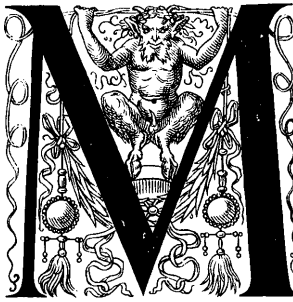
1) Vergl. Schnaase, Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Wien VIII, 187.



IV.

Michel Wolgemut.

»Zum virten ist dy kunft nütz : man erlangt
grofser und ewiger gedechtnufs darfon, so
man's ordenlich prawcht.« Dürer.



Michel Wolgemuts Schicksal in der Kunstgeschichte liefert den besten Beweis, welch' ein trefflicher Lehrer er Dürern gewesen ist. Auf den ihm von seinem alten Meister gewiesenen Bahnen fortschreitend, hat Dürer bald die Thätigkeit desselben dermaßen verdunkelt, das dessen Name fast nur noch in seinen Beziehungen zu dem großen Schüler genannt wurde. Darüber hinaus weiß bereits Neudörffer 1547¹⁾ bloß ein Gemälde Wolgemuts zu nennen und Doppelmayr²⁾ erklärt dessen Werke durch die Länge der Zeit für ganz verschollen. Nur die Holzschnitte in der Weltchronik Hartmann Schedels konnten ihm nicht bestritten werden, da sein Name am Schlusse des Werkes ausdrücklich genannt wird; aber auch hier fehlte es nicht an Zweifeln über sein Verhältniß zu dem, mit ihm zugleich genannten Wilhelm Pleydenwurff. Man wollte sogar zu Gunsten des Letzteren Wolgemut zum Holzschneider, zum handwerksmäßigen Techniker erklären und so sein Verdienst an der großen Publication schmälern.

Demgemäß hat sich allmählich die Ansicht festgesetzt, als hätte Dürer bei Wolgemut nicht viel lernen können. Das Verständniß seiner Entwicklung ward dadurch wesentlich erschwert, die ganze Erscheinung Dürers ward zum Räthsel; denn nichts begreifen wir schwerer, als eine Reihe von bedeutenden Thatfachen, deren Anfänge wir nicht kennen. Allerdings trug zu jener Auffassung die Art bei, in welcher

1) Nachrichten, Nürnberg. 1828. S. 35.

2) Nachrichten, Nürnberg. 1730. S. 181.

Dürer über seine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet: »In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernte, aber viel von feinen Knechten leiden mußte« ¹⁾. Statt auf den Vorderatz hat man bisher zumeist auf den Nachatz dieser Mittheilung den Nachdruck gelegt und die Sache so aufgefaßt, als hätte Dürer bei Wolgemut mehr schlechte Behandlung als guten Unterricht erfahren. Dagegen ist zu bemerken, daß sich Dürer nirgends über seinen Lehrmeister beklagt, vielmehr bis an sein Lebensende in freundschaftlichen Beziehungen zu ihm gestanden hat. Daß aber ein Lehrknaube unter rohen Gefellen einer Werkstatt zu leiden hatte, war gewiß zu jener Zeit so wenig etwas Ungewöhnliches, wie es etwa heutzutage noch etwas Seltenes ist. Man denke nur an das Loos der kleinen Schützen bei den fahrenden Schülern! Die Bedeutung jener Nachricht liegt nicht sowohl in der sicher ganz gewöhnlichen Thatsache, die sie enthält, sondern vorzüglich in der Persönlichkeit des Berichterstatters. Das Wichtige und Neue daran ist nur der tiefe Eindruck, den die unwürdige Behandlung in einer zarter befaiteten Seele zurückließ; es ist eben der moderne Mensch, der sich gegen die ererbte Rohheit empört; der zum Bewußtsein persönlicher Würde gelangte Bürger, der die als Kind erlittene Schmach noch im Mannesalter nachempfindet. Uns aber gilt es, zu untersuchen, was Dürer mit dem »ihm von Gott verliehenen Fleiße« bei Wolgemut lernen konnte, und zu diesem Behufe müssen wir uns zunächst fragen, was Michel Wolgemut selbst geleistet hat.

Diese Frage zu beantworten unterliegt ganz besonderen Schwierigkeiten. Wenn wir uns mit noch unzulänglichen Hilfsmitteln daran wagen, so geschieht es in der Ueberzeugung, daß dieser Versuch zur weiteren Verfolgung unseres Gegenstandes unabweislich ist. Unsere Beantwortung kann in keiner Hinsicht auf Vollständigkeit Anspruch machen, eher dürfte dieselbe nach mancher Seite der Berichtigung bedürfen. Vielleicht daß dadurch mittelbar doch einer besseren Würdigung des Meisters vorgearbeitet wird und Andere dann glücklicher in der Lösung der hier noch obschwebenden Räthsel sein werden. Vorläufig versuchen wir es, die Stelle, welche Wolgemut in der deutschen Kunstgeschichte einnehmen muß, so weit auszufüllen, als es nothwendig ist, um das Wachsthum Dürers daraus ableiten zu können.

Was die Gemälde Michel Wolgemuts anbelangt, so dürfen wir uns nicht durch die Unzahl mehr oder minder roh angestrichener Bretter beirren lassen, die in Nürnberg und anderwärts mit seinem Namen bezeichnet werden. Solcher bloß handwerksmäßiger Erzeug-

1) Dürers Briefe, 74, 12 mit Anmerkung über die ungenaue Ueberlieferung der Stelle.

niffe des Pinfels hat jede deutsche Malerschule eine ziemliche Anzahl aufzuweisen, und wenn die Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts reicher daran erscheint als andere, so erklärt sich das leicht aus ihrer massenhaften Production. Was wir bisher von Gemälden in Ermanglung jeder Signatur mit einiger Sicherheit auf Wolgemuts Werkstatt zurückführen können, beschränkt sich auf einige große Altarwerke, an denen wieder die Grenze der eigenhändigen Betheiligung des Meisters bei der Ausführung Gegenstand des Zweifels ist. Wolgemut erscheint eben meist als Unternehmer, der seine Kunst zwar in großem Maßstabe, aber auch mit Hilfe vieler fremden Kräfte ausübt, so daß es schwer wird, seine eigene Hand dabei zu verfolgen. In dem Geschäftsmann geht aber doch der Künstler nicht unter; in all' der Massenproduction waltet ein mächtiger Geist, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt und jede neue Richtung rasch ergreift, um sie nicht bloß auszubeuten, sondern auch weiter zu entwickeln. Läßt sich nun auch die überreiche Thätigkeit, welche Wolgemut in seinem 85jährigen Leben entfaltete, vorerst nur in ganz allgemeinen Zügen festhalten, so viel ergibt sich schon aus vereinzelt Thatsachen, daß wir es hier mit einem großen Meister zu thun haben, der bahnbrechend wirkte auf allen jenen Gebieten, auf welchen Dürer mit seiner Ruhme auch den seines Lehrmeisters geerntet hat. So hoch wir auch Dürers Genius zu stellen geneigt sind, ohne Wolgemuts Vorgang hätte er die Stufe seiner Vollendung nicht erreicht. Am wenigsten dürfte dies vorerst im Bezug auf jene großen Publicationen bestritten werden, durch welche Wolgemut der Begründer der fortan mustergiltigen Nürnberger Holzschniterschule geworden ist.

Als Anton Koburger im Jahre 1483 seine oberdeutsche Bibelausgabe veranstaltete, entlehnte er noch die Abbildungen dazu der ein Jahrzehent früher erschienenen Kölner Bibel. So roh und unvollkommen auch die hundertsieben Holzstöcke waren, die bei dieser Gelegenheit nach Nürnberg kamen, sie genügten, den Unternehmungsgeist Koburgers und Wolgemuts zur Bewältigung großer Aufgaben herauszufordern. Unter ihrer Leitung erhob sich der bis dahin bloß handwerksmäßig geübte Formschnitt rasch zur Höhe der damaligen Kunstleistung. Zeugniß davon geben die einundneunzig großen Tafeln in dem 1491 durch Koburger veröffentlichten »Schatzbehalter des Reichthums des ewigen Heils und Seligkeit.« Um die Bedeutung dieses Kunstdenkmales zu ermessen, braucht man dasselbe bloß mit allem dem zu vergleichen, was der Holzschnitt bis dahin geleistet hatte. Die Zeichnungen stammen wohl sämtlich von ein und derselben Meisterhand her und gehören ohne Zweifel Wolgemut selbst an.

Der mannigfache Reichthum der Erfindung, die freie Beweglichkeit der Figuren ist stets von der Rücksicht auf das technisch Mögliche geleitet. Die Ausführung im Schnitte ist zwar sehr ungleich, theils unbeholfener, theils vollendeter, je nachdem die verschiedenen Formschneider bereits zu einer höheren künstlerischen Ausbildung gelangt waren oder nicht. Was der Meister anstrebte, zeigen uns so gelungene Blätter wie gleich das erste: Gott Vater auf dem Throne sitzend und den vor ihm knieenden Heiland segnend. Die Figuren sind geschickt in die gegebenen Räume eingeordnet; eine emsig durchgebildete Gewandung erhöht ihre Würde, und wenige kleine Striche in den Gesichtern genügen, um denselben Ausdruck und Mienenspiel zu verleihen. Die Darstellung wagt sich an alles, und doch ist dem noch ungeschulten Schneidemeffer nicht zu viel zugemuthet. So sehr auch die Formen der Dinge vereinfacht sind, immer noch giebt das, was von der Zeichnung stehen bleibt, ein deutliches Bild von der Absicht des Meisters. Die Holzschnitte des »Schatzbehalters« sind durchweg ohne eine bestimmte Bezeichnung. Gleichwohl wird das große verzierte W auf dem Banner in der reizenden Darstellung vom Einzuge Jephtas, der neunzehnten Figur, wie schon Passavant annimmt, nicht anders als auf Wolgemuts Namen zu deuten sein; einen gleichen Sinn möchte auf der achtzigsten Figur das Fähnlein mit dem W zwischen den zwei andern haben, die je mit dem ersten und dem letzten Buchstaben des Alphabetes geziert sind¹⁾.

Der Beifall, den zweifelsohne die Bildwerke des »Schatzbehalters« ernteten, konnte die Herrn Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister leicht bewegen, noch im selben Jahre, am 29. December 1491, mit Michel Wolgemut und seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff einen Vertrag über ein anderes großes Unternehmen abzuschließen, nämlich über die Veröffentlichung der illustrierten Ausgabe von Dr. Hartmann Schedels »Neuer Weltchronik«. Die genannten Patrizier lieferten die Mittel zur Herstellung von mehr als zweitausend Holzstöcken; die beiden Maler aber mußten eifrig an der Arbeit gewesen sein und eine große Werkstätt zu ihrer Verfügung gehabt haben, da das Werk bereits nach zwei Jahren, am 23. December 1493 vollendet war. Der ursprünglich lateinische Text ward durch den Lofungschreiber Georg Alt mit angemessenen Veränderungen auch in's Deutsche übertragen und Koburger veranstaltete die Ausgabe zu-

1) Dasselbe gilt vielleicht von dem Wimpel auf dem Zelte der Fig. 58, nur erscheint der Buchstabe dort vom Holz-

schneider verstümmelt, wie dies auch sonst bei Inschriften der Fall ist, z. B. bei dem AVE MARIA GRA . . . auf Figur 64.

gleich in beiden Sprachen. Welche große Verbreitung diese Folio-bände frühzeitig gefunden haben, zeigt nicht bloß das heute noch ziemlich häufige Vorkommen derselben, sondern auch die im Nürnberger Stadtarchiv befindliche Urkunde vom 22. Juni 1509, in welcher die Beteiligten von den Ergebnissen des gemeinfamen Unternehmens Rechenschaft geben und sich über den ganz namhaften Erlös aus demselben vergleichen. Die Bücher giengen nach allen Richtungen an Bevollmächtigte in vielen deutschen Städten bis Basel, Straßburg, Lübeck, Danzig, Breslau, Prag und Wien; sodann nach Paris, Lyon, Krakau und Ofen. Starke Absatz fand die Weltchronik auch in Italien, namentlich in Como, Mailand, Genua, Florenz, Bologna, theils durch die Vermittlung des Nürnberger Kaufmanns Anton Kolb, theils reiste dort zur Beforgung der Verkäufe ein Peter Vischer von Stadt zu Stadt, der aber wohl kaum mit dem berühmten Nürnberger Erzgießer ein und dieselbe Person sein dürfte. In Nürnberg selbst kostete der stattliche Folioband »roh« d. i. mit farblosen Holzschnitten und ungebunden 2 Gulden rheinisch, illuminiert und eingebunden das dreifache.

Die Veröffentlichung der Nürnberger Weltchronik war insofern ein Ereigniß in der Geschichte des Buchdruckes, als bis dahin ein großes Werk profanen Inhaltes in so prächtiger Ausstattung noch nirgends erschienen war. Der Gelehrte und der Künstler hatten gleichen Antheil an den Erfolgen des Buches, das zum Lesen wie zum Schauen einlud und so recht auf den zur geistigen Selbständigkeit gelangenden Bürgerstand, den gebildeten Mittelstand der neueren Zeit berechnet war. Trotz manchen abenteuerlichen Vorstellungen, die es enthält, hat das Werk viel zur Erweiterung des mittelalterlichen Gesichtskreises im Volke beigetragen. In der geschichtlichen Darstellung Hartmann Schedels erscheint Heiliges und Weltliches bunt gemischt, Bibel und Mythologie reichen sich friedlich die Hand ganz in der Art der italienischen Humanisten, bei denen der Verfasser in die Schule gegangen war. Der Erfindung des Malers war hier weiter Spielraum geboten, die künstlerische Ausführung aber litt sichtlich unter der Beschleunigung der Arbeit und die Vollendung der Holzschnitte nimmt daher gegen das Ende des Buches immer mehr ab. Die großen Compositionen zeigen ganz die Gestaltungskraft und die herbe Phantasie Wolgemuts von dem sinnigen Familienbilde der aus dem Paradies vertriebenen ersten Eltern (Fol. 9) bis zu dem wilden Tanze der fünf Gerippe in dem Bilde des Todes (Fol. 264). Die vielen Wiederholungen gleicher Motive mögen auf den Antheil des jungen Pleydenwurff und anderer Gehilfen entfallen. Zierrath und Beiwerk folgen

noch vorwiegend dem Geschmacke am alten Stile, der sich freilich dem Spiele mit Naturformen und jeder Laune des Künstlers fügen muß. Die zahlreichen Städteansichten der Weltchronik ergeben sich wohl vielfach als Ausgeburten der Phantasie, das Charakteristische von manchen ist aber doch so glücklich festgehalten, daß ein offenes Auge für Naturerscheinungen und Zeichenstudien auf weiten Reisen vorausgesetzt werden müssen. So unvollkommen diese Städtebilder uns auch erscheinen mögen, sie sind doch die ersten Anfänge einer selbständigen Landschaftsmalerei ¹⁾. Durch das stoffliche Interesse geleitet macht Wolgemut zuerst ein Stück Gegend zum Hauptgegenstande der Darstellung und gelangt so immer mehr zu der ganz modernen Fähigkeit, in dem Anblick der freien Natur sich zu vertiefen und die Reize der Landschaft im Bilde nachzuempfinden.

Irgend ein Monogramm oder ein sonstiges Zeichen des Künstlers findet sich auf den Holzschnitten der Schedel'schen Chronik nicht. Es bedurfte dessen auch nicht, da ja am Schlusse der beiden Ausgaben die Namen der Maler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurf ausdrücklich genannt sind; doch bleibt der unmittelbare Antheil jedes einzelnen an der Ausführung dabei unbestimmt. So bieten uns denn die Holzschnitte Wolgemuts wie feine Gemälde nur ein ganz ungefähres Bild seiner persönlichen Leistungen. Einen deutlicheren Begriff von seiner Bedeutung und Eigenthümlichkeit erhalten wir erst, wenn wir auch jene dritte, nicht minder hervorragende Seite seiner künstlerischen Thätigkeit in's Auge fassen, die ihm in unserem Jahrhundert fast allgemein abgesprochen wurde — ich meine seine Leistungen auf dem Gebiete des Kupferstiches. Denn im Gegenfatze zu seinen Malereien und Holzschnitten, tragen Wolgemuts Kupferstiche regelmäsig eine bestimmte Bezeichnung. Dies ist aus der ursprünglich mercantilen Bedeutung des Monogramms leicht erklärlich, denn die Marke des Künstlers war ein Schutzmittel für seine Waare, wie für jede andere; auch verlangten wohl die Behörden überall eine Kennzeichnung der auf öffentlichem Markte ausgebotenen Kunstblätter zur Ordnung der Besteuerung und des Verkaufsrechtes. Gemälde, welche ein vielbeschäftigter Meister nur auf Bestellung malte, bedurften des Monogramms ebenfowenig als Holzschnittwerke in Büchern, welche die Adresse des Druckers oder Verlegers trugen. Die Kupferstiche aber, welche man auf Märkten, Wallfahrten, Kirchenfesten u. dergl. feil zu bieten pflegte, konnten der Monogrammes nicht so

1) Abgesehen etwa von den ganz vereinzelt Beispielen in Breydenbachs Reife nach Jerufalem 1486, und in Thoman Lyrars oder Lyrers Chronik von Schwaben.

leicht entbehren. Die Platte wurde damit versehen, sobald Abdrücke für den Handel gemacht werden sollten. Einzelne Drucke ohne Monogramm gelten daher mit Recht als Probedrucke, und die grössere Seltenheit der unbezeichneten Blätter eines Meisters deutet schon darauf hin, daß dieselben nicht für den Markt bestimmt waren.

Aus Gründen nun, deren Erörterung besser in dem VIII. Capitel, Dürers »Wettstreit mit Wolgemut«, Platz findet, sehe ich mich genöthigt, die meisten jener altdeutschen Kupferstiche, welche unten in der Mitte mit dem Monogramme W versehen sind und seit Beginn unseres Jahrhunderts dem Goldschmiede Wenzel von Olmütz zugeschrieben werden, wieder für Wolgemut und seine Werkstatt in Anspruch zu nehmen. Freilich erschweren dieselben Umstände, welche das Erkennen von Wolgemuts Art in seinen Gemälden und Holzschnitten bisher behindern, auch das Verständniß seiner Kupferstiche. Auch hier waltet eine große Verschiedenheit in der Behandlung, auch hier nöthigt die Ungleichheit der einzelnen Platten zur Annahme mannigfacher helfender Hände, auch hier erscheint Wolgemut zugleich als Leiter einer großen, nicht bloß künstlerischen Zielen folgenden Werkstatt. Da werden nicht nur Originale seiner Erfindung, sondern vorwiegend auch Copien nach gangbaren Blättern anderer Meister gestochen. Niemals aber sinken diese Nachstiche zu geistlosem, einformigem Machwerke herab, wie etwa jene des Israel van Mecken; sie verrathen in Zeichnung und Technik das wachsame Auge des unversalfen Meisters, der mit seltenem Spürsinn die Leistungsfähigkeit jedes Materials aufzudecken weiß. Ohne Zweifel ist durch Wolgemut zuerst die Übung des Kupferstiches in Nürnberg eingebürgert worden. Allerdings erlaubt uns der heutige Stand unserer, etwas verfahrenen Forschung eine genaue Begränzung und zeitgemäße Uebersicht seines Kupferstichwerkes noch nicht. Die Seltenheit seiner Blätter in guten, alten Abdrücken, die allein Handhaben zur Bildung eines richtigen Urtheils darbieten könnten, wird uns die Kritik auch fernerhin erschweren. Immerhin geben uns aber gerade die Kupferstiche Wolgemuts so viel Anknüpfungspunkte für seinen künstlerischen Entwicklungsgang, daß wir es darauf hin wagen, mit Zuhilfenahme einiger urkundlichen Nachrichten, eine Geschichte desselben anzubahnen.

Nach der freilich späten Inschrift auf dem Bildnisse Michel Wolgemuts von Dürer in der Pinakothek zu München, wäre der Meister 1434 geboren worden. Welcher von den vielen in den Nürnberger Bürgerbüchern des XV. Jahrhunderts verzeichneten Wolgemut sein

Vater gewefen und welches Gewerbe derfelbe betrieben habe, läßt ſich nicht beſtimmen. Ebenſo entzieht ſich ſein Lehrmeiſter jeder Nachforſchung. Ziemlich ſicher ſcheint nur, daß Wolgemut nach Beendigung ſeiner Lehrzeit ſich länger in den rheiniſchen Gegenden aufgehalten habe, eben als die Malerei daſelbſt nach der Mitte des XV. Jahrhunderts in einem entſcheidenden Umſchwunge begriffen war. Die wechſelnden Einflüſſe, die er dort erfuhr, ſpiegeln ſich in ſeinen Kupferſtichen wieder, wenn dieſelben vielleicht auch in ſpäteren Jahren vollendet wurden. Der Kölniſchen Schule des Meiſters Stephan Lochner gehört das Urbild jenes Stiches an, auf welchem in einer Landſchaft unter hohen Bäumen ſitzend Loth mit ſeinen Töchtern dargeſtellt iſt ¹⁾. Der Kopf des Alten iſt markig, langnaſig, die Töchter erſcheinen in dem Aufzuge der damaligen rheiniſchen Mode, mit glattgeſchorenem Vorderhaupt und rückwärts emporſtehenden Hauben. Die Stichelführung iſt hart und trocken und verräth namentlich im Baumſchlage einen Meiſter, der auf die Wirkungen des Holzſchneidemeſſers zu rechnen gewohnt iſt. Daſſelbe gilt von dem letzten Abendmahle ²⁾ mit den kurzleibigen, groſshäuptigen Figuren um den runden Tiſch, wo vorne das Monogramm W nicht eingestochnen, ſondern ausgeſpart iſt, ſo daß es im Abdrucke weiß auf dunklem Grunde erſcheint. Die Compoſition hat eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der ſieben- und vierzigſten Figur des „Schatzbehalters“, wo nur für den Holzſchnitt alles Beiwerk vereinfacht erſcheint; die architektoniſche Perſpective des Hintergrundes vergleicht ſich auch mit der vierundzwanzigſten Figur jenes Werkes. Schlagender noch erſcheinen die Beziehungen zur Kölniſchen Schule in der h. Urfula ³⁾, die dem Gemälde im Muſeum von Köln entſpricht, und in zwei anderen, techniſch bereits fortgeſchritteneren Kupferſtichen Wolgemuts, darſtellend die Martyrien der Apoſtel Andreas und Bartholomäus ⁴⁾. Es ſind getreue, gleichzeitige Nachbildungen von zweien der zwölf Innenbilder am Altare von St. Laurentius zu Köln, die von Paſſavant dem Meiſter Stephan ſelbſt, von Schnaaſe ⁵⁾ und Anderen einem phantaſiereichen Schüler oder Zeitgenoffen deſſelben zugeſchrieben werden; ſie befinden ſich gegenwärtig im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt. Deutliche Anklänge an die Formgebung der Kölniſchen Schule finden ſich denn auch an vielen Stellen der Wolgemut'ſchen Holzſchnittwerke, ſelbſt noch in denen der Weltchronik.

1) Bartſch, Peintre-Graveur, VI. 319. Nr. 1.

2) Bartſch, a. a. O. S. 324. Nr. 16.

3) Paſſavant, Peintre-Gr. II. 135. Nr. 70.

4) Bartſch, Nr. 23, 25.

5) Geſchichte d. bild. K. VI. 461.

Im Ganzen aber war es mit der Blüthe dieser Schule vorbei. Noch als Wolgemut am Rheine arbeiten mochte, ward dafelbst der Einfluß der van Eyk'schen Richtung der alleinherrschende. Möglich, daß der junge Wolgemut dem Zuge des neuen Geschmacks selbst bis zur Quelle entgegen gegangen ist, und daß er so wie Dürers Vater bei »den großen Künstlern in den Niederlanden« gearbeitet habe. Wenigstens sind einige seiner feinsten Kupfer nach Vorbildern aus der Eyk'schen Schule gestochen; so die reizende Lautenspielerin im Rasen sitzend mit der hohen burgundischen Haube und dem pelzverbrämten, in scharfe Falten gebrochenen Gewande. Ueber ihren Schultern wiegt sich auf einem Bäumchen ein Papagei und zu ihren Häupten steht auf einer Bandrolle die Inschrift: **Och mich verlanget zir, do gros min libes lieb, noch dir, dos geloub mir vor wor**¹⁾. Die Tracht und die Erfindung der Figur ist entschieden flämisch, doch zeugt die Mundart des Spruches für den oberdeutschen Stecher. Die technische Behandlung der Platte erscheint zu einer ungewöhnlichen Zartheit vollends in denjenigen Blättern ausgebildet, in denen Wolgemut Stiche des sogenannten »Meisters von 1480« oder »vom Amsterdamer Cabinet« mit Erfolg reproducirt. Es sind dies das sitzende Liebespaar, die türkische Familie, und der vom jungen Weibe unterjochte Greis mit der Inschrift: **NESEL**²⁾. Diese Blätter sind getreue Nachbildungen bekannter Originale jenes bedeutendsten Stechers aus der Eyk'schen Schule; sie ahmen völlig dessen duftige Modellierung mittelst haarfeiner Strichelchen nach. Die sichere Handhabung der jenem Meister ganz eigenthümlichen Art von kalter Nadelarbeit durch Wolgemut setzt vielleicht doch irgend welche persönliche Berührungspunkte voraus, denn von aller Kunstübung pflanzt sich bloß mittelbar nichts so schwer in die Ferne fort, als ein technisches Verfahren.

Ungleich mehr aber als der flämischen Schule selbst folgte Wolgemut jener Formenauffassung, welche ursprünglich von Rogier van der Weyden ausgehend am Oberrhein Wurzel gefaßt hatte. Dort war wohl schon in Wolgemuts Wanderjahren die Werkstatt des berühmten Meisters E. S. vom Jahre 1466 in Thätigkeit. Großes wurde dafelbst auf kleinen Flächen gestaltet. Die Gefühlsweise des alten Stiles war noch nicht erloschen, ja eine gewisse weiche Empfindsamkeit pflanzte sich, aus der Kölnischen Schule kommend, in dieser ältesten Schwäbischen fort; aber eine frische Naturauffassung belebt ihre mageren zarten Gestalten, die mit Vorliebe in die Tracht der Niederländischen Muster gekleidet werden. In zweien seiner Stiche entlehnt

1) Bartsch, VI, 343; Passavant, II, 134. | 2) Bartsch, Nr. 48; Passavant, Nr. 73, 74.

der Meister E. S. geradezu Compositionen von Rogier van der Weyden. Sorgfältig ausgeführte Gemälde dieser Schule lassen sich nur wenige nachweisen; fast ausschließlich bleibt der Kupferstich das Mittel ihrer Darstellung, auch bei jenem Meister, in dem die oberrheinische Schule den Gipfelpunkt ihrer Blüthe erreicht, bei Martin Schongauer von Colmar. Obwohl Schongauer bloß um ein Jahrzehnt älter gewesen sein kann als Wolgemut, läßt doch die Gleichartigkeit seiner zahlreichen Kupferstiche auf frühzeitigen Abschluß einer rascheren künstlerischen Entwicklung schließen. Durch die Sicherheit seines Wollens mußte er dem suchenden Nürnberger Maler weit überlegen sein. Eine persönliche Berührung zwischen Beiden ist für die Wanderjahre Wolgemuts unbedingt anzunehmen, nicht sowohl wegen seines vielfachen Eingehens auf die Formensprache Meister Martins, als vielmehr wegen seines innigen Anschlusses an das technische Verfahren desselben im Stiche und in der Malerei. Daher die vielen wohlverstandenen Copien Wolgemuts nach Schongauers Stichen, die in guten Drucken den Originalen fast gleichwerthig sind. Von den Holzschnitten zeigt gleich das erste Blatt des Schatzbehalters, Jesus vor dem Throne Gott Vaters, die Benützung eines Kupfers von Schongauer ¹⁾.

Die frühesten, Michel Wolgemut bisher und mit gutem Grunde zugeschriebenen Gemälde sind die vier großen Flügel vom Altare der Dreifaltigkeitskirche zu Hof, gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Säle, Nr. 22, 27, 39, 82). Sie sind gut erhalten, beiderseits bemalt und zeigen: Christus auf dem Oelberge, St. Michael den Drachen tödtend, die Kreuzigung ²⁾, die Verkündigung, die Kreuzabnahme, die Auferstehung, endlich die Anbetung des Christkinds und die beiden Apostel Bartholomaeus und Jacobus nebeneinanderstehend; bloß die letztgenannten zwei Darstellungen haben Goldgrund; sie bildeten wohl die Außenseiten des geschlossenen Altares, dessen Mittelstück sicher ein Sculpturwerk war. Zu Häupten der Apostelfiguren die Inschrift: **nach Christi geburt MCCCCLXV iar ist dis werck gesaht worden.** Die heiligen Geschichten sind mit nüchternem Ernste aufgefaßt; die Gestalten sind mager, aber nicht schlank, die Köpfe oval, die Nasen lang und spitz, die Augen schmal aber fein gefchlitzt, das Kinn springt weich gerundet vor, zuweilen mit ganz feinem Grübchen. Die Gesichter der Frauen sind nicht ohne Reiz, und tiefe Würde spricht aus den Männerköpfen; der des auferstehen-

1) Bartsch, Nr. 72.

2) Eine große ausgeführte Federzeichnung im Pester Nationalmuseum stimmt

nahezu mit dieser Composition überein, ist gleichzeitig und sicher von derselben Meisterhand,

den Christus ist von gewaltigem Ernst, doch wird der Ausdruck durch das sich verjüngende Untergeficht gemildert. Hierin, wie in den mageren Gliedern an Schongauers Typus mahnend, erscheint die Gestalt doch mannhafter, herber und grofsartiger. Die Nebenfiguren sind in die bunte Modetracht der Zeit gekleidet; vor ihren Lippen sind noch Sprüche in goldenen Lettern angebracht. Die Gewänder sind sehr scharf gebrochen; haben kräftige Localfarben, vorherrschend lebhaftes Roth und Grün, dunkles Blaugrün, Violettgrau und Purpur, dazwischen Goldbrocat mit grofsem Granatmuster. Die Fleischtheile haben leichte graue, zuweilen rofige Schatten, sie sind hell und flüfsig gemalt und fein verschmolzen, so dafs die Conturen nicht so derb hervortreten, wie in anderen gleichzeitigen oberdeutschen Bildwerken. Im Ganzen waltet eine eigenthümliche Freude an Naturgegenständen und an dem rein sinnlichen Reiz der Farben. Anmuthig wirkt die klare, heitere Landschaft mit der duftigen Ferne, dem klaren Wasser und ganz vorne der üppige Grasboden mit einzelnen, äufserst liebevoll behandelten und so genau ausgeführten Pflanzen, dafs man Ranunkel und Hauhechel, Himmelschlüssel und Borretsch botanisch bestimmen kann. Die Darstellungen des »Schatzbehalters« erinnern in Trachten, Kopf-typen und in dem haufenförmigen Baumfchlage noch vielfach an diese frühesten Malereien Wolgemuts. Die kurzleibigen harten Figuren und die tiefe Färbung der Gewänder sind ein Erbtheil des alten Nürnberger Stiles. Die scharfen Faltenbrüche, die feinere, emailartige Malweise des Fleisches sind eine Mitgift der flämischen und der oberrheinischen Schule.

Bei feiner Heimkehr verpflanzte Wolgemut den van Eyck'schen Einflufs nach Nürnberg, wo die neue Malweise alsbald in schroffen Gegensatz zu der älteren trat und jene eigenthümliche Spaltung in der Nürnberger Malerei verursachte, die sich bis in's sechzehnte Jahrhundert fortsetzt. Indem ein Theil der dortigen Künstler ruhig in den gefälligeren, weicheren Formen des alten Stiles weiterarbeitete, die immer eintöniger und leerer wurden und so nach und nach abhaften, wirkte Wolgemuts Realismus befruchtend auf den anderen Theil, wie ja in der Regel beim Zusammenstofsen zweier Kunstrichtungen die herbere, schröffere, gedankenhafte den Sieg über die anmuthigere, empfindsame davon trägt. In demselben Jahre, da Schongauer das einzige heute noch beglaubigte Gemälde, die Madonna im Rosenhag zu Colmar vollendet, 1473 erscheint Wolgemut zuerst in den Bürgerbüchern von Nürnberg und zwar an derselben Stelle, welche bis dahin von Hans Pleydenwurff eingenommen ward. Allem nach war dieser ein angefehener Nürnberger Maler; schon 1451 und von 1463 bis an seinen

Tod 1472¹⁾ erscheint er in dem Hause 496 auf der Sebalderseite anfassig, in dessen Besitz Wohlgemut nun durch seine Vermählung mit Pleydenwurffs Wittwe Barbara gelangt. Vielleicht arbeitete Michel Wolgemut schon früher bei Hans Pleydenwurff, der möglicherweise auch als sein Lehrer anzusehen ist. Wenn er den Hofer Altar bereits in Nürnberg gemalt hat, so könnte dies wohl nur in dessen Werkstatt und auf dessen Rechnung geschehen sein. Auch nach seiner Verheirathung führt Wolgemut das Geschäft auf gemeinsame Rechnung mit der Familie Pleydenwurffs weiter. Den einen seiner drei Stieföhne Wilhelm bildete er selbst zum Maler heran und theilte mit ihm die Arbeit an der Schedel'schen Weltchronik; 1490 bis 1494 erscheint derselbe als Meister in den Bürgerbüchern²⁾. Schon am 4. Februar 1495 aber wird in einem Vertrage zwischen Wolgemut und seiner Gattin Wilhelm Pleydenwurff als verstorben aufgeführt und zugleich hervorgehoben, daß ihm »bei seinen Lebzeiten allerlei Gutthat von ihnen beiden widerfahren.« Er hinterließ eine Wittve Namens Helena und ein Töchterlein Magdalena. Helena Pleydenwurffin erscheint 1495 neben Michel Wolgemut in den Steuerbüchern, ein Zeichen, daß sie das Geschäft des verstorbenen Gatten noch fortführt; doch heirathet sie später wieder, einen Simon Zwelffer. Sie war die Tochter des Apothekers Dominicus Mülch, über dessen verwaißte Familie Wolgemut kurze Zeit die Vormundschaft führt. Am 4. August 1501 wird er über die Führung derselben, wie über die Rechnungslegung von sämtlichen Familienmitgliedern quittiert; da geschieht unter denselben eines Kindes Erwähnung: »Hänsleins Mülch, des jüngeren Dominicus Mülchs sel. Söhnleins«, hinter dem wohl niemand anderes, als der nachmals bekannte Münchener Hofmaler Hans Mielich oder Mülch zu suchen wäre; denn die Familie wanderte später, als gut katholisch, aus Nürnberg und vermuthlich nach München.

Die Last, welche Michel Wolgemut die Unterhaltung und Verforgung seiner Stiefkinder aufbürdete, scheint auch eine Hauptursache für den schwunghaften und darum oberflächlichen Betrieb seiner Kunst gewesen zu sein. Deutliche Spuren davon zeigt das große Altarwerk in der Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg und noch mehr der Altar der Frauenkirche zu Zwickau in Sachsen, der 1479 bei Wolgemut bestellt wurde³⁾. Noch eine andere frühe Arbeit ist

1) Frommann, Anzeiger f. K. d. Vorz. 1871. 11. Lochner, ebendaf. 1871, 278.

2) v. Murr, Journal II. 31. u. 134 ff. XV. 23 ff.

3) Quandt, die Gemälde des M. Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, und Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 63 und 283.

der von einer Kloſterfrau aus der Familie Landauer geſtiftete Altar, deſſen Flügel ſich gegenwärtig theils in der Augſburger Galerie, theils in der Münchener Pinakothek befinden¹⁾.

Die bedeutendſten Gemälde Michel Wolgemuts ſind ohne Zweifel die Flügel zum Hauptaltare der 1488 vollendeten, jetzt abgebrochenen Auguſtiner- oder Schufterkirche. Es iſt das einzige Werk des Meiſters, deſſen Neudörffer und Sandrart erwähnen mit der Bemerkung, daſs Sebald Peringsdörffer dieſen Altar geſtiftet hat. Die Mitte bildeten die in Holz geſchnitzten Figuren der Jungfrau mit zwei Heiligen. Die vier Flügel des Altars befinden ſich gegenwärtig in der St. Morizkapelle zu Nürnberg. Sie zeigen von der einen Seite paarweiſe die reichlich lebensgroßen Figuren der Heiligen: Georg und Sebaldus, Catharina und Barbara, Roſalia und Margaretha, Johannes Baptiſta und Nicolaus. Die Geſtalten ſtehen auf ſternförmigen oder polygonen Kragſteinen, die von einem ſich gothiſch verzweigenden, in verſchnörkelte Knäufe auslaufenden Aftwerke in Schwarz und Gold getragen werden. An deſſen Urſprung ſind kleine Sculpturen von Thieren, wilden Männern und Kindern abgebildet. Aus dem Grunde daneben ſprießen mannigfache Wiefenblumen, wie Klee, Akelei, Lilien, Cichorium und Glockenblümchen, ungemein forgfältig ausgeführt, gleich den dazwiſchen verſtreuten Inſecten und Schmetterlingen. Die von blauem Grunde ſich leuchtend abhebenden Heiligengeſtalten gehören zu dem groſsartigſten, was die altdeutſche Malerei geſchaffen hat. Ihre Verhältniſſe ſind ſchlank; die Köpfe der männlichen Heiligen äufserſt würdig im Ausdruck, die weiblichen von feltener Zartheit und Anmuth. Trotz des groſſen Maſſſtabes zeigt die Ausführung die höchſte Vollendung; die Temperafarben ſind gut verſchmolzen, überall hell und klar, in den Lichtern des Fleiſches roſig, in den leichten Schatten grünlich; doch erſcheinen die Köpfe, wie die noch etwas ſchmalen, kleinen Hände darum keineswegs flach. Die brocatenen oder ſonſt lebhaft gefärbten Untergewänder und die goldenen Mäntel darüber fallen in mächtig wirkenden Falten herab; die Schatten der letzteren ſind mittelft breiter ſchwarzer Kreuzlagen aufgeſetzt, wie ſie der Kupferſtich und Holzſchnitt in ſeiner ſpäteren Entwicklung anwendet.

Die Innenſeiten der Flügel ſind etwas tiefer im Ton und erheben ſich zum Theil bis zu coloriſtiſcher Wirkung. Sie zeigen je zwei übereinandergeſtellte dramatiſche Darſtellungen aus der Legende des heil.

2) R. Marggraff, Katalog der k. Gemälde-Gall. in Augſburg, Nr. 42 und 43.

Katalog der ält. königl. Pinakothek zu München, II. Saal, Nr. 82.

Veit, dem die Kirche geweiht war, und Epifoden aus dem Leben anderer Heiligen. Auf der Züchtigung des heil. Veit ist dessen jugendlicher, nackter Oberkörper von gutem Ebenmafs, auch ohne dafs in anatomische Einzelheiten eingegangen ist. Der heil. Lukas im Kämmerchen, die blau und golden gekleidete Madonna malend, erinnert nicht blofs dem Gegenstande nach, sondern auch in Auffassung und Wirkung stark an die Eyck'sche Schule. Der heilige Sebastian zumal zeigt eine weiche Behandlung und richtige, freie Bewegung des Nackten; blofs die Füfse sind nach vorne noch etwas breit; der Kopf hat einen länglichen nach unten zugespitzten Typus. Reizend ist die Darstellung, in welcher der heil. Veit den Ring der Verlobten zurückweist. Die verschmähte Geberin in Hellgrün, der Lieblingsfarbe der Nürnbergerinnen, ist von so holder Anmuth, Schönheit und Hohheit, wie sie wohl kaum ein anderes Frauenbild der oberdeutschen Schule aufweisen kann. Der längliche Kopf mit breiter Stirne und feiner langer Nase verräth freilich wieder Eyck'sche Tradition. Ueberhaupt sind hier, wie auf dem darunter befindlichen St. Veit in der Löwengrube, die Köpfe so edel, die Färbung so warm, dafs jede Betheiligung von Gefellen an der Ausführung ausgeschlossen scheint. Nur die kleinen pudelartigen Löwen verrathen einen leicht erklärlichen Mangel der Naturanschauung. Dafür ist die Landschaft, in welcher St. Bernhard vom gekreuzigten Heiland umarmt wird, mit ihrem fränkischen Riegelbau, der sich rechts im Wasser spiegelt, eigenthümlich anmuthig und leuchtend in der Farbe. Ebenso erglänzt der Fluß in der Ferne auf dem Bilde des heil. Christoph trotz einem Hintergrunde von Memling; das von ihm getragene Christkind ist ungemein lieblich, von vollen, weichen Formen; den Vordergrund zieren Rohrkolben, Eidechsen, Muscheln u. dergl. Das Segelschiff rechts im Grunde kömmt bei Wolgemut wiederholt vor.

Zu dem Peringsdörffer'schen Altare soll auch eine jetzt von den Flügeln getrennte Altarstaffel gehören und ein anderes von Schülerhand gemaltes Stück, darstellend den heil. Veit, der von heidnischen Priestern zur Abgötterei aufgefordert wird. Dasselbe trägt die ungelöste Bezeichnung R. F. mit der Jahreszahl 1487¹⁾. Die Jahreszahl stimmt mit der Vollendung des Kirchenbaues bei den Augustinern im Jahre 1488 und ist uns ein willkommenes Zeugniß für die Entstehungs-

1) Waagen, Kunstwerke in Deutchl. I. 213, 216. Retberg, Nürnbergs Kunstleben, 68. Von einem Monogramme des Kaspar Rosenthaler kann nicht mehr die Rede sein, seitdem wir wissen, dafs dieser aus Nürn-

berg stammende Kaufmann und Buchverleger zu Schwaz in Tyrol nichts weniger als ein Maler gewesen ist. Vergl. Schönherr, Mittheil. der Wiener Centralcomm. X. S. XXIV.

zeit des Peringsdörffer'schen Altars. Seine Vollendung fällt, ebenso wie die des »Schatzbehalters«, in die Lehrzeit Dürers bei Wolgemut 1486—1489. Und so fügte es sich denn merkwürdig, daß Wolgemut damals gerade auf der Höhe seines Schaffens stand und mehr als sonst eigenhändig thätig war.

In dem Maße eben, als sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff heranwuchs und ihm in der Werkstatt zur Seite stehen konnte, scheint eine Entlastung Wolgemuts von geschäftlichen Sorgen eingetreten zu sein. Leider nur war dies Verhältniß von kurzer Dauer, sonst würde es uns der Meister wohl leichter gemacht haben, das ungehemmte Fortschreiten seiner Technik wie seines Stiles zu verfolgen. Am ehesten konnten ihn damals noch Bildnisse zu einer sorgfältigeren Malweise einladen. Daß Wolgemut sich als Porträtmaler erprobte, können wir aus den Charakterköpfen in seinen Altarwerken schon schließen. Auch erwähnt ein Imhoff'sches Inventar von 1573 »ein Täflein, Ölfarb, von Wolgemut; ist eine Frau mit einer alten Bauernhaube«, die 1580 auch als »Sternhaube« bezeichnet wird¹⁾. Fragen wir nach erhaltenen Beispielen von Wolgemuts Porträtmalerei, so möchte ich vor allem auf ein höchst merkwürdiges Nürnberger Bildniß hinweisen, das in der königl. Galerie zu Cassel unter dem Namen Burgkmairs aufgestellt ist²⁾. Es zeigt eine Frau mit großem weißen Geböfche auf dem Kopf in grünem Kleide mit einem goldenen Gürtel, in der Hand eine Nelke haltend, oben die Aufschrift: VRSVLA HANS TVCHERIN. Es ist die zweite Frau des 1491 verstorbenen Hans Tucher, eine geborne Harfsdörfferin. Der Charakter der Schrift, Tracht und Malweise verbürgen die Echtheit der unter dem Rahmen versteckten Jahreszahl 1478. Das Datum von Urfulas Vermählung dürfte darnach zu berichtigen sein, sie starb kinderlos 1504³⁾. Das Ganze ist unendlich anziehend und liebenswürdig behandelt; die Farbe ist vollkommen unverändert geblieben, reizend hell, voll Schmelz, fast feiner noch als bei Rogier van der Weyden; der Kopf von der zarresten Modellierung, die Zeichnung der Hand wunderbar vollendet. Und doch verräth die gesammte Auffassung der Formen und die Haltung des Colorits den kräftigeren Geschmack des oberdeutschen Meisters. Wenn mir Otto Mündler nach einer derartigen Würdigung des Gemäldes in einem seiner letzten Briefe die Frage stellte: »Wer hat damals in Nürnberg Solches gemalt, es kann fast nur von Schongauer

1) Springer, Mittheilungen der Wiener Centralcomm. V. 356.

2) Katalog Nr. 16. Bode, Galerie zu Cassel, Leipzig 1872 S. 4 als Schongauer.

3) Biedermann, Geschlechtsregister des Patriziats zu Nürnberg, Bayreuth 1784, Tab. DXI; wo die Vermählung auf 1481 angesetzt ist.

fein?» so darf ich wohl im Hinblick auf das Vorausgehende hier zur Antwort geben: Michel Wolgemut auf der Höhe seiner malerischen Leistungsfähigkeit, die er bald darauf auch in dem Peringsdörffer'schen Altarwerke bewährte.

Auf dieser Höhe hat er sich freilich lange über ein Jahrzehnt hinaus nicht behauptet. Dies bezeugen drei Bildnisse, welche Wolgemut zwanzig Jahre später für dieselbe Familie gemalt hat. Es waren deren sicher ursprünglich vier, darstellend die beiden Stiefföhne jener Urfula Hans Tucherin und deren Frauen: Niklas Tucher, geb. 1464, gest. 1521, und Elifabeth Pufchin, vermählt 1491; Hans Tucher, geb. 1456, gest. 1536, und Felicitas Rieterin, vermählt 1482, gest. 1514. Blofs die drei Letztgenannten haben sich erhalten und zwar das Porträt der Elsbeth Niklas Tucherin zu Caffel¹⁾, die beiden andern im Museum zu Weimar²⁾. Im Gegenfätze zu dem kühlen Email auf dem zwanzig Jahre älteren Bildnisse der Mutter ist hier die Malweise flüfsig, dünn und warm, insbesondere ist die Landschaft im Hintergrunde sehr breit behandelt und lebhaft gefärbt. An Stelle der alten Untermalung in Tempera ist eine geschickte, doch flüchtigere Handhabung zäher Oelfarbe getreten. Die spitzen, dürrigen Gesichter haben wenig Ansprechendes, aber sie rühren durch die überzeugende Wahrheit, mit der sie bis in's Einzelne wiedergegeben sind. Die beiden Frauen tragen auf der Brust Spangen, in welche die Initialen ihrer Männer H. T. und N. T. eingelassen sind; auf dem Vorhemde darunter erscheint, wie gestickt, jedesmal ein doppeltes W, das vermuthlich auf Wolgemuts Namen zu deuten ist. Auch die Buchstaben M. H. I. M. N. S. K. auf der Kopfbinde der Elsbeth Tucherin werden ihre Bedeutung haben. Wolgemut liebt es nämlich, die Initialen von Namen und Sinnsprüchen, wie sein eigenes Zeichen so gelegentlich anzubringen; ein Ueberbleibsel der abgekommenen Spruchbänder.

Den theilweisen Entwurf zu einem Flügelaltare von der Art des Peringsdörffer'schen möchte ich in einer grofsen Federzeichnung erkennen, welche Herr B. Suermondt in der Auction Andréossy zu Paris 1865 erworben hat. Die linke Hälfte derselben enthält auf einer Console und unter einer gothischen Wölbung stehend die Colossalfigur einer reich drapierten Heiligen mit über der Brust gekreuzten Armen und schmerzlichem Gesichtsausdrucke fleifsig ausgeführt; die

1) Katalog Nr. 7; Galerie zu Caffel S. 5, Holzschnitt im Gegenfinne; auch Zeitschrift für bild. K. VI. 185.

2) Katalog von 1869 Nr. 55 und 56,

hier wie dort unter dem Namen Dürers, dessen Monogramm auch auf dem Caffeler Bilde angebracht ist. Der Kopf der Frau in Weimar ist völlig übermalt.

rechte Hälfte, über welche das Maßwerk hinübergreift, zeigt oben die flüchtige Skizze zu einem Petrus, über Malchus herfallend, darunter eine Kreuzigung, wie sie wohl zur Ausfüllung eines Innenflügels bestimmt waren. Die Großartigkeit der Auffassung, verbunden mit einem Zuge alterthümlicher Zierlichkeit läßt sich nur aus Wolgemuts späterer Zeit erklären. Da die Zeichnung aus der Wiener Beute des Generals Andréoffy stammt, läßt sie sich leicht bis auf Dürers Nachlaß zurück verfolgen. Daher wohl auch rückwärts die Aufschrift von Dürers Hand: »vm zwen weis pfening«, vermuthlich der Preis, um den er das ihm werthe Blatt seines Lehrmeisters erwarb ¹⁾. Die Zeichnungen Wolgemuts sind eben völlig unbekannt und harren noch der Entdeckung. Vorerst wäre denn doch auf diejenigen zu achten, welche durch ein W gekennzeichnet sind; so in der Albertina ein grundiertes Blättchen mit dem Profilkopfe eines mageren Alten einerseits, mit fünf Studien nach Händen andererseits, in Silberstift fein ausgeführt und braun getuscht; im Britischen Museum eine Anbetung durch die Hirten in einer Landschaft vom Jahre 1514 ²⁾.

Einen weiteren Fortschritt in Wolgemuts Stilentwicklung kennzeichnet sodann der Altarstein des Markgrafen Friedrich IV. von Brandenburg in der Kirche des Klosters Heilsbronn. Nach Waagens Urtheil übertreffen die Flügelbilder daran alles, was ihm sonst von Wolgemut bekannt war; denn außer der ihm eigenen klaren Färbung in den sehr edlen Köpfen der Hauptpersonen sind die anderen mannichfaltiger, die Porträte aber lebendiger und individueller, die Formen in den Kindern völliger, der Geschmack der Falten reiner und einfacher, als in anderen Gemälden des Meisters. Nach dem wahrscheinlichen Alter der hier dargestellten Familienmitglieder des Stifters veretzt Waagen das Werk in die Zeit kurz vor 1500 ³⁾.

Gleich darauf finden wir Wolgemut mit einem großartigen Auftrage beschäftigt, nämlich mit der Ausmalung des sogenannten Huldigungsfaales im Rathhause zu Goslar. Die vier großen Mittelfelder der Decke, darstellend die Verkündigung, Christi Geburt, die Anbetung der heil. drei Könige und die Darstellung im Tempel erinnern noch

1) Mit Benützung dieser, Dürer selbst zugeschriebenen Zeichnung ist nachmals das rohe, wohl auf Fälschung berechnete Bild einer Mater dolorosa gemalt worden, welches sich mit Monogramm und 1515 bezeichnet in der Münchener Pinakothek befindet, Cabinet VIII, Nr 153. Die Zeichnung selbst trägt die gleichfalls

erst später beigelegte Bezeichnung: 1512 C. A.

2) Waagen, Treasures of Art, IV. 35. Weil die Zeichnung das zeigt, was man den völlig entwickelten Stil Dürers nennt, ist die Benennung Wolgemut noch nicht unbedingt zu verwerfen.

3) Waagen, Kunstw. in Deutschl. I. 307.

an die frühere Compositionsweise im »Schatzbehälter«. Die Seitenfelder enthalten die sitzenden Gestalten der Propheten und Evangelisten. An den Wänden erscheinen unter reichem gothischem Schnitzwerk Kaiserbilder und die Figuren der Sibyllen, umflattert von Spruchbändern. Die Sibylla Tiburtina hat in dem länglichen Kopftypus und in der ganz eigenthümlich empfindsamen Körperbiegung Aehnlichkeit mit der Venus auf dem Dürer'schen Kupferstiche, genannt »der Traum des Doctors«, soweit die modisch gekleidete Figur den Vergleich zuläßt. Die zahlreichen Schildereien sind auf Leinwand in Leimfarben warm und leuchtend gemalt. »Mekel Wolgemoet« ward dafür im Jahre 1501 durch das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar ausgezeichnet ¹⁾. Hier sei noch erwähnt, daß gleichzeitig in Nürnberg auch eine Familie des Namens Wolgemut vorkommt, welche dem Kaufmannsstande angehört und aus Goslar stammt, ohne daß sich aber deren Verwandtschaft mit dem Maler Michel Wolgemut nachweisen läßt ²⁾.

Das letzte, aber am besten beglaubigte Altarwerk aus Wolgemuts Werkstatt ist der Hochaltar in der Stadtkirche von Schwabach, der 1508 vollendet wurde. Das Schnitzwerk in feinem Innern zeigt Christus und Maria thronend zwischen den beiden Schutzheiligen der Kirche: Johannes dem Täufer und Martin von Tours; darüber schwebende Engel und drei Schirmdächer im üppigsten spätgothischen Geschmack. Das Mittelfstück sämtlicher Altarwerke von Wolgemut bilden nämlich oder bildeten ursprünglich runde Holzsculpturen, deren bauchige Gewänder von Gold strotzen oder mit prächtigen Brocatmustern bemalt sind. Es sind schwächliche, geschwungene Gestalten mit einförmig rundlichen, aber fein bemalten Köpfen, die Frauen von jenem kindlich jungfräulichen Ausdrücke, wie er in der altkölnischen Schule vorkommt. Das sind Producte einer alterthümlichen, stationären Kunstichtung, die unbeirrt durch die fortchreitende Stilwandlung in der Malerei in den alten Formen erstarrte, indess der tiefere, seelische Inhalt, der sie einst belebt hatte, verflüchtigte. Diese sich stets gleichbleibenden Holzsculpturen stehen daher in einem immer grelleren Gegenfatze zu den von Wolgemut beigefügten Flügelbildern. Aber die Tradition und der Geschmack der Besteller hielt an den hergebrachten himmlisch gestimmten Andachtsbildern fest — ja heute noch tragen in fränkischen Gegenden gefeierte Muttergottesfiguren das baubäckige Kinder Gesicht des alten Stils. Vermuthlich beforgte wohl der Maler auch

1) Nach J. M. Kratz' Forschungen: Mithoff, Archiv für Niederfachens Kunst-

geschichte, III. Ahth. 33 ff. mit Abbild.

2) Lochner, Personennamen S. 29.

die Herstellung, Vergoldung und Bemalung der Mittelfiguren ¹⁾. Die Malerei selbst, obwohl längst die führende Kunst, blieb so von dem vornehmsten Platze des Altarwerkes noch ausgeschlossen und mußte sich mit der Verzierung der zwei, vier oder sechs Seitenflügel begnügen.

Auf dem Schwabacher Altare sind sogar die Innenseiten des letzten Flügelpaares, wie auch die Altarstafel mit verschiedenen Hochreliefs bedeckt, die zwar sorgfältig ausgeführt, sich von den früheren Bildwerken der Art doch wenig unterscheiden. Die Gemälde der drei Flügelpaare hingegen stehen in einem bedeutungsvollen Gegensatze zu den älteren Werken Wolgemuts. Die Ausführung und der Grad der Vollendung ist zwar auch hier sehr ungleich und läßt auf eine starke Theiligung der Gefellen schließen; die Entwürfe der Compositionen stammen aber sicher von Wolgemut selbst her und gewähren uns einen Einblick in seine letzte Stilweise. Die äußersten Seiten der Flügel zeigen die Colossalfiguren der beiden Kirchenpatrone. Johannes der Täufer zur Linken ist eine gewaltige Erscheinung; energisch setzt er den linken Fuß vor und weist links mit der Rechten auf das vor ihm liegende, nicht eben gutgebildete Lamm, insofern die Linke mit einer auch Dürern eigenthümlichen Spreizung der Finger das rückwärts aufliegende rothe Gewand zusammenhält, welches in breiten Falten das bräuchliche Fell des Heiligen fast ganz verdeckt. Die Glieder sind kräftig und voll; der längliche Kopf mit stark ausladender Nase, von krausem Haar und Bart reich beschattet, vollendet den Eindruck unbändiger Naturkraft, welcher der Meister vor allem zu huldigen scheint. Der heil. Martin von Tours auf dem rechten Flügel sitzt, fast von vorne gesehen, auf einem ziemlich steif und unvollkommen gezeichneten Schimmel; er ist im Begriffe, seinen weiten rothen Mantel mit dem rechts kauenden Bettler zu theilen. Die Composition entspricht dem falschen Holzschnitte im Dürerwerke ²⁾, der daher Wolgemut zuzuschreiben wäre. Wichtig für die Entstehungszeit des Altars ist die auf einem Steine unten in der Mitte befindliche Jahreszahl 1506. Im Grade der Ausführung steht das Bild jenem des Täufers nach; mehr noch als hier die Wolken, die steilen Felsen rechts und die gelbe Schwertlilie im Vordergrund, ist dort die Landschaft mit Vorliebe behandelt. Der Baumschlag und die Fernsicht auf die grünlich weißen

1) Die Zusammengehörigkeit beider Thätigkeiten in Nürnberg zeigt noch ein Rathserlaß von 1509, durch welchen »auf Ansuchen und Bitte der Meister Maler und Bildschnitzer« einem solchen Künstler, der nicht Bürger der Stadt sei, verboten wird eine Werkstatt zu halten und öffentlich

Thaufing, Dürer.

Aufträge anzunehmen. Baader, Beiträge II, 25. Die alten Bürgerbücher nennen im XIV. Jahrh. öfter einen Meister: Bildschnitzer und Maler, im XV. Jahrh. wieder umgekehrt: Maler und Bildschnitzer.

2) Bartsch, Appendix Nro. 18 mit einem später eingefügten Monogramme Dürers.

Gewässer des Jordans, auf die Infel darin, die Thürme, das blaue zackige Gebirge, alles das zeugt von eifrigem Naturstudium. Die gleiche Beobachtung machen wir an den kleineren Darstellungen der inneren Flügelseiten, z. B. an der Predigt des Täufers und der Taufe Christi, wo sich die Landschaft den Fluß entlang vortrefflich vertieft und farbenreich abstuft; der unbekleidete Heiland erscheint hier namentlich gut gebaut und von völligen Formen. Die drei vom heil. Martin als Bischof vom Tode Auferweckten in Leilaken auf ihren Gräbern sitzend, zeigen selbst in den Schwächen ihrer Körperbildung die eifrige Benutzung des Modells. Abgesehen von den hergebrachten Darstellungen aus der Passion und dem Leben Jesu, ergeht sich der Meister in einer völlig freien, selbständigen Auffassung der Gegenstände. Die vollere Körperlichkeit und die genauere Perspective sind ein ihm eigenthümlicher Fortschritt; bemerkenswerth ist zumal die Anschaulichkeit des augenblicklichen Geschehens in einzelnen Compositionen, wie z. B. nach der Enthauptung des Täufers Herodias im Vordergrund das Haupt auf der Schüssel zur Tafel trägt; voll Abscheu verläßt einer der Gäste den Speisesaal, der König selbst ist erschrocken aufgestanden, nur die Königin bleibt gleichgiltig sitzen und wird dafür von dem Pagen mit prüfendem Blicke beobachtet. In dieser Mannigfaltigkeit der Motive, die so richtig zur Einheit der Handlung verknüpft sind, liegt ein Zug ganz moderner Dramatik. Dabei ist die Darstellung aller kirchlichen Beziehungen vollständig bar. Die Tracht und die Umgebung der handelnden Personen sind ganz nur aus dem Leben gegriffen, und Herodias schreitet einher in Federhut und goldbefetztem rothen Schleppkleide, das sie mit dem Ellenbogen ein wenig emporhält, wie die Dame in Dürers Kupferstich, genannt »Der Spaziergang«.

Wie die Zeichnung und Composition, so ist auch die malerische Behandlung Wolgemuts hier eine andere geworden, soweit die Uebermalung des Altares durch Rotermund im Jahre 1817 auf den ursprünglichen Zustand der Gemälde schliessen läßt. Die Farben sind im Allgemeinen schwerer, der Localton des Fleisches bräunlich, die Lichter darauf stärker abgesetzt als in den früheren Werken Wolgemuts. Die Anwendung der Oeltechnik scheint durchgedrungen zu sein. Freilich ist die Art wie der Grad der Ausführung so ungleich, daß die Beteiligung verschiedener Gehülfen deutlich hervortritt. Der Bedeutendste unter denselben dürfte Hans Schäufelein gewesen sein. Erinnert an ihn schon der häufige Gebrauch eines in den Schatten bläulich gebrochenen Weißs, so erkennt man in der Frauengruppe auf dem Bilde der Kreuzigung ganz bestimmt seine idealen, dabei etwas leeren Typen.

Der Hauptmann Longinus und der rothgekleidete Junker daneben mit dem edlen Profile, den gefchlitzten Aermeln, den Degen an der Seite, sind Kraftgestalten, die den ganzen Uebermuth einer sich selbst genügenden Existenz herauskehren. Auch Mantegna und Dürer haben solche Soldatenfiguren gerne in den Vordergrund ihrer Compositionen gestellt. Beachtenswerth ist auch die Rückseite des Altars. Der weisse Grund ist hier ganz mit grünem, in Tempera gemaltem Zierwerke bedeckt. Das Mittelstück stellt eine Art Stammbaum Christi vor, an dessen Stamm unten Joachim und Anna in halber Figur erscheinen; darüber verzweigt sich das Ornament in verschlungenen Bandrollen, wie sie auf den grossen Holzschnitten der Schedel'schen Chronik auch zuweilen vorkommen, und mitten inne steht eine kleine zierliche Madonnen-Figur; in den oberen Ecken schweben Engel. Die Seitenflügel sind auf der Rückseite gleichfalls ganz mit gothischem Zierrath bedeckt, zwischen welchem verschiedene Vögel sichtbar werden. Mit Leichtigkeit und sichtlichem Behagen bewegt sich Wolgemut in diesen krausen Formen, durch welche immer wieder, namentlich in den Figuren, das feinere Gefühl für Zierlichkeit und plastische Vollendung hervorbricht.

Wolgemut war 74 Jahre alt, als der Schwabacher Altar seine Werkstatt verliess. Die Herstellung der umfassenden Bildwerke hatte wohl geraume Zeit in Anspruch genommen. Da die Kirche, für welche der Altar bestimmt war, schon 1495 vollendet wurde, mag wohl bald darauf die Bestellung an Wolgemut gegangen sein. Die Arbeit scheint aber nicht mit der gewünschten Schnelligkeit von statten gegangen zu sein, und deshalb ward schliesslich im Jahre 1507 stipuliert, dass der Altar zur Kirchweih des folgenden Jahres fertig sein müsse. Dabei traf die Bürgerschaft zugleich Vorforge, dass die Güte der Arbeit unter der Beschleunigung nicht leiden sollte, denn es heisst im Vertrage: »Wo aber die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt würde, da soll er so lange ändern und bessern, bis sie nach der befähigten Besichtigung, von beiden Theilen dazu verordnet, wohlgestalt erkannt würde; wo aber die Tafel dermassen grossen Ungestalt gewinne, der nicht zu ändern wäre, so soll er solche Tafel selbst behalten und das gegebene Geld ohne Abgang und Schaden wiedergeben«¹⁾. Der Altar wurde dann wirklich im Jahre 1508 am festgesetzten Tage aufgestellt und dem Meister dafür die namhafte Summe von 600 Gulden und seiner Frau noch 10 Gulden zum Leikauf bezahlt²⁾. War innerhalb Jahresfrist noch manches zu thun übrig und

1) Meusel: Neue Miscellaneen IV. 476. | 1756. S. 90.

2) J. G. Maurer: Chronicon Swabacense

wurden gar noch Abänderungen verlangt, so erklärt sich hieraus die stärkere Betheiligung von Gehülfen zur Genüge. Einer derselben kann auch Dürers jüngster Bruder Hans gewesen sein, wenigstens beauftragt Dürer 1506 in zwei Briefen aus Venedig an Pirkheimer seine Mutter, »dafs sie mit dem Wolgemut rede, dafs er ihm Arbeit gebe«. Ein Zeichen auch, dafs Dürer fortwährend mit seinem Lehrmeister auf gutem Fusse stand.

Die grossen Aufträge, welche Wolgemut von allen Seiten zuflössen, sprechen für das Ansehen, welches seine Werkstatt weit und breit genofs. Auch sind die Summen, welche ihm für seine Altäre bezahlt wurden, für jene Zeit sehr beträchtlich, und Dürer erzielte niemals, auch nicht annähernd so hohe Preise für seine Gemälde. Der Zwickauer Altar z. B. ward Wolgemut mit nicht weniger als 1400 Gulden rheinisch bezahlt. Die Schedel'sche Weltchronik warf nach der Abrechnung am 22. Juni 1509 jedem der beiden contrahierenden Theile ab: 98 fl. bar, 149 fl. an selbst entnommenen Exemplaren, 621 fl. an noch ausstehenden Forderungen und überdies eine gleichgetheilte Anzahl von noch unverkauften Stücken. Bedenkt man nun dazu die Reihe der gewifs nur zum Theile bekannten und erhaltenen Arbeiten des Meisters, so nimmt es Wunder, dafs er es nachweislich zu keinem gröfseren Besitzstande gebracht hat. In den späteren Jahren scheint vielmehr ein Rückgang in seinen Vermögensverhältnissen eingetreten zu sein. Wie bereits oben erwähnt, bewohnte und besafs Michel Wolgemut in Dürers Knabenjahren das Pleydenwurf'sche Haus »unter der Vesten«, das heute die Nr. S. 496 führt. Urkundlich erscheint er auch 1479 und 1490 als dessen Eigenthümer; im Jahre 1493 am 10. Juni veräußerte er daselbe an Bartholomäus Egen und kaufte dafür das benachbarte Eckhaus des Schneiders Hans Gerftner, S. 497, gegenüber der »Schildröhre«. Wie lange er nun die neue Behaufung inne hatte, und wann auch diese in den Besitz der Egen übergieng, wissen wir nicht, Letztere überliessen aber bereits am 7. December 1507 das Haus käuflich an einen Dritten. Seitdem schweigen die Nürnberger Archive über Wolgemuts Schicksal, doch erscheint er bis zu seinem Tode 1519 noch alljährlich in den Bürgerbüchern ¹⁾.

1) Die Annahme, dafs jener Michel Wolgemut, dessen Kinder 1532 noch unter der Vormundschaft des Goldschmiedes Jobst Eysler standen, mit unserm Meister identisch sei, und dafs die Malers Wittwe Christina Wolgemutin, welche noch später er-

wähnt wird, dessen zweite Frau gewesen sein könnte, bleibt unbegründet und auch unwahrscheinlich, so lange das freilich nicht urkundlich belegte Geburtsjahr 1434 aufrecht steht. Eher liefse sich da an den gleichnamigen Maler Michel Wolgemut

Es giebt keinen Anhaltspunkt dafür, daß neben Michel Wolgemut noch ein anderer Meister irgend einen maßgebenden Einfluß auf Dürers erste Entwicklung genommen hätte. Doch sei um der Vollständigkeit willen noch eines alten Nürnberger Malers gedacht, dessen Andenken Dürer auch in Ehren hielt. Es ist Hans Traut, der 1477 in den Bürgerbüchern genannt wird und später erblindet sein soll¹⁾. Dürer befaß von ihm einen großen S. Sebastian, mit der Feder ungemain plastisch gezeichnet und mit ein wenig Farbe schraffierend getuscht und gehöht. Er steht an den Baum gebunden auf einem achteckigen Postament, hat einen länglichen, jugendlichen Kopf, lächelnd mit hochgeschwungenen Brauen, dabei noch große Hände und Füße mit langen Zehen; sonst aber ist die Anatomie gut, die Ausführung vortrefflich. Dürer schrieb unter die Zeichnung, die sich in der Universitätsbibliothek zu Erlangen befindet: »Dz hatt Hans Trawt zw Nornmerckg gemacht«. Der Meister kennzeichnet sich als ein gemäßigter Anhänger von Wolgemuts Richtung, weniger schroff von der Geschmacksrichtung der älteren Nürnberger Schule geschieden. Ihm scheint eine Folge von Gemälden aus dem Leben des heil. Veit im nördlichen Seitenschiff von S. Lorenz und zwei davon im Germanischen Museum anzugehören²⁾.

Wie sehr sich aber Dürer während seiner Lehrzeit der Darstellungsweise seines Lehrmeisters angeschlossen hat, bezeugen uns zwei seiner eigenen Federzeichnungen aus dem Ende seiner Lehrzeit, über deren ursprüngliche Bezeichnung von 1489 kein Zweifel obwaltet. Beide behandeln profane Gegenstände und dienen uns als die frühesten beglaubigten Beispiele von Dürers eigener Erfindung und Composition. Auf der einen in der Bremer Kunsthalle³⁾ sehen wir einen stattlich geordneten Zug von sechs Reitern durch einen Hohlweg ziehen, der sich vor ihnen links gegen den Hintergrund öffnet. Dort erscheint in der Ferne eine Stadt angedeutet, deren Anblick der vorderste der Reiter begrüßt, indem er die Rechte erhebt; er ist wie die beiden ihm folgenden bereits um die Ecke gebogen und von rückwärts gesehen. Die Bedeutung der feierlichen Gruppe bleibt unklar, die Vorzüge der Anordnung, der Entwurf der Stadt, auch die Schwächen

denken, der 1530 in Krems verstorbt, worauf dann dessen Mutter und Verwandte in Nürnberg die Verlassenschaft begehren. Baader, Jahrbücher f. Kunstw. I, 225; desselben Beiträge II. 42. Vergl. dagegen Lochner, Personennamen 28, 29.

1) Baader, Beiträge I, 2. Neudörffer, Nachrichten 39.

2) Bestätigt sich diese meine Vermuthung, so wäre daran die andere Frage zu knüpfen, ob etwa diese Folge von Bildern zu denjenigen gehört, welche Hans Traut für den Kreuzgang der Augustiner gemalt hat und welche im Jahre 1816 daselbst verbrannt sein sollen.

3) Heller S. 126 Nro. 28.

der Pferdefiguren entsprechen dem Charakter, den die Vorlagen zu den Wolgemut'schen Holzschnitten gehabt haben müssen. Dasfelbe gilt von einer andern Zeichnung aus demselben Jahre, die 1780 im Praun'schen Cabinet zu Nürnberg von Prestel gestochen wurde und neuester Zeit in die Sammlung Pofonyi-Hullot¹⁾ übergegangen ist. Hier stehen drei Landsknechte auf ihre Spieße gestützt in lebhaftem Gespräche beifammen; die kräftigen Körper in der knappen Tracht der Zeit haben etwas Ungelenkes, ihre wilden Gesichter mit den grossen runden Augen etwas Starres; ein bewusstes Streben nach Freiheit in der Bewegung kämpft vergebens mit der Unzulänglichkeit des anatomischen Wissens. Die ebenmäßige Anordnung des alten Stiles ist aufgegeben, ohne dafs die Naturbeobachtung noch durch Einzelstudium genügend unterstützt wäre²⁾. Darstellungen ähnlicher Gruppen von zwei und mehr Landsknechten waren, wie wir noch sehen werden, damals in der Nürnberger Schule allgemein beliebt.

Das schönste Zeugnis dafür, dafs Dürer auch späterhin seinen Lehrmeister bis an dessen Tod verehrte und ihm persönlich nahestand, liefert uns das treffliche Bildnis, das er uns von Wolgemut hinterlassen hat. Die Inschrift auf dem Gemälde Dürers in der Pinakothek zu München befagt, dafs Michel Wolgemut am 30. November 1519 vor Sonnenaufgang gestorben sei, somit genau 30 Jahre nachdem Dürer seine Lehrzeit bei ihm vollendet hatte. Der dankbare Schüler, der ihn blofs um $8\frac{1}{3}$ Jahre überleben sollte, malte das Porträt wohl blofs nach der Zeichnung in der Albertina, welche etwa aus dem Jahre 1516 stammen mag und hier im Holzschnitt beigegeben ist. Sie übertrifft das Gemälde weit an Feinheit und Lebendigkeit der Auffassung. Der Kopf ist beinahe in Lebensgröfse mit schwarzer Kreide auf vergilbtem blauen venetianischen Papier entworfen und ein wenig weifs aufgehöhht. Trotz seiner 82 Jahre zeigt er nichts von greifenhafter Schwäche. Die hochgebaute Stirn und das grofse Auge verrathen den regen Geist, die scharf gebogene Nase und das breit vorspringende Kinn berichten noch von seiner rastlosen Thatkraft, nicht ohne Beimischung eines milden Zuges um die Lippen. Bis dafs er so ausfah, wie Dürer ihn hier abbildet, hatte Meister Wolgemut sicher noch nicht viel stille gefeffen. Nur wird es uns heute schwerer denn je, die letzte Entwicklungsstufe Wolgemuts zu verfolgen, die ihn noch im Greifenalter zu einer entscheidenden Stilwandlung führen sollte. Es war jedenfalls bequemer, das Ungewöhnliche einfach in

1) Nr. 307 des Katalogs.

2) Dafs man die Zeichnung nach dem

Schwur der Eidgenossen auf dem Rütli benannte, war gänzlich unbegründet.



Michel Wolgemut.
Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien.
(Seite 70.)

Stadt-
bücherei
Elbing

Abrede zu stellen, wenn nicht gar etwas noch Ungewöhnlicheres an die Stelle zu setzen. So wollte man im Schwabacher Altar den Einfluß Dürers auf seinen Lehrer Wolgemut deutlich erkennen, und daselbe behauptet Waagen ¹⁾ auch von den Sculpturen des berühmten Imhoff'schen Weihbrodchreines oder Sakramentshäuschens, welches Adam Kraft 1496—1500 für die S. Lorenzkirche ausführte. Inwiefern hierbei eine ganz richtige Beobachtung zur Umkehrung des geschichtlichen Verlaufes gedient hat, wird uns einleuchten, wenn wir erwägen, was Dürer in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr von sich gab, und wie wenig er bis dahin zur Lösung größerer Aufgaben Gelegenheit fand.

Natürlicher als die Annahme solch' einer rückläufigen Kunstbewegung, nach welcher der sechzig- bis siebenzigjährige Meister sich seinem eben erst in der Entwicklung begriffenen Schüler nachgebildet haben sollte, erscheint wohl die Thatfache, daß Dürer, wie schon vor seiner Lehrzeit, so auch nach derselben noch eine Zeit lang unter dem Einflusse Wolgemuts gestanden habe. Daraus erklärt sich mittelbar zugleich seine Verwandtschaft mit Adam Kraft, welcher bereits im Jahre 1507 im Spitale zu Schwabach starb. Der Bildhauer Kraft war eben ein Altersgenosse Wolgemuts und folgte vorwiegend der malerischen Richtung desselben. Seine Gestalten starren zwar von vielgebrochenen Gewandfalten, streben aber stets nach Naturtreue und nach lebenswahrem Ausdrucke der Affecte. Insofern ihre gedrungeneren Verhältnisse, ihre mehr gerundeten Kopfotypen denjenigen Dürers näher stehen, ist wohl Letzterer der empfangende Theil und nicht umgekehrt. Adam Kraft arbeitete zwar meistens in Stein, aber auch in Holz, denn laut einer Quittung des Imhoff'schen Archives wurden ihm die beiden hölzernen Engel beim Sakramentshäuschen ebenfalls bezahlt, und eine Urkunde von 1500 nennt ihn »Bildschnitzer« ²⁾. Indefs nun Wolgemut als Maler die plastischen Figuren seiner Altarwerke sichtlich vernachlässigte, bildete Kraft die Sculptur in seinem Sinne weiter. Auf dem Gebiete der architektonischen Verzierung gehen beide Meister vollends Hand in Hand. Bei ihrer Nürnberger Umgebung, dem herrschenden Zeitgeschmacke und dem Mangel jeder anderen Ueberlieferung boten sich ihnen bloß gothische Zierformen dar, so wenig dieselben auch der erwachenden Naturempfindung der Künstler entsprachen. In Ermangelung der inneren Eingebung eines bereits entschwundenen Stilgefühls geriethen sie in eine virtuose Ausbeutung ihrer Mittel bis an die Grenze der Unmöglichkeit. Den über-

1) Kunstw. in Deutschl. II. 243.

2) Mittheilung von Freiherr G. Imhof

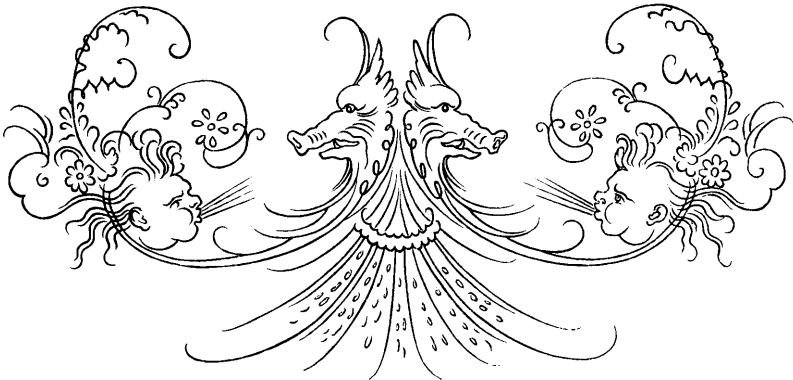
und Baader, Jahrbücher für Kunstw. II, 79.

schlanken, allzu luftigen Gebilden ihrer Phantasie wurden die constructiven Gefetze zum Opfer gebracht, das Mafswerk gieng bunt durcheinander, bald überlastet durch die eingefügten Figuren, bald durch das Eindringen vegetabilischer und willkürlicher Motive verschnörkelt. Das Kühnste in dieser Art hat Adam Kraft in seinen verschiedenen Sakramentshäuschen oder Weihbrodgehäufen zu Nürnberg, Schwabach, Heilsbronn geleistet; dem Material ist dabei so sehr Gewalt angethan, dafs sich allerdings daran leicht die Sage knüpfen konnte, er habe das Geheimniß befessen, Steine zu erweichen und nach ihrer Modelung wieder zu verhärten.

Manchen feiner hier angewendeten Freiheiten, wie den gebogenen Fialen begegnen wir bereits in den gothischen Stuhlwerken, die Wolgemut gelegentlich in seinem »Schatzbehälter« anbringt. Viel deutlicher aber noch erscheint diese Art der Verwandtschaft mit Adam Kraft in jenen feiner Kupferstiche, welche zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt sind. Bartsch und Passavant beschreiben unter dem Namen Wenzels von Olmütz sieben solcher Entwürfe für Bekrönungen von Monstranzen, und das Berliner Cabinet besitzt überdies das Abbild eines vollständigen Ofenforiums mit W bezeichnet. Die hochgestreckten, durchsichtigen Glieder dieser gothischen Architektur entsprechen nur der Ausführung in Metall. Dafs Adam Kraft sich dieselben bei seinen thurm hohen Sakramentshäuschen zum Muster nahm, darf als eine Verirrung seines Geschmacks angesehen werden; er opferte die Zierlichkeit des kleinen Mafsstabes, ohne die Erhabenheit des grofsen dafür einzutauschen. Von solchem Mißgriff hat sich Wolgemut ferne gehalten; wir finden die luftige Gliederung feiner Goldschmiedvorlagen in seinen gröfser ausgeführten Altarwerken nicht wieder, doch bieten die Einzelheiten an beiden deutliche Vergleichungspunkte. Die in das Ornament jener Kupferstiche eingefügten Figürchen zeigen dieselbe völlige Körperlichkeit, edle Haltung und gefällige Gewandung, wie die von Blattgewinden umschlungenen Gestalten auf der Rückseite des Schwabacher Altares, sie werden von Consolen getragen, gleich denen unter den grofsen Heiligen des Peringsdörffer'schen Altares. Die Vorlage zu einem Pokale, dessen birnenähnlicher Bauch durch fischblasenartige Buckel gebildet wird, zeigt im Einzelnen dieselbe Behandlung, wie sie Dürer noch am Ende seiner Thätigkeit auf Muster für Goldschmiede anwandte¹⁾; so der Doppelpokal von 1526, colorierte Federzeichnung in der Albertina und andere Gefäfsse im Dresdener Dürercodex, soweit sie Dürer angehören. Getrauen

1) Passavant Nro. 79 im Dresdener Cabinet.

wir uns daher nur die Dinge so natürlich zu nehmen, wie sie zu liegen pflegen, und wir dürften den Thatfachen näher kommen. Sobald von Einfluß zwischen Künstlern die Rede ist, sind es doch mit sehr seltenen Ausnahmen gemeinlich die Alten, welche ihn ausüben, die Jungen, welche ihn empfangen; und nicht anders steht es wohl auch um das Verhältniß zweier Generationen, wie sie durch Wolgemut neben Kraft, und durch Dürer neben Peter Vischer vertreten werden. Weil wir uns aber unser Urtheil zunächst nur nach den bekannteren Jüngeren gebildet haben und aus ihnen den Maßstab schöpften zur Beurtheilung der uns unbekannteren Alten, darum konnte uns schließlic der Glaube an den gemeinen Lauf der Dinge ganz abhanden kommen.



V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei.

»daz ding, daz mir vor eilff jorn fo wol
hat gefallen.«
Dürer.



In derselben bündigen Kürze, mit welcher Dürer über seine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet, fährt er fort: »Und da ich ausgedient hatte, schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre aus, bis das mich mein Vater wiederforderte; und als ich im 1490ten Jahr hinwegzog nach Ostern¹⁾, darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten«, die in diesem Jahre auf den 18. Mai fielen. Wohin Dürer zunächst wanderte und wo er jene vier Jahre zubrachte, erfahren wir weder von ihm, noch von anderen; wir müssen uns diese Fragen blofs aus zerstreuten Ueberlieferungen und vor allen aus seinen Jugendarbeiten beantworten. Vielleicht errathen wir auch manches aus dem Inhalte der reich gefüllten Zeichenmappe, die er von der Reise mitbrachte.

Auf einem Irrthume beruht offenbar die Nachricht Sandrarts, Dürer wäre damals nach den Niederlanden gezogen. Weder sein Entwicklungsgang, noch das ausführliche Tagebuch seiner späteren niederländischen Reise bieten eine Bestätigung für diese vereinzelt dastehende Nachricht. Aus beiden läfst sich vielmehr das gerade Gegentheil folgern. Namentlich entfernt sich Dürer in seiner Kunstthätigkeit stets mehr von den niederländischen Traditionen, die noch in der Schule Wolgemuts gewaltet haben. Was er davon vor allem bewahrt, ist das lebhafteste Gefühl für die Reize der Landschaft, deren Behandlung er aber fortan selbständig blofs an der Hand der Natur weiterbildet.

1) Der Osterfonntag fiel in dem Jahre auf den 11. April.

Dagegen berichtet Christoph Scheurl in seiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Krefs, Dürer habe nach Beendigung seiner dreijährigen Lehrzeit beim Nachbar Wolgemut Deutschland durchwandert, sei im Jahre 1492 nach Colmar gekommen und dort von den Brüdern Martin Schongauers, den Goldschmieden Caspar und Paul, dem Maler Ludwig, wie auch zu Basel von dessen viertem Bruder, dem Goldschmiede Georg, gütig aufgenommen und freundlich gehalten worden. Meister Martin selbst aber habe er nicht mehr gesehen, so lebhaft er dies auch gewünscht hätte; er war am 2. Februar 1488 gestorben ¹⁾. So weit wird der Bericht Scheurls, der sich auf Dürers eigene Aussagen beruft, allen Glauben verdienen. Nach altem Handwerksbrauch von Stadt zu Stadt wandernd, hier kürzer, dort länger verweilend, in einer oder der andern Malerwerkstatt arbeitend, mag Dürer also wohl zunächst die Richtung nach Westen eingeschlagen haben. Dafür spricht auch eine andere, wenn auch weniger zuverlässige Ueberlieferung in den Verzeichnissen der Imhoff'schen Kunstkammer, wo unter den eben nicht immer mit besonderer Gewissenhaftigkeit Dürer zugeschriebenen Gemälden (1573—74) erwähnt werden: »Ein alter Mann in einem Täflein, ist zu Strafsburg sein Meister gewesen, auf Pergament, und: Ein Weibsbild auch in einem Täflein, Oelfarb, so dazu gehört, gemalt zu Strafsburg 1494« ²⁾. Dafs diese Beschreibung nicht einer deutlichen ursprünglichen Bezeichnung der offenbar kleinen Bildnisse entlehnt ist, geht daraus hervor, dafs das Inventar von 1580 statt »ist zu Strafsburg sein Meister gewesen«, besagt: »hat's ein alter Meister von Strafsburg gemacht«, mit Weglassung der bedenklichen Jahreszahl bei der Frau. Obwohl uns die so beschriebenen Bildchen längst verloren gegangen sind, stimmt doch die wenig dauerhafte Ausführung in Oel auf Pergament so sehr zu der frühesten Malweise Dürers, dafs sich die Originalität derselben und somit die Beglaubigung jener Nachricht ganz im Allgemeinen annehmen läfst. Nur dürfte die Jahreszahl ungenau überliefert sein. Vielleicht wurde dieselbe einmal verlesen statt 1490 oder 1491, denn wenn Dürer 1492 von Colmar nach Basel gegangen, so ist nicht anzunehmen, dafs er später wieder in der umgekehrten Richtung nach Strafsburg gekommen sei, auch dafs er überhaupt nicht weiter in die Welt geschweift und sich bis 1494 blofs in den Rheingegenden aufgehalten habe.

In die Zeit seines Aufenthaltes daselbst dürften zwei in Wasser-

1) Pirkheimeri Opera ed. Goldast S. 352 u. E. His, Archiv f. zeichn. Künste 1867: das Todesjahr M. Schongauers.

2) v. Eye, A. Dürer, Ueberlichtstafel Nro. 26. 27.

farben emsig ausgeführte Zeichnungen der Albertina fallen, welche die beiden einander gegenüberstehenden Ansichten eines unbekanntem länglichen Stadtplatzes wiedergeben. Auf einen ganz unbegründeten Ausspruch Hellers hin hat man darin bisher die Aussicht aus dem erst 1509 von Dürer angekauften Wohnhause auf dem Thiergärtner Thorplatze sehen wollen. Mit Letzterem hat die Lage des hier dargestellten Platzes nichts gemein, so wenig, wie die Architektur der Gebäude dem alten Nürnberg angehört. Das Urbild dieser gedrückten Laubenbögen, der Riegelwände, des reichen Zinkengiebels, des von unten aufsteigenden mehrseitigen Erkerthurmes mit den Freitreppen möchte am ehesten im westlichen Deutschland zu suchen sein. Die Linien der Gebäude sind ursprünglich nach der Richtung mit Kohle vorgezogen, dann mit genauer Beachtung des Materials ziemlich kräftig colorirt. Die Perspective ist mangelhaft und leidet unter der Annahme eines zu hohen Horizontes. Diese Schwäche erinnert noch an die Art Wolgemuts in den Städteansichten der Weltchronik; der Ausschluß jeder Willkür aber und die treue Wiedergabe der Einzelheiten kennzeichnet einen weiteren Fortschritt des Naturstudiums. Auf dem einen der beiden Gegenstücke ist die Luft weiß geblieben, auf dem andern ist der Himmel mit schweren Wolken bedeckt, die durch eine schräge Abendbeleuchtung undurchsichtig erscheinend ein eigenthümliches magisches Reflexlicht erzeugen. Das ungewöhnliche Schauspiel ist der Natur glücklich abgelauscht und stimmt mit dem grau gehaltenen Grundtone des Ganzen zusammen. Wie die meisten Landschaftsstudien Dürers tragen auch diese beiden Aquarelle keine Jahreszahl, sondern nur das später erst beigefügte Monogramm.

Ohne das wir angeben könnten, wo Dürer das Jahr 1493 zugebracht hat, sind uns gerade aus diesem zwei Werke von seiner Hand erhalten. Das eine ist die in Tempera auf Pergament ausgeführte Miniatur, der Jesusknabe mit halbem Leibe unter einer Fensterwölbung in der Albertina. In ein faltenreiches Hemdchen gekleidet, blickt er, den Kopf empfindsam zur Seite geneigt, lächelnd empor, das auf der Fensterbrüstung ruhende Händchen hält eine goldene Kugel. Das kurzgeschorene blonde Haar, die bläulichen Augen, die etwas großen Ohren und die gewölbte steile Stirn verrathen das deutsche Modell, dessen Eigenthümlichkeiten mit großer Unbefangenheit beibehalten sind. Das kleine Bildchen ist bis zu erstaunlicher Feinheit und Rundung durchgeführt und macht, in grüne Laubstäbe eingefasst, einen rührend lieblichen Eindruck. Leider hafteten die Temperafarben schlecht auf der Haarseite des Pergaments und sind deshalb zum Theil abgefallen. Mehr Unbill noch mußte das gleichfalls auf Pergament

gemalte grössere Selbstbildniss erfahren, das Dürer im selben Jahre vollendet hat und wovon im nächsten Capitel die Rede ist.

Was Dürer damals am Rheine und insbesondere in der Schule Schongauers vorfand, konnte wenig Einfluss auf seine Kunstrichtung gewinnen. Die Malweise dafelbst war von der Wolgemut'schen nicht wesentlich verschieden und erhob sich, so wie diese, selten zur feinsten Ausführung. Die gewaltige Erfindungsgabe Meister Martins aber und die Behandlung seiner Kupferstiche waren Dürer nicht mehr neu, er hatte beides bereits in seiner Lehrzeit bewundern und nachahmen gelernt, er hatte vermuthlich an manchen der durch Wolgemut veröffentlichten Schongauer'schen Nachstiche selbst mitgearbeitet und dabei zuerst seine technische Fertigkeit im Stechen gebildet. Selbst wenn er in unmittelbarem persönlichen Verkehr zu dem grossen Meister der Colmarer Schule getreten wäre, so würde von dessen zarter Empfindungsart kaum etwas bei Dürer haften geblieben sein. Der junge Nürnberger hatte bereits herbere Kost genossen; er war an Wolgemuts Hand aus der Seelenmalerei heraus schon einen Schritt weiter in die Naturauffassung vorgedrungen, nach der die Zeit hindrängte. Er konnte Schongauers Schüler nicht mehr werden, weil er bereits sein Enkelschüler war.

Noch ein Menschenalter früher hätte der lernbegierige deutsche Kunstjünger rheinabwärts wandern müssen. Damals war auch der Vater Dürers als Goldschmied, und vermuthlich auch Michel Wolgemut, der Maler, zu den grossen Künstlern in den Niederlanden gezogen, die durch ihre tiefe Erfassung der Wirklichkeit und den Reichtum ihrer technischen Mittel an der Spitze der neueren Kunstbewegung standen. Im Jahre 1449 gieng Rogier van der Weyden nach Italien, nicht um dort zu lernen, sondern um durch seine vollendete Kunstfertigkeit dort zu glänzen. Hugo van der Goes lieferte später noch der Familie Portinari den Altar in S. Maria Nuova in Florenz, und Justus van Gent malte 1474 sein Abendmahl für S. Agata in Urbino. Antonello von Messina dagegen kam 1440 nach Brügge zu Jan van Eyck, um das Geheimniss der Oelmalerei und sein leuchtendes Colorit sich anzueignen und es dann nach Venedig mitzubringen. Hatten somit die Berührungen mit dem Norden anfangs bloss eine Rückwirkung auf die italienische Malerei zur Folge, so war dieselbe gegen Ende des XV. Jahrhunderts längst jeder Beeinflussung von aussen entwichen und zu einer Selbständigkeit gediehen, die das Mass ihrer Bedeutung nur mehr in sich selbst trägt. Der erste grosse Anlauf niederländischer Naturschilderei war vorüber, als Dürer seine Wanderschaft antrat. Die Strömung war im Begriffe eine rückläufige zu

werden. Die Hauptvertreter der Eyck'schen Kunst im Norden, wie im Süden, Hans Memling und Antonello da Messina, starben gerade um diese Zeit. Soweit nunmehr Wechselbeziehungen zwischen niederländischer und italienischer Malerei fortbestanden, war nicht mehr die letztere, sondern die erstere der empfangende Theil. Als Jacopo de' Barbari im Anfange des XVI. Jahrhunderts durch Deutschland nach den Niederlanden zog, blieb er im Grunde doch ein Venetianer, während sein Genosse Jan Gossaert de Mabuse sich in Italien rasch aus dem Meister des grimanischen Gebetbuches zu einem entschiedenen Anhänger der italienischen Renaissance umwandelte ¹⁾.

Im letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts hatte somit Italien bereits die entschiedene Führung auf dem Gebiete der Kunst und des Geschmacks übernommen. Wenn sich auch die Zeitgenossen von dieser Thatfache nicht theoretisch Rechenschaft geben konnten, wie wir heutzutage, so hatten sie davon doch ein deutliches Bewußtsein. Dieselben Beweggründe, welche den Vater und Wolgemut in ihrer Jugend nach den Niederlanden lockten, mußten daher Dürer im Jahre 1493 südwärts drängen. Insbesondere Venedig zu sehen, mußte für den jungen Dürer das Ziel lebhafter Wünsche sein. Nürnberg stand längst in dem lebhaftesten Verkehre mit der Lagunenstadt, und man erzählte sich daheim gewiß viel von deren Herrlichkeit. Nürnberger Kaufherren nahmen daselbst in der deutschen Faktorei, dem Fondaco de' Tedeschi, eine hervorragende Stellung ein und waren zwischen Venedig und der Heimath viel unterwegs. Andere Landsleute holten sich an der benachbarten Universität Padua ihre gelehrte Bildung, und mit den Classikerausgaben der Aldinischen Druckerei wanderte wohl auch mancher Kupferstecher nach dem Norden. Wilibald Pirckheimer, der sich 1504 in einem Briefe an Celtis rühmen konnte, daß er alle griechischen Bücher besitze, welche in Italien gedruckt seien, befand sich damals, 1490—1497, als Student auf der Universität Padua erst und dann in Pavia.

Wir haben keine Nachrichten darüber, daß sich Dürer im Jahre 1494 in Venedig aufgehalten habe, außer denjenigen, welche uns der Meister selbst in seinem Skizzenbuche und in seinen Briefen hinterlassen hat. Doppelmayr ²⁾ erzählt zwar, Dürer sei auf seiner ersten Wanderschaft vor seiner Heirath und seiner Niederlassung in Nürnberg zuletzt nach Venedig gekommen; da er aber von dem beglaubigten venetianischen Aufenthalte Dürers im Jahre 1506 nichts weiß, konnte man hier an eine Verwechslung denken. Die meisten Kunstschrift-

1) Dürers Briefe etc., Anmerk. 105, 2.

2) Nachricht, Nürnberg. 1730. S. 183.

steller haben denn auch diese für Dürers Entwicklung so bedeutungsvolle Thatfache unbeachtet gelassen. Erst in neuerer Zeit hat dieselbe entschiedenere Vertreter gefunden ¹⁾).

Es ist wiederholt bemerkt worden, daß der zweite Aufenthalt Dürers in Venedig von 1505 bis 1507 so verhältnißmäßig wenig Einfluß auf seine künstlerische Richtung geübt hat, und wir werden dieselbe Beobachtung machen, wenn wir sehen, wie zwischen den bedeutendsten Compositionen unmittelbar vor und nach jener venetianischen Reise fast gar kein Unterschied waltet. Diese immerhin auffallende Erscheinung liefse sich zwar durch die völlig fertige und selbstbewusste Entwicklung des Meisters in jenen Jahren begreiflich machen, und auch dafür, daß gerade seine Kunstthätigkeit vor 1506 deutliche Spuren italienischer Einwirkung an sich trägt, böte sich zur Noth noch eine andere Erklärung. Doch thut ja Dürer in seinem Briefe vom 7. Februar 1506 aus Venedig seines früheren Aufenthaltes daselbst ganz ausdrücklich Erwähnung. Die Art, wie er Giovanni Bellinis dort gedenkt, deutet allerdings darauf hin, daß er denselben erst damals kennen, oder doch erst schätzen gelernt habe. Dann schreibt er weiter von ihm: »Er ist sehr alt und ist noch der beste in der Malerei; und das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr, und wenn ich's nicht selbst sähe, so hätte ich's keinem andern geglaubt«. Ding ist in Dürers Sprache ein Collectivbegriff und bedeutet hier, wie an manchen anderen Stellen, die Arbeiten, Werke, d. i. Kunstwerke ²⁾. Nun, das Geschmacksurtheil, dessen Abänderung er sich nur auf Grund eigener Anschauung zutraut, muß er sich doch wohl auch zuvor mit eigenen Augen gebildet haben; und die Angabe der Zeit, wann dies geschah, stimmt zur Genüge mit unseren sonstigen Anhaltspunkten überein. Wenn sich Dürer noch 1494 in Venedig befand und erwiesenermaßen bereits 1505 wieder dahin zurückkehrte, so dürfte er im Allgemeinen den Zeitraum, der zwischen seinen beiden entgegengesetzten Auffassungen lag, auf elf Jahre ansetzen. Der natürlichste Gedankengang läßt hier die Zeit des Gefinnungswechsels als Termin erscheinen und nicht das zufällige Datum eines Briefes, von dem man überdies keine diplomatisch genauen Daten erwarten wird ³⁾.

1) Nach dem Vorgange von Fiorillo und Selvatico: Freih. von Retberg, Archiv f. zeich. Künste VI, 1866 S. 178 und H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstw. I. 133.

2) Dürers Briefe 6, 15 u. Anmerk. zu 6, 5.

3) Christoph Scheurl wußte wohl vom

ersten Aufenthalte Dürers in Venedig, wenn er 1506 in Lib. de laud. Germ. von ihm schreibt: »Qui quum nuper in Italiam redisset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me saepe interprete, consalutatus est alter Apelles.«

Wenn die beiden obenerwähnten Malereien auf Pergament vom Jahre 1493 noch auf deutschem Boden angefertigt wurden, und Dürer bereits zu Pfingsten 1494 heimkehrte, so kann er nicht lange in Venedig verweilt haben, jedenfalls nicht lange genug, um sich in den verschiedenen, entgegengesetzten Richtungen, die sich damals noch in der venetianischen Malerei kreuzten, zurecht zu finden und irgend eine derselben nachhaltiger auf sich wirken zu lassen. Hiezu wäre Dürer in seinem 23ten Jahre allerdings viel empfänglicher gewesen als ein Jahrzehnt später. Ob sich aus seiner obigen Aeußerung schliessen läßt, daß er für eine bestimmte Richtung Partei ergriffen habe, und was es gewesen sei, das ihm damals so wohl gefallen hat, bei seiner Rückkehr im Jahre 1505 aber zu seiner eigenen Ueberraschung nicht mehr gefiel, und ob dies ausschliesslich die Mantegneske gewesen sei¹⁾, wagen wir in's Einzelne gerade nicht zu entscheiden; die überlieferten Nachrichten sind doch zu dürftig. So weit es indeß der heutige Stand unserer Denkmälerkenntniß gestattet, beantwortet sich die Frage nach der Bedeutung jenes merkwürdigen Ausspruches, wenn wir den Gang der Kunstentwicklung in Venedig mit derjenigen Dürers vergleichen. Denn unbewußt und nicht ohne mittelbaren Zusammenhang mit der venetianischen Malerei hatte Dürer in einem Jahrzehnt rastlosen Suchens und Lernens inzwischen aus der Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Einflüsse sich den Weg zu einer einheitlichen Selbständigkeit gebahnt, ähnlich demjenigen, den die venetianische Schule selbst bis zum Anfange des XVI. Jahrhunderts im Großen und Ganzen zurückgelegt hatte.

Wie in staatlicher Hinsicht, so nahm Venedig auch in seinem Kunstleben gegen das übrige Italien eine Sonderstellung ein. Entsprechend seiner geographischen Lage und seinen Handelsbeziehungen bildet auch die Kunst Venedigs ein Mittelglied zwischen deutscher Gefühlswaise und südlichen Anschauungsformen. Spät erst, dann aber plötzlich und vielfach unvermittelt drangen Renaissanceformen hier in die Darstellung ein. Um 1450 steht die Architektur, wie die Sculptur Venedigs noch größtentheils unter der Herrschaft des gothischen Geschmacks; Kirchen und Paläste werden noch im alten Stile aufgeführt und decoriert, und daneben her geht noch der orientalische Zug zur Prachtentfaltung in Gold und bunten Farben. Die einheimische Bildnerei konnte sich selbständig nur bis zu einem geringen Grade richtiger Naturauffassung durcharbeiten. Entschiedene Vertreter fand der neue

1) Vergl. diese plausible Annahme bei H. Grimm, Ueber Künstler u. Kunstw. I. | 139. Nur liegt die Frage weniger einfach, | als diese Antwort es erfordern würde.

Stil erst an den vom Festlande eingewanderten Künstlerfamilien der Bregni oder Rizzi und der Lombardi. Gleichwohl hat die Bildhauerschule Venedigs den Realismus ihrer Gestalten niemals bis zu der Freiheit und herben Wahrhaftigkeit durchgebildet, wie Donatello und die Florentiner. Sie bewahrt stets eine Erinnerung an die mittelalterliche Auffassung, einen weicheren Schwung der Conturen, einen Drang nach Gefühlsausdruck, die uns deutlich anmuthen. Die Antike wirkt nicht unmittelbar auf die venetianische Sculptur ein; ihre Führerin ist vielmehr die paduanische Malerei, die ihr in plastischer Vollendung vorangeht; ebenso wie die gemalten Architekturen Mantegnas ein viel genaueres Verständniß römischer Muster und eine ungleich reichere Entfaltung von Renaissancemotiven darbieten, als alle gleichzeitigen Bauwerke Venedigs. Weil eben das Kunstleben der Lagunenstadt nicht auf ursprünglichem Entwicklungsdrange beruht, sondern nur auf einer durch Prachtliebe und Reichthum bedingten Empfänglichkeit für fremde Zuflüsse, sehen wir hier im Gegenfatze zur sonstigen Regel Bildnerie und Baukunst nur im Gefolge einer an Schöpferkraft sie weit überholenden Malerei.

Die erste Malerschule, welche in Venedig zu einer eigenthümlichen Bedeutung gelangt, ist die von Murano. Als ihr Begründer erscheint ein deutscher Meister, der vom Oberrhein oder vielleicht von Köln stammt und sich auf den Altarwerken, die er seit 1440 mit Antonio Vivarini ausführte, »Johannes Alemannus« oder »de Alemania« nennt¹⁾. Auch nach dessen Tode arbeiten die Brüder Antonio und Bartolommeo Vivarini in der alten Weise weiter. Nicht bloß die reichen gothischen Umrahmungen, sondern auch die davon eingeschlossenen Gemälde ihrer Altarwerke zeigen ganz mittelalterlichen, nordischen, um nicht zu fagen deutschen, Geschmack. Und merkwürdiger Weise gilt daselbe auch noch von dem einzigen größeren Werke, das uns von Francesco Squarcione in Padua authentisch überliefert ist; es ist der Altar des heil. Hieronymus, den der Meister urkundlich 1449—1452 für die Familie Lazzara vollendete und der sich jetzt in der Gallerie zu Padua befindet. Kaum daß uns eine Ruine mit einfachem Rundbogen auf zwei rothen Porphyrfäulen im Hintergrunde oder die rohen viereckigen Postamente der in den Seitenfeldern stehenden Heiligen eine schüchterne Andeutung davon geben, daß das Auge des Meisters für Reste des Alterthums nicht ganz verschlossen

1) Crowe u. Cavalcafelte, Italien. Malerei, deutsch von Max Jordan, Leipz. 1873. V. 15 u. ff., nur daß dort auf den mehr Thaufing, Dürer.

literarisch als artistisch bezeugten Einfluß des Gentile da Fabriano größeres Gewicht gelegt wird.

fei. Darnach zu schliessen, kann das Verdienst, welches sich Francesco Squarcione um die Einführung des Studiums der Antike erworben haben soll, nur ein rein theoretisches gewesen sein. Von dem Wissen, das er sich auf weiten Reisen erworben hatte, von den Kunstwerken und Gypsabgüssen, die er sammelte, machte erst sein Adoptivsohn und Schüler Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. 1506) den richtigen Gebrauch. Er allein ist der Schöpfer des grossen paduanischen Renaissancestiles, in welchem er bereits während der fünfziger Jahre die Ausmalung der S. Christophs-Kapelle bei den Eremitani vollendete. Erst Mantegna vertiefte die Bildfläche zu täuschender Räumlichkeit und belebte dieselbe mit leibhaftigen, handelnden Gestalten. Mit derselben Freudigkeit, mit welcher die nordischen Maler auf die Wiedergabe der einmal gefchauten Naturgegenstände ausgingen, zog er im Verein mit gelehrten Freunden dem Studium der antiken Denkmäler nach, deren sich damals in Oberitalien noch eine weit grössere Anzahl erhalten hatte als heutzutage. Die Blüthe der philologischen und mathematischen Wissenschaften an der Universität Padua war ganz geeignet, dem Künstler die nöthigen Vorkenntnisse zu erschliessen. Daher die neue treffliche Berechnung seiner Perspektiven, daher die Pracht des antiken Zierwerks, die antiquarische Genauigkeit der altrömischen Trachten, die er zuerst in die Malerei einführt. Die Absichtlichkeit in der Entfaltung aller dieser Neuerungen wirkte damals noch nicht ernüchternd, wie etwa heutzutage, wo wir über die Abnützung und den Mißbrauch von Jahrhunderten zurückblicken. Sie wird reichlich aufgewogen durch die lebendige Erfassung des Geschehens, durch die Mannigfaltigkeit im Ausdrucke der Seelenstimmungen und die vollendete Körperlichkeit und Anordnung der Figurengruppen, durch die anmuthige Behandlung der hügeligen, terraffierten Fernen, wie sie sich hinter Vicenza hinziehen, und endlich durch den Grundzug einer alles bewältigenden Grossartigkeit, einer wahrhaft epischen Getragenheit.

Jemehr es der Malerei des benachbarten Venedig bei ihrer Ideenarmuth stets auch an Selbständigkeit gebrach, einen desto tieferen Eindruck mußte die neuentdeckte Formenwelt Mantegnas dort hervorbringen. Die Brüder Gentile und Giovanni Bellini erfuhren zunächst diese Einwirkung, da sie in der Werkstatt ihres Vaters Jacopo zu Padua arbeiteten und mit Mantegna, der damals ihre Schwester Nicolafia heirathete, befreundet waren. Insbesondere der jüngere Giovanni schloß sich so nahe an dessen Kunstweise an, daß die Gemälde aus seiner früheren Zeit häufig mit dem Namen Mantegnas belegt wurden. Die Kunstrichtung der Muranese kam durch das plötzliche Ein-

dringen von Mantegnas Renaissance vollends in bedenkliches Schwan-
ken. Rückhaltsloser als jeder Andere schloß sich Bartolommeo
Vivarini der neuen Formgebung an und gelangte dabei, wie ja leicht
jeder Nachahmer, bis zur Uebertreibung ihrer Härten. Der Wettstreit
mit den aufblühenden Werkstätten der beiden Bellini spornte ihn zu
ungewöhnlichen Anstrengungen, und sein jüngerer Vetter Alwif Vivari-
ni setzte den Kampf mit immer neuen Waffen fort. Die Bellini
blieben freilich Sieger und zwangen schliesslich alles um sie her, Freund
und Feind, zur Nachfolge. Seit der Niederlassung des Antonello von
Messina waren sie unablässig bemüht, sich dessen Oeltechnik zu Nutze
zu machen, die ihren Werken eine grössere Widerstandskraft gegen
die Ausdünstung der Lagune sicherte. Die Ausbildung der neuen
Malweise blieb ihr Hauptaugenmerk. Die Bedeutung ihrer Schöpfungen
beruht nicht in zeichnender Erfindung, in feilischer Erhebung
oder Wechselbeziehung, Bewegung oder Handlung der dargestellten
Figuren; auch ihre grössten Darstellungen werden nur durch die
schwebende Harmonie einer in sich gefättigten Farbestimmung zu-
sammgehalten. Ihre tiefere Auffassung beschränkt sich auf das Por-
trät, auf die vollkommene, in sich abgeschlossene Einzelexistenz, mit
der sich ein auf Lebensgenuss, öffentliche Ruhe und Selbstbeherrschung
gegründetes Gemeinwesen auch begnügte. Daneben her geht noch
eine dritte, in der italienischen Kunstgeschichte ganz vereinzelt da-
stehende Richtung einher, die wir die deutschthümelnnde nennen könnten.
Sie scheint noch von Giovanni d'Alemania herzustammen, geht aus
der Werkstatt der älteren Muranese um 1450 auf Carlo Crivelli über
und setzt sich in Marco Marziale, in Nicolo und Jacopo de' Barbari
bis in's XVI. Jahrhundert fort. Ihre Träger sind eigenthümlich ge-
artete Künstler mit einem Zuge zum Fremdartigen und Abenteuer-
lichen, der sich auch in ihrer Reifelust geltend macht. Sie neigen
theils zu prunkender, feiner Ausführung, theils zu scharfer Charakte-
ristik, theils zu sentimentalem Schwunge hin und erinnern, obwohl im
Grunde Venezianer, bald in dieser, bald in jener Hinsicht an deutsch-
niederländische Art.

Dieser Klärungsproceß in der Geschichte der Malerei von Venedig
war noch keineswegs abgeschlossen, als Dürer 1493 oder 1494 das
erstemal dahin kam. Noch arbeiteten die beiden Vivarini, Bartolomeo
bis 1499; Alwif starb erst 1503. Giovanni Bellini hatte seine
letzten, entscheidenden Werke noch nicht geschaffen; Giorgione und
Tizian verbargen sich noch in seiner Werkstatt. Wir wissen nicht, mit
welcher Richtung der deutsche Malergeselle in Berührung kam; ver-
muthlich aber war es gerade jene dritte, weniger bedeutende, als ab-

fonderliche Gruppe von Malern, welcher Jacopo de' Barbari angehörte, denn dieser Meister stand, wie wir sehen werden, in sehr nahen Beziehungen zu Nürnberg. An die ersten Meister der Stadt, die Bellini, dürfte Dürer damals nicht herangekommen sein. Aber angenommen auch, daß er Gelegenheit hatte, deren Gemälde zu sehen, so dürfen wir uns über den Eindruck, den eine Santa Conversazione Giovannis, ein festlicher Aufzug Gentiles oder Vittore Carpaccios auf ihn machen konnte, keiner Täuschung hingeben. Das gegenständliche Interesse, das uns heutzutage anzieht, müssen wir zunächst in Abſchlag bringen. Die Zeichnung, weit entfernt, in deutscher Weise vorzuherrschen, verbarg sich hinter einer Malweise, deren Oeltechnik ihm neu, deren spezifisches Farbengefühl ihm unverständlich blieb; fand er es doch noch 1506 nicht der Mühe werth, eines Giorgione oder Tizian auch nur zu gedenken. Dafür mußte der Mangel jedes geistigen, gedanklichen wie gemüthlichen Inhalts den deutschen Jüngling, der bereits die Ideen feiner Apokalypse in sich trug, befremden. Riesengroß stand neben diesen Venetianern für ihn Andrea Mantegna da.

Der junge Dürer brachte von der Schule und aus dem Verkehre mit den Künstlern und Gelehrten der Heimath sicher eine dunkle Kunde von dem Ruhme der antiken Kunst mit. Je unbestimmter seine Begriffe von derselben waren, desto tiefer überraschte ihn wohl die Anschauung aller jener Formen, die ihm unmittelbar aus dem classischen Alterthum hergeleitet erschienen. Ohne theoretisch unterscheiden zu können, mochte er dieselben im Gegensatze zu den christlichen Bilderkreisen an allen mythologischen und profanen Darstellungen entdecken, sobald ihm dieselben aus äußeren Gründen ehrwürdig erschienen. Einen um so gewaltigeren Eindruck mußten daher die mantegnesken Formen auf ihn machen, sobald er in ihnen die Ausflüsse antiker Ueberlieferungen sah. Dabei konnten aber die Eigentümlichkeiten und die feineren Abweichungen einer Stilrichtung dem deutschen Wanderburschen damals nicht in dem Maße klar werden, wie wir sie heutzutage aus objectiver Ferne zu unterscheiden vermögen. Im Ganzen war es doch wohl ein ziemlich unbestimmtes Etwas, was Dürer im Jahre 1494 als antik und ehrwürdig bewunderte. Und so kam es, daß er in Venedig neben Mantegnas Kupferstichen auch noch Kunstwerke nachahmenswerth fand, die in ihrer Stilrichtung hinter der classischen Objectivität Mantegnas ebenso weit zurückblieben, als sie durch Pathos und empfindsame Belebung der nordischen Geschmacksrichtung wahlverwandt entgegenkamen. Die Belege für diese Aufklärungen liefern uns, in Ermangelung anderer Werke Dürers aus jener früheren Zeit, die Blätter feines Skizzenbuches von großem Format,

deren sich glücklicher Weise einige erhalten haben. Eines derselben in der Albertina zeigt auf der linken Hälfte des Bogens den figurenreichen Entwurf zu einem Raube der Europa nach Lucians Beschreibung. Das Motiv der Hauptgruppe mit dem mageren Rinde und der auf feinem Rücken knieenden Europa ist äußerst unbeholfen erfunden. Um sie her schwimmen auf verschieden geformten Fischen Nereiden und Genien; dazwischen geflügelte Engelsköpfchen wie Cherubim, im Hintergrunde eine Gruppe der verzweifelnden Gefpielen, ähnlich wie auf dem Kupferstiche, genannt das Meerwunder oder der Raub der Amymone. Die kleinen Nebenfiguren, wie das Satyrpaar links vorne im Schilfe, sind durchweg glücklicher aufgefaßt und zum Theil von einer Anmuth, die italienische Muster voraussetzen läßt; doch scheint die Composition Dürern selbst anzugehören. Mit derselben Feder hat er aber auch die rechte Hälfte des Blattes mit verschiedenen Studien nach venetianischen Vorbildern bedeckt. Oben zunächst die Aufnahme eines Löwenkopfes von drei Seiten, die wir am Schluffe des Capitels wiedergeben. Das Original ist einer jener zwei »Leoncini« oder Löwen aus rothem Marmor, die heutzutage links von der Marcuskirche aufgestellt sind und dem Platze dort den Namen Piazzetta de' Leoni geben. Wo dieselben zu Dürers Zeit standen, konnte ich nicht feststellen. Sie sind ganz alterthümlich und namentlich in den dürrtigen Körpern ziemlich roh behandelt, so dafs man sich fragen muß, was wohl Dürer veranlaßt habe, ihnen so viel Aufmerksamkeit zuzuwenden; ob die Neuheit des Gegenstandes, die wuchtige Charakteristik im Vergleiche zu den erbärmlichen Zwergpudeln der Eyck'schen und Wolgemut'schen Schule, oder der belebte, wenn auch grämliche und fast weinerliche Ausdruck ihrer Gesichter. Links unten sieht man die Gestalt eines Apollo mit Pfeil und Bogen in den Händen, den Lorbeerkrantz auf dem Haupte, in nahezu elegisch geschwungener Stellung; ein eigenthümliches Gemisch von mittelalterlicher Gefühlsweise, modernem Realismus und antiker Tracht, dessen Urbild wohl nur dem Venedig des XV. Jahrhunderts angehört haben möchte. Auch zu dem Alchymisten daneben im türkischen Turban und langem Talare, der, einen Todtenschädel in den Händen, vor einem geschlossenen Buche und einem kugelförmigen Kessel mit der Aufschrift LVTVS steht, kann Dürer wohl nirgends als in Venedig den Typus gefunden haben.

Ein anderes Blatt mit Skizzen aus der Zeit der Wanderschaft befindet sich im Corridor der Uffizien zu Florenz. Auf derselben erscheinen, gleichfalls mit der Feder gezeichnet, ein Ritter zu Pferde mit einer überladenen Prachtrüstung, der Rumpf eines nackten Schild-

halters, ein Kind von völligen, italienischen Formen, auf dem Boden halb sitzend, halb liegend, in einer Haltung, wie sie bei den Christuskindern von Francesco Francia oder Perugino vorkommt; endlich der Kopf eines bärtigen Türken mit geöffnetem Munde und bösem Blicke, den Dürer, heimgekehrt, für den Kaiser Diocletian auf der Marter des heil. Johannes in der Apokalypse verwendet hat, wo er folgerichtig im Gegenfinne erscheint.

Ein schwebender Amor von kräftigen Formen mit einer Art Drachenflügeln, die Elenthiergeweihen gleichen, im Kunstbuche der Ambraser Sammlung in Wien, dürfte ebenfalls dieser Zeit angehören. Er ist eben im Begriffe, seinen Pfeil abzuschiefen, und blickt dabei unter dem seine Stirn umhüllenden Tuche empor. Die getuschte Federzeichnung erinnert stark an die Schule Mantegnas. Ob und wo Dürer etwa Gelegenheit fand, Malereien dieses Meisters zu sehen, wissen wir nicht. Dafs er Padua damals besucht hätte, ist durch nichts beglaubigt. Mantegna war indess längst nach Mantua übergesiedelt; er hätte ihn daher dort ebenso wenig persönlich kennen gelernt, wie im Jahre 1506, wo der plötzliche Tod des greifen Meisters seine Absicht, ihn in Mantua aufzufuchen, gekreuzt haben soll. Dürers Beziehungen zu Mantegna haben eine merkwürdige Analogie mit seinem Verhältnifs zu Schongauer. Unter allen seinen Vorläufern sind es wohl diese beiden Männer, die er am höchsten verehrte; es sind die einzigen Künstler, von denen uns überliefert wird, dafs der junge Dürer die persönliche Bekanntschaft mit ihnen ersehnt und gesucht habe. Beidemal verfaßte ihm das Schicksal seinen Wunsch mit einer Beharrlichkeit, als hätte es jeden übermächtigen Einfluß von Dürer abwehren wollen, damit in ihm eine selbständige und dritte Gröfse erwache. Ohne in eine Nachahmung der zwei so entlegenen Gegenätze zu verfallen, hat Dürer etwas von Schongauers Innigkeit und etwas von Mantegnas Grofsartigkeit und Würde. In dem Mafse aber, als er Beiden verwandt ist, mußte er Beiden gleich ferne stehen. Wenn er sich im Allgemeinen dem deutschen Meister näher vergleicht, so hat dies seinen Grund theils in dem echt nationalen Wesen beider, theils in der vermittelnden Stellung, welche Wolgemut zwischen ihnen einnimmt. Nun wissen wir zwar, dafs Dürer Zeichnungen von Martin Schongauer sammelte und pietätvoll bewahrte ¹⁾, doch deutet anderseits

1) Heineken, Neue Nachrichten, S. 406, befaß eine solche große Federzeichnung, eine Kapelle etc., worauf Dürer geschrieben hatte: Daz hat der hübsch Martin ge-

riffen im 1470. jar, da er ein jung gsell was. Das hab ich Albrecht Dürer erfarn und Im zu ern daher geschrieben im 1517. jar., Eine andere meisterhafte Federzeich-

keine Spur darauf hin, daß er sich im Einzelnen nach Schongauers Werken so eifrig gebildet hätte, wie an denen Mantegnas. Dafür liefern uns zwei Zeichnungen Dürers in der Albertina einen werthvollen Beleg.

Die Kupferstiche Mantegnas konnten leicht im Handelswege nach Nürnberg gelangen. Man gab daher auch der Vermuthung Raum, Dürer habe die Copien nach denselben in der Heimath gemacht. Der Umstand aber, daß seine einzigen Arbeiten dieser Art gerade die Jahreszahl 1494 tragen, und der Vergleich mit anderen Blättern aus der Zeit der Wanderschaft nöthigt doch zu der Annahme, daß Dürer sich nur in Italien zu einem solchen Studium Mantegnas veranlaßt fand. Die eklektische Objectivität späterer Zeiten ist dem Künstler des XV. Jahrhunderts überhaupt fremd, der naiv producirt, Fremdartiges schwer nachempfindet und nur in dem Maße mit Glück nachahmt, als er sich in die neue Richtung eingelebt hat. Wir sehen daher auch später, wie Dürer daheim bloß deutsche Arbeiten copirt, zu italienischen aber bald in bewußten Gegensatz tritt; wie er nur jene zu überholen, diese aber zu widerlegen sucht. Anders in Venedig, wo theils die Umgebung, theils der Verkehr mit den Malerwerkstätten ihn in das Verständniß der Mantegneske einführen konnte. Dort fand er seine Vorlagen leicht auf offener StraÙe. Zwar bewahrt er in ihrer Nachbildung immer eine gewisse Selbständigkeit, doch offenbart sich darin zugleich eine so feltene Fähigkeit, ganz fremde Formen aufzufassen, wie wir sie vielleicht nur an dem studienfrohen Rubens wieder finden.

Die Kupferstiche Mantegnas, nach welchen Dürer jene beiden Zeichnungen fertigte, sind: das eine der beiden Blätter mit kämpfenden Meergöttern, darstellend den Zweikampf von Tritonen, deren Jeder eine Nereide auf dem Rücken führt, und das Bacchanale mit der Kufe ¹⁾. Dürers Copien sind mit der Feder auf weißem Papier und in der gleichen GröÙe ausgeführt. Die gewaltige Belebung der von antiken Reliefs beeinflussten Gruppen und das Ebenmaß der nackten Körper waren es wohl, was Dürer zumeist anzog. An der Composition hat er so gut wie nichts verändert. Im Uebrigen aber copirt er keineswegs Strich für Strich, er strebt vielmehr selbständig nach genauerer Modellierung und bleibt dadurch gerade an plastischer

nung im Britischen Museum, Christus als Weltlehrer, führt gleichfalls von Dürers Hand die Inschrift: »Das hat hübsch Martin gemacht im 1469. jor.« Waagen, Trea-

sures of Art, IV, S. 34.

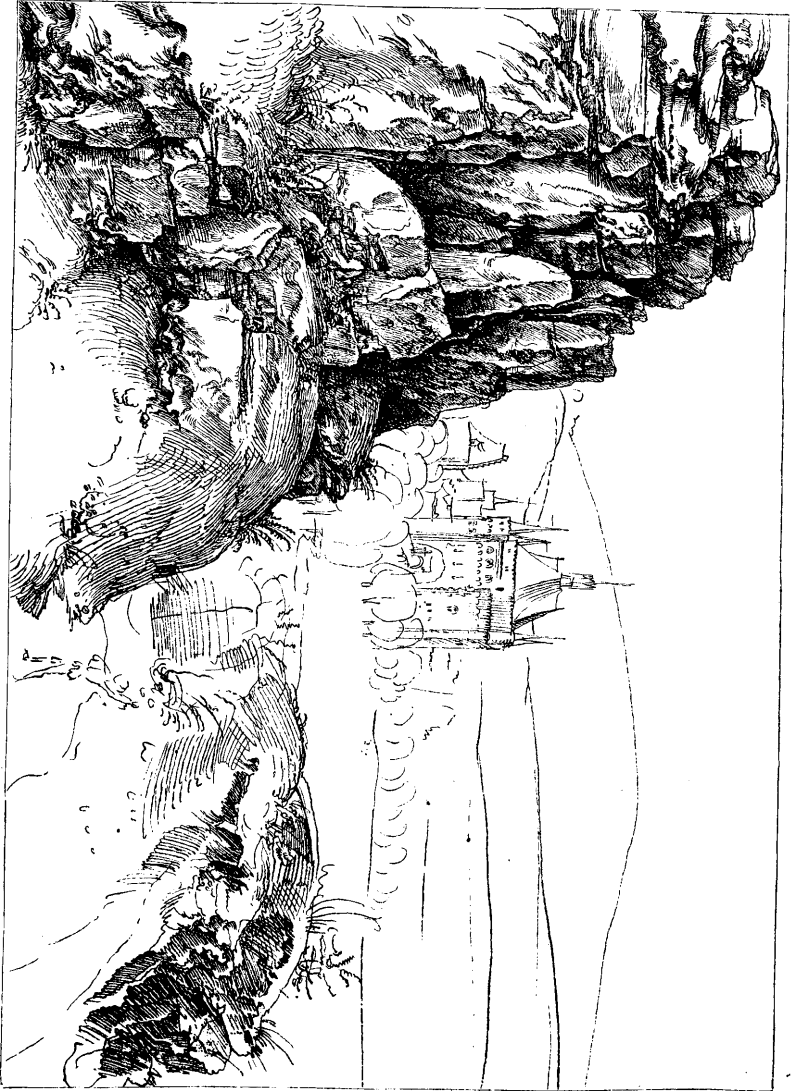
1) Bartsch, P. G. XIII. S. 238, Nro. 17 u. Nr. 20.

Kraft und an Ausdruck weit hinter Mantegna zurück. Deſſen Schattengebung durch eine kurze, ſchräge Strichlage von rechts nach links in der Art des Antonio Pollaiuolo genügt Dürer nicht; er geht den Formen in's Einzelne nach und erzielt durch Anwendung aller Mittel, vom feiſten inneren Contur bis zu mehrfachen Kreuzlagen, die vollſtändige Rundung deſſen, was bei Mantegna reliefartig flach erſcheint. In dieſer Ausführung verräth Dürer nicht bloß ſeine Fortſchritte in der deutſchen Technik des Zeichnens, ſondern auch jene unbedingte Liebe zur Natur, die eine todt Ueberlieferung in der Kunſt nicht anerkennt und ſich ihr nur hingiebt, um ſie dem Scheine ſelbſtempfunder Wirklichkeit näher zu bringen. Indem er ſo den Geſtalten Mantegnas eine beſtimmtere Exiſtenz, eine deutlichere Körperlichkeit giebt, entreißt er ihnen aber wider willen ihre Seele, und das iſt die Kehrſeite jenes Realismus, der in der äußerſten Durchbildung der Formen die Wahrheit ſucht. Wie wenig das Zurückbleiben hinter der Belebung des Originals in der Abſicht Dürers lag, zeigt ſeine ſpättere Entwicklung, die ihn der groſartigen Einfachheit Mantegnas immer näher bringt; und daſs er auch nach ſeinem zweiten Aufenthalte in Venedig nicht aufhörte, deſſen mächtige Affectmalerei zu bewundern, beweißt die Geſtalt des Apoftels Johannes auf dem »großen Kreuz«, dem Stiche von 1508, die nicht ohne deutliche Rückerinnerung an die bekannte Johannesfigur in Mantegnas Grablegung anklingt.

Es iſt bezeichnend für Dürers urſprüngliche Anlage, daſs ihn vorzüglich ſolche Compoſitionen zur Nachbildung anregen, die einer tieferen, leidenschaftlicheren Erregung Ausdruck verleihen. Die deutſche Malerei hatte ſchwer genug den Zwang des alten Stiles von ſich abgeſchüttelt. Gegenüber dem verhaltenen Affecte ihrer hageren Gewandfiguren mußte der Ausbruch der Leidenschaft an den völligen, nackt gedachten Geſtalten der paduanischen Renaissance wie ein Act der Befreiung erſcheinen. Hier fand das nordiſche Streben nach Natur und Belebung einen verwandten Anknüpfungspunkt, bevor ſich ihm das höhere Geſetz bewußter Mäßigung offenbarte. Ruhe und ſtrenge Anordnung konnten leicht als neue Feſſeln erſcheinen; und nichts deutet darauf hin, daſs die ſchlichte Gruppierung der Heiligen auf venetianischen Altarbildern auf Dürer damals einen beſonderen Eindruck gemacht hätte.

Auch zum Verſtändniſſe der mannigfachen Zierformen, wie ſie in den gemalten Architekturen und Ornamenten der Paduanischen Renaissance vorkommen, fehlte es Dürer im Jahre 1494 noch an der nöthigen theoretischen Vorbildung. Er hatte damals offenbar ſeinen Vitruvius noch nicht geleſen. Dagegen übte das Innere der neuen

Stadt-
bücherei
Elbing



Gebirgslandschaft.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 89.)

venetianischen Kirchen mit ihren reichen Perspectives einen besonderen Reiz auf ihn aus. Die leichten Bogenhallen auf schlanken, durch mächtige Schliefsen verbundenen Pfeilern, wie sie der eben erst erbauten Kirche S. Maria Formosa (1491) und ähnlich, wenn auch einfacher und zierlicher dem etwas älteren Kirchlein S. Giovanni Crisostomo (1483) eigenthümlich sind, prägten sich damals schon lebhaft seinem Gedächtnisse ein. Wenigstens erscheinen in der Architektur früher Compositionen von Dürer z. B. in der »grünen Passion« von 1504 ganz ähnliche Bogensysteme. Wenn dieselben auch willkürlich behandelt sind und nicht an eine unmittelbare Entlehnung zu denken erlauben, so kann Dürer solche Erinnerungen doch kaum anderwärts als in Venedig gesammelt haben. Auch ohne durch Einzelstudien festgehalten zu sein, boten sich ihm diese Motive dar, sobald er statt der gewohnten landschaftlichen Umgebung, eine architektonische Raumentwicklung im Sinne der Renaissance anstrebte.

Von Dürers erstem Aufenthalte in Venedig stammt auch das Miniatur-Bild eines Löwen mit der echten Bezeichnung: 1494 A neben D, in der Harzen'schen Sammlung der Kunsthalle zu Hamburg. Das Thier ist in einer eigenthümlich ausgreifenden Stellung wiedergegeben, wie sie an Darstellungen des S. Marcus-Löwen zuweilen auffällt. Doch ist die ungemein sorgfältig, buchstäblich bis auf's Haar durchgeführte Pergamentmalerei offenbar nach einem lebendigen Löwen gemacht, den Dürer nirgends leichter zu studieren Gelegenheit fand, als in Venedig. So weit die breiter behandelte, etwas verwischte Umgebung es noch erkennen läßt, ist das Thier in die Oeffnung einer dunklen Erdhöhlung versetzt; vor derselben ringsum üppiges Grün, theilweise mit Gold aufgehöh't, im Hintergrunde der Ausblick auf die Seeküste. Es ist dies sicher die früheste, naturgetreue Abbildung eines Löwen von der Hand eines nordischen Künstlers. Das Beiwerk ist hier Nebensache und dient bloß zur Bildung des tiefen Grundes, von welchem das gelbe Fell des Thieres sich abhebt.

Das eigentliche Element Dürers ist aber damals die Landschaft; ihrer Darstellung widmet er auf seiner Wanderschaft nach dem Süden das eifrigste Studium. Ein Beispiel davon liefert die im verkleinerten Maßstabe hier beigegebene Federzeichnung in der Albertina. Bloß der steile Felsenabhang zur Linken ist emsig ausgeführt, das Uebrige flüchtig entworfen. Das Schloß, das aus den Baumgruppen des Mittelgrundes hervorragt, diente später als Vorlage zu demjenigen im Hintergrunde des Kupferstiches (Bartsch Nr. 95), der die Mißgeburt eines Schweines darstellt. Der Mittelthurm ist dort zwar weggeblieben, doch verräth die Wiederkehr der übrigen Einzelheiten im Gegenfinne

die Benutzung der vorliegenden Zeichnung. Die Ansicht gehört offenbar einem Alpenthale an, und der Wanderer, der unten ganz leicht angedeutet von rückwärts sichtbar wird, wie er zu froher Begrüßung den rechten Arm erhebend auf das den Hohlweg sperrende Thor zuschreitet — ist es nicht, als hätte Dürer sich selbst darunter verstanden und mit wenigen Strichen den eigenen Gefühlen Ausdruck gegeben?

Noch eine ganze Reihe landschaftlicher Studien, Schlößer- und Städte-Ansichten, die uns von Dürer erhalten sind, gehören einer Reise durch Tirol nach Italien an. Da man bisher bloß an den venetianischen Aufenthalt von 1506 glaubte, so wurden alle diese Aufnahmen, so weit sie bekannt waren, unbedingt in jene spätere Zeit versetzt. Dieser Ansicht widersprechen nun gewichtige äußere und innere Gründe. Mit Ausnahme einer bräunlichen Felsenparthie im Britischen Museum vom Jahre 1506 sind die sämtlichen hier in Frage stehenden Aquarelle und Miniaturen ursprünglich weder mit einem Monogramme noch mit einer Jahreszahl versehen. Das Monogramm ist allerdings zuweilen theils von Dürers, theils von fremder Hand in Bießer nachgetragen und an die in Dürers frühester, feiner Handschrift mit Tuschke hingesezte Benennung der Oertlichkeit angehängt. Dasselbe gilt auch von den Aufnahmen, welche Dürer in der Umgegend von Nürnberg gemacht hat; und dieser Umstand schon verweist alle jene Ansichten in eine frühe Periode. Denn seit dem Jahre 1503 etwa hat der Meister nicht leicht eine nur einigermaßen ausgeführte Zeichnung von der Hand gelegt, ohne ihr Monogramm und Jahreszahl mit auf den Weg zu geben. Die meisten jener Landschaften oder Baumstudien sind aber mit mehr oder minder deckenden Farben, theils auf Papier, theils auf Pergament so sorgfältig ausgeführt, wie wir aus Dürers späterer Zeit wenig dergleichen aufzuweisen haben. Es ist nicht wohl denkbar, daß er gerade in den Landschaften so consequent eine Ausnahme von der gewohnten Art der Bezeichnung gemacht hätte, wenn dieselben in einer anderen, als in jener frühesten Epoche entstanden wären, da er sein bekanntes Monogramm noch gar nicht angenommen hatte. In der Folge wird er in seinen Studien nach der Natur immer breiter und flüchtiger. Er verzichtet sodann auf die Wiedergabe der Farben in der Landschaft und giebt dieselbe höchstens in laviertes Federzeichnung wieder; noch später begnügt sich Dürer, Landschaften mit dem bloßen Metallstifte oder mit der Feder zu skizzieren.

Dazu kommen noch äußere Gründe allgemeinerer Natur. Im Jahre 1505 gieng Dürer in Geschäften und mit ganz bestimmten Absichten nach Venedig; er führte allerlei Kunstwaare, selbst Gemälde mit sich. Er reiste dann ohne Zweifel zu Pferde mit einem jener

Güterzüge, die zwischen Nürnberg und Venedig verkehrten, und hätte, auch die Luft dazu vorausgesetzt, kaum die Mufse zur Vollendung miniaturartiger Naturaufnahmen gefunden; denn so rasch ihm auch die Arbeit von der Hand gieng, oft gehörten doch nicht nur Stunden, sondern ganze Tage zu deren Ausführung an Ort und Stelle. Auch liegt uns unter sämmtlichen Arbeiten, welche Dürer um das Jahr 1506 fertigte, kein Beispiel einer solchen Feinmalerei in Tempera oder Guafche vor, während schon aus den oben angeführten Werken erhellt, daß sich Dürer auf feiner Wanderchaft einer solchen Technik bediente. Nicht der fertige Künstler, der in einer wichtigen Geschäftsreise begriffen ist, sammelt minutiöse Studien in seiner Mappe, wohl aber der junge Gefelle, der von Ort zu Ort pilgert ohne einen anderen Zweck, als um zu schauen und zu lernen. Wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir die folgenden Naturstudien Dürers in die Jahre 1493 und 1494 und die denselben verwandten Aufnahmen aus der Heimath in die Zeit bald nach seiner Rückkehr veretzen.

Da ist zunächst in der Albertina eine Ansicht von Innsbruck — »Insprug« steht darauf von Dürers Hand geschrieben — eine Stadt mit Mauern und Thürmen, in deren Mitte sich ein schlank zugespitzter, holzgedeckter Kirchthurm bemerkbar macht. Die Stadt ist von Norden so aufgenommen, daß der Innfluß den Vordergrund bildet, in dessen bewegten Wellen sich die Gebäude mit überraschender Wahrheit spiegeln. Im Hintergrunde sieht man schneebedeckte Berge. Vortrefflich stimmt der grüne Grundton des Flusses zu dem zarten Blau des von leichten Wolkenzügen bedeckten Himmels. Besser noch gelungen und erhalten ist eine große Gesamtanficht der Stadt Trient, gleichfalls mit dem von Dürer beigefügten Namen bezeichnet, derzeit in der Kunsthalle zu Bremen. Der Himmel ist von leuchtendem Blau, die Berge des Hintergrundes von vorzüglicher Luftperspective, die Architektur in einem bräunlichen Tone gehalten, der Dürer damals eigenthümlich ist. Das fließende Wasser und der Baumschlag sind glücklich getroffen. Das Ganze ist kräftig gefärbt, dabei gut gestimmt und von einer Naturwahrheit, wie sie auch der modernste Realist nicht anders anzustreben vermöchte. Einen Theil der festen Stadtmauer mit drei Thürmen, überragt von dem Schlosse, das mit einer Loggia in der Art der venetianischen Paläste versehen ist, hat Dürer noch besonders in Wasserfarben abgebildet. Das Blatt, ebenfalls mit der Aufschrift „Trint“, befindet sich bei Mr. Malcolm in London ¹⁾. Ein anderes Blatt widmet

1) Ausgestellt im Burlington Fine Arts Catalogue Nro. 129 mit der unrichtigen Benennung: The Castle of Nuremberg.

Dürer jenem denkwürdigen Engpasse, durch welchen einst so viele deutsche Männer mit stärker pochendem Herzen nach dem Süden zogen, dessen Boden so oft von deutschem Blute getränkt wurde. Hier ragt ein Fels, gekrönt von einem festen Schlosse mit Thürmen und Mauern, die sich bis in's Thal herab erstrecken, wo rechts ein Städtchen sichtbar wird und Oelbäume die Fülle rings um den Berg. Oben steht von Dürers Hand: „Fenedicr klawfen.“ Die Zeichnung befindet sich im Louvre zu Paris. Eine andere Bergfestung mit grauem Gemäuer in der Sammlung Hausmann führt ebenso die Aufschrift: „Ein welsch schlofs“; es ist in grüner und röthlicher Wasserfarbe ausgeführt, der Berg selbst bloß leicht angelegt. Ein ähnliches Felsenstück ohne Aufschrift in der Bremer Kunsthalle, umgeben von Hügeln, Wald und Wasser, ist kräftiger coloriert, mit Deckfarben im Baumschlag. Noch ein anderes Bergschloß im Louvre ist auf Pergament gemalt, während die früher genannten Ansichten sämmtlich auf Papier ausgeführt sind.

Sehr merkwürdig und bezeichnend zugleich für die coloristische Begabung Dürers sind mehrere Detailstudien nach Baumgruppen, die gleichfalls den Skizzenbüchern der Wanderschaft angehören dürften. So zunächst ein sehr hoher Lindenbaum auf dem Vorsprung einer Bastei stehend, deren Böschung links abfällt, jedoch in der Perspective verzeichnet ist. Auf der steinernen Bank, die längs der Mauerbrüstung hinläuft, sitzt im Hintergrunde ein schwarz gekleideter Mann, vielleicht ein Gelehrter, ein anderer steht unter dem Baume selbst, der bläulich grün mit grauen Schatten fein in Tempera auf das Pergament gemalt ist. Das Blatt ist im Besitze des H. Alfred R. v. Franck in Graz. Ein Seitenstück dazu mit drei ähnlichen Bäumen in der Kunsthalle zu Bremen zeigt genau die gleiche Ausführung. Eine breitere, malerische Behandlung entwickelt Dürer in dem Studium von zwei reich belaubtem Baumgruppen auf Papier in der Hausmann'schen Sammlung; dieselben sind sehr flüchtig mit Wasserfarben angelegt. Von den rückwärts gegen einander tretenden lichten Bergen bis zu der vorne mitten im Gebüsch liegenden sonnigen Wiese ist eine so reiche Abstufung grüner Farbentöne gegeben, als hätte es sich hier geradezu um ein Studium von Lichteffecten gehandelt; und das alles ist so richtig gesehen, so frisch und keck hingeworfen, daß der Beschauer sich davon angeheimelt fühlt und die Jahrhunderte vergißt, die zwischen der Aufnahme der Skizze und seiner Betrachtung liegen.

Gerade diese landschaftlichen Studien nach der Natur gehören zu jenen Arbeiten Dürers, die seiner Zeit weit voran eilen, oder anders sich über deren Bestrebungen zu jenem unbefangenen Realismus erheben, der allen Zeiten gleicherweise verständlich ist. Es weht darin

etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der deutsche Städter aus seinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustrat, von jener Osterfeiertagsstimmung, die Göthe im Faust geschildert hat, von der Freude der mittelalterlichen Menschheit an der Wiederentdeckung der lange entbehrten Natur. In Dürer erwacht der moderne Mensch, der in der Landschaft das Gegenbild seiner Gemüthsstimmung sieht, in ihrem Anschauen einen Quell seelenbefreiender Wirkungen findet.

Die Wanderchaft führte Dürer so zur sorgfältigeren Beobachtung der stets wechselnden Umgebung und offenbarte ihm die Luft an der bloßen Naturerscheinung in jenem ruhigen Beharren, in dem jeglich Ding nur sein eigenes Leben athmet. Und was er draussen in der Welt von der Meisterin Natur gelernt hatte, das liefs ihn auch nach seiner Heimkehr nicht ruhen. Die unfreiwillige Muse, welche dem jungen Meister in den ersten Jahren vergönnt sein mochte, benutzte er fleissig zu kleinen Studienreifen in der Umgebung der Vaterstadt. So sehr es den Deutschen auch nach der Ferne zieht, Dürer wäre nicht der Erste und nicht der Letzte gewesen, der in der Fremde die Heimath erst recht lieben gelernt hätte. In einer Reihe zierlicher Ansichten von Nürnberg und seiner Umgegend hat Dürer seiner Neigung Ausdruck gegeben. Dieselben schliessen sich völlig den oben beschriebenen Landschaften aus den Wanderjahren an, sind meist mit derselben emsigen Sorgfalt in Wasserfarben ausgeführt und zuweilen ebenfalls mit dem Namen der Oertlichkeit bezeichnet. So eine Ansicht der Westseite von Nürnberg von der Hallerwiese am Ausflusse der Pegnitz aufgenommen. Von dem tiefliegenden Standpunkte sieht der Beschauer nordwärts gewandt oben den Thiergärtner oder den damals noch viereckigen Neuen Thorthurm, von wo die Stadtmauer rechts hin nach vorne verläuft, während sich im Grunde gegen links eine bewachsene Höhe bis zu der Häusergruppe von S. Johann hinzieht. Indessen der vordere Plan ziemlich kräftig mit Farbe gedeckt ist, erscheinen Ferne und Himmel äusserst fein abgetont; das Bildchen, auf einem Querbogen ausgeführt, ist überhaupt ein Muster von Luftperspective. Es trägt die Aufschrift „Nörnperg“ und befindet sich in der Kunsthalle zu Bremen. Ein anderes Blatt von gleichem Formate ebendasselbe ist bezeichnet „Sant Johans kirchen“ und zeigt rechts die Kapelle und den Friedhof, auf dem Dürer selbst seine Ruhestätte finden sollte, links eine schräge stehende Häuserreihe zwischen Bäumen, im Hintergrunde einen Hügelrücken. Die Gebäude sind fleissig durchgezeichnet und tief gefärbt, Luft und Terrain sind weifs geblieben. In der Nähe von S. Johann an der Hallerwiese liegt heute noch die Weidenmühle, von der uns Dürer gleichfalls eine Ansicht und zwar eine der reizendsten

hinterlassen hat. Das Aquarell ist aus dem Nachlasse des Abbé de Marolles an das Pariser Kupferstich-Cabinet gekommen und hat ein wenig durch den Einfluß des Lichtes gelitten. Ein langer, schmaler Holzsteg verbindet die gras- und weidenbewachsenen Ufer der Pegnitz an der ein Dutzend kleinerer und größerer, in einander verchränkter Baulichkeiten stehen; rechts eine Wiese mit zwei sehr schlanken Lindenbäumen, tief herunter am Stamme mit hellem frühlinggrünen Laube bewachsen; oben warmer Abendhimmel, wie nach Sonnenuntergang und dunkle purpurgäumte Wolken. Bis auf eine, nur skizzenhaft angelegte Partie zur äußersten Rechten, ist alles mit einer Zierlichkeit, Schärfe und Vollendung ausgeführt, die nicht weiter gehen kann und uns heutzutage an Photographie erinnert. Oben steht von Dürers Hand geschrieben: „Weydenmüll“. Ein würdiges Seitenstück dazu bietet die auf einem ganzen Papierbogen ebenso vollständig ausgeführte Drathziehmühle¹⁾. Das Wasser, welches hier in Mitten der Holz- und Riegelbauten sichtbar wird und darin ein Landsknecht sein Pferd schwemmt, scheint gleichfalls die Pegnitz zu sein, und wäre dann links oben einer der Thorthürme und ein Vorort von Nürnberg zu erkennen. Weiterhin sieht man in der hoch aufsteigenden, bunt wechselnden Ferne verschiedene Ortschaften aus Bretterzäunen und Baumgruppen hervorragen. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß Dürer in seinem ersten Briefe aus Venedig schreibt „der Trottzicher“ habe seiner Mutter 12 Gulden bezahlt; es bleibe Anderen überlassen zu entscheiden, ob „Drathzieher“ dort auf einen Familiennamen oder auf ein Gewerbe zu deuten sei. Weniger ausgeführt und theilweise unvollendet ist eine Ansicht von „Kalk rew“ d. i. Kalkreut, einem Nürnbergschen Orte bei Heroldsberg. Die colorierte Federzeichnung befindet sich in der Kunsthalle zu Bremen. Die großen Bäume im Dorfe sind bloß ballenförmig angegeben und breit angelegt; bemerkenswerth ist dabei nur die mannigfache Abstufung im Grün. Im Hintergrunde zieht sich ein Gebirge hin; die Luft und stellenweise auch die Dächer und Wände der Häuser sind weiß geblieben. Vollendeter ist eine andere Ansicht aus der weiteren Umgegend Nürnbergs im Britischen Museum; Nadelholzbäume und ein Gewässer, auf welchem Fahrzeuge sichtbar sind; ein Aquarell von feiner Behandlung und naturwahrer Färbung, mit mächtigem Contrast des lichten Horizontes gegen die dunklen Wolken am Himmel²⁾. Dasselbst befindet sich auch die ungemein reizende Landschaft mit dem Weiherhaufe beim Gleishammer

1) »Trotzichmüll« Nr. 334 der Sammlung Pofonyi-Hullot in Paris.

2) Waagen: Treasures of Art I. 231,

östlich von Nürnberg. Weiherhäuser nannte man daselbst kleine Landhäuser, die durch ihre Lage mitten im Wasser Sicherheit boten und in Kriegszeiten auch vom Rathe der Stadt in Anspruch genommen wurden, um Söldner hineinzulegen. Ein solches Häuschen mit einem hohen Stockwerke, die Wetterfahne am Firft, ist hier dargestellt im Hintergrunde auf einer kleinen Insel stehend und rings von Weidicht und Büschen umgeben. Leicht spiegelt es sich in der glatten Wasserfläche, die bis gegen den Vordergrund reicht. Hier ist links ein Kahn gelandet und rechts zieht sich das schilfbewachsene Ufer in die Ferne. Alles ist in warme Abendsonne getaucht, nur rechts thürmen sich einige dunkle Wolken über dem freundlichen Bilde des sommerlichen Feierabends, das Waagen zur Bewunderung von Dürers Vielseitigkeit hinreißt und zu einem Vergleiche desselben mit Artus van der Neer, bei welchem dem alten deutschen Meister noch ein Ueberschufs an eigenthümlicher Poesie zu Gute kömmt. Dürer hat unten hin geschrieben „Weier Haws“; es ist dasselbe, welches auf dem Kupferstiche der Madonna mit der Meerkatze im Gegenfinne wiederkehrt, und man ist versucht das Aquarell für ein Vorstudium zu dem Stiche zu nehmen; nur ist das Häuschen dort von größerer Ferne mehr in der Daraufsicht genommen und weit mehr in's Detail durchgeführt.

Obwohl in den meisten dieser Darstellungen Baulichkeiten und menschliche Wohnungen mehr oder minder in den Vordergrund treten, kann doch von der später in Aufnahme gekommenen Art der Architekturmalerei hier nicht die Rede sein, und ebenso wesentlich unterscheiden sich Dürers Aufnahmen von den trockenen Städtebildern Wolgemuts in der Schedel'schen Weltchronik. Es sind nicht monumentale Bauten, sondern schlichte ländliche Gebäude, einzeln oder in Gruppen und so einheitlich mit der sie umgebenden Natur verbunden, als wären sie gleich den Bergen, Bäumen und Büschen nothwendig aus dem Boden emporgewachsen. Wie die Wohnungen des Menschen einer Gegend erst Sinn und Bedeutung geben, wie die Spuren seiner Thätigkeit der Landschaft erst ihr trauliches Aussehen verleihen, so faßt auch Dürer alles Naturleben von jenem weiteren Gesichtspunkte, nach welchem das Treiben der Menschen mitten hinein fällt. Nur aus der innigen Berührung Beider entspringt ihm die gemüthliche Stimmung, die ihn zum Schaffen anregt. Daraus erklärt sich wohl der Umstand, daß Dürer zwar in der ziemlich einförmigen Umgebung seiner Vaterstadt, nicht aber innerhalb deren Ringmauern willkommenen Stoff für seine Aufnahmen findet. Die einzige uns vorliegende Ausnahme bildet in dieser Beziehung eine leicht colorierte Federzeichnung der Albertina, und diese bekräftigt eher jene Beobach-

tung, denn sie stellt nur das eine Ende der Stadt dar, dort wo die Pegnitz unter den Mauern in's Freie hinaustritt. Es ist die Ansicht des alten Trockenstegs beim Hallerthürlein, einer wohlgefugten, bedeckten Holzbrücke, an deren Stelle heute ein Kettensteg läuft, aufgenommen vom linken Ufer an der Stelle des Unschlitthaufes. Hinter der Brücke erhebt sich noch über dem Pfeiler in der Mitte des Flüs- chens der später abgetragene Schleierthurm, von dem nach beiden Seiten die Casematten der Frohnfeste über die Bogenwölbungen hin- laufen. Am andern Ufer sieht man eine Mühle zwischen hohen, dichten Baumgruppen, überragt von einem schlanken Thorthurme in weiterer Ferne. Außerordentlich treu ist bei so geringen Mitteln das fließende Wasser mit der Spiegelung unter den Schwibbögen der Stadtmauer wiedergegeben.

Ungleich breiter, als bei allen bisher erwähnten Landschaften Dürers ist die Behandlung einer Farbenskizze in der Sammlung Posonyi-Hullot ¹⁾. Bloß mit dem vollen Pinsel ist in einigen, meist bräunlichen Tönen ein feichtes, fränkisches Thal hingeworfen, das sich endlos gegen links vertieft; gegen rechts steigen die Abhänge höher auf und da liegt in der Thalsohle unten ein Dörfchen umgeben von Bäumen, deren andere auch einzeln hin und wieder stehen. Die Aufnahme von einem erhöhten Aussichtspunkte muß das Werk eines Augenblickes gewesen sein; daß die Farbe kaum Zeit hatte vor der Vollendung zu trocknen. Der Meister versuchte hier an einem größeren Ganzen die rein malarische Auffassung, die er sonst auf kleinere Einzelstudien angewendet hat. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß Dürer ein Landschaftler im modernen Sinne, daß er es mit Bewußtsein und in großem Maßstabe gewesen sei, diese Skizze könnte uns davon überzeugen.

Im Allgemeinen sind die breit behandelten, weniger lebhaft gefärbten Landschaftstudien jünger als die bunteren, sorgfältig ausgeführten, die an Miniaturtechnik streifen. Doch reicht auch die Entstehung der flüchtig lavierten Aquarelle nicht weit über den Anfang des XVI. Jahrhundert herauf. Zu den spätesten gehören bereits jene landschaftlichen Skizzen, die mit einer Jahreszahl bezeichnet sind; so im Britischen Museum eine mächtige, braune Felspartie von 1506, und in der Sammlung Hausmanns eine Felswand mit unbelaubtem Strauchwerk, bloß in Tusche und Biester mit dem Pinsel angelegt von 1510. Eine ähnliche Felsenpartie in der Kunsthalle zu Bremen zeigt dieselbe Behandlung, aber noch in mannigfacherer Abtonung von Röthlich, Grünlich, Gelb und Grauweiß; rechts oben entspringt eine Quelle,

1) Katalog von Alexander Posonyis Dürer-Sammlung, 1867, Nr. 335.

hie und da ist der Grund mit einzelnen Bäumen bestanden; darüber von Dürers Hand: „Steinbruch“. Die gleiche Aufschrift trägt in derselben Sammlung ein anderes Blatt, bloß leicht mit der Feder in schwarzer Tufche gezeichnet und dann mit dem Pinsel leicht übergegangen, wobei die Tufche in's Fliesen kam. Bemerkenswerth ist die Vorliebe Dürers für schroffe Felsabhänge. Das Aufragen der unwandelbaren Steinmassen, wie die Regellosigkeit ihrer scharfen Kanten stimmen gut zur kühnen, immer beharrlichen und doch bizarren Gemüthsart des Meisters. Unablässig sucht er diesen Formen beizukommen von dem noch etwas gefchnörkelten Reifestudium, das wir oben abgebildet haben, bis zu dem erst erwähnten Steinbruche, in welchem der natürliche Charakter der Bruchflächen meisterhaft wiedergegeben ist. In feinen Compositionen bringt er Steine und Felsengehänge gerne an und nicht leicht hat es ihm jemand in der Wiedergabe derselben zuvor gethan. Aus dem Jahre 1510 stammt noch eine sorgfältige Federzeichnung im Besitze des Professors Bertini in Mailand. Sie stellt ein Dörfchen mit einem Kirchthurme aus der Umgebung von Nürnberg dar, in der Mitte ein Teich mit Gänsen. Es ist nach allen Regeln der Perspective aufgenommen und zeigt darin, im Vergleich zu allen älteren Zeichnungen, eine bewusste Sicherheit. Das Blatt ist quadriert, hat links in halber Höhe den Augenpunkt mittelst eines Ringleins angegeben und führt von Dürers Hand die Ueberschrift: „hab acht auff's awg“.

Je weiter Dürer auf der Bahn seiner Entwicklung vorschreitet, je mehr er sich dem Höhepunkte seiner Gestaltungskraft nähert, desto mehr tritt das Studium der Landschaft für ihn in den Hintergrund. Nicht als hätte er je aufgehört ihren Reiz, ihre Berechtigung in der Kunst zu empfinden — noch auf der Niederländischen Reise 1520 findet er, die Stadt Mittelburg „war köstlich zu konterfeien“ — aber die lyrische Stimmung hält nicht mehr vor, seit sein Schaffen die Richtung auf die höchsten Ideen der Menschheit genommen hat. Dabei kommt die ganz nationale Forschernatur Dürers in Betracht, der sich stets neue Probleme stellt und nicht ruht bis er nach dem Ausmaße seiner Kraft das Möglichste zu ihrer Lösung gethan zu haben glaubt. So scheut er denn keine Mühe und nicht die kleinlichste Nachbildung der Natur, bis er meint sie erreicht zu haben. Dann zieht er nicht mehr mit Pinsel und Malkasten aus, er begnügt sich, bloß mit der Feder und dem Metallstift Ansichten festzuhalten, was ihm in früheren Jahren nur ausnahmsweise genügte z. B. in der Federzeichnung nach einer Waldpartie am Schmaufenbuck bei Nürnberg, wo vorne zwei Mönche an der steinumkleideten Quelle sitzen; jetzt in der Sammlung

des verstorbenen Freiherrn von Dräxler in Wien. Nachdem er sich der einmal errungenen Herrschaft auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei bewußt ist, dünkt es ihm eben leicht, jede noch so kahle Skizze in ihr farbiges Gewand zu kleiden. Zu Urkund dessen hat er seine Erfahrungen selbst in einem Büchlein über das Landschaftsmalen niedergelegt. Leider blieb uns dasselbe nicht erhalten, und wir wissen von seiner Existenz bloß aus Pirkheimers Nachschrift zur „Proportionslehre“.

Dürer war sich wohl bewußt geworden, daß er den Charakter der Landschaft nur durch Erforschung der Einzelformen ergründen, daß er deren Stimmungen nur mittels der Farbe nachempfinden könne. In diesem Sinne gab er sich mit ganzem Herzen dem Studium der Natur hin. Mit Vorliebe verwendete er, namentlich in seinen früheren Werken, landschaftliche Hintergründe, wo der Gegenstand und der Geschmack der Zeit es nur immer gestattete. Hatte die Darstellung der bloßen Landschaft auch noch keinen Markt, für Dürer hatte dieselbe bereits eine ganz selbständige Berechtigung. Wie mächtig mußte der Drang dazu in ihm sein, wenn er sich ohne Aussicht auf Entgelt ihrem Studium so eifrig hingab zu einer Zeit, da er noch gar sehr auf Erwerb angewiesen war. Die hohe Schule seiner Ausbildung zum Landschaftler war aber seine Wanderchaft, auf welcher er nothwendig in steter Berührung mit der freien Natur blieb. Es muthet uns eigenthümlich an, wenn wir uns denken, wie der deutsche Jüngling fröhlich über Berg und Thal dahinzog, Herz und Auge offen für jeden neuen Eindruck; und ist der Fuß ermüdet oder hat ihn der letzte Anblick hingerissen, dann giebt's eine Raft, und aus jeder Raft wird ein Bild. Unzählige Menschen sind vor Dürer schon deselben Weges gezogen, keiner aber vor ihm hatte das Auge, diese Formen und Farben zu sehen, keiner die Hand, sie auf einem Blättchen festzuhalten. Wenn dies den später Nachfolgenden leichter gelang, so hat Dürer ein wesentliches Verdienst daran; er ist der Begründer der selbständigen, modernen Landschaftsmalerei.

Nach solchen Vorstudien, von denen gewiß nur der kleinere Theil bis auf uns gekommen ist, werden wir den Reichthum von landschaftlichen Motiven begreifen, den Dürer über seine historischen Compositionen nur so ausgestreut hat. Sie verleihen seinen Gemälden, wie seinen Holzschnitten und Kupferstichen keinen geringen Reiz; sie bilden auch jenen Theil derselben, der überall und bei jeder Geschmacksrichtung ungetheilte Bewunderung fand, und nirgends mehr als bei den gleichzeitigen italienischen Meistern, die sich vielfach und bis zu Raphael hinauf in der Benutzung und Entlehnung von Dürers Land-

schaften gefielen. Fast ein Jahrhundert früher schon hatten Hubert und Jan van Eyck damit begonnen, die Hintergründe ihrer Gemälde der Natur zu entleeren, statt dieselben mit Gold auszufüllen. Dürer gieng einen Schritt weiter, indem er der wirklichen Landschaft bis in's Einzelne getreulich nachfolgte und sie zuerst zu einem besonderen Gegenstande seiner Darstellung machte, wenn auch mehr nur für sich, als für Andere. In völliger Selbstvergeffenheit und so unbedingt hat er sich an die Natur hingegeben, dafs heute noch der Beschauer seine Landschaften ihm ohne allen Vorbehalt nachempfinden kann. Von seinen Nachfolgern in Oberdeutschland hat blofs Albrecht Altdorffer eine Zeit lang seine Bahn weiter verfolgt, die späteren Nürnberger Meister, wie Hirschvogel, Lautensack u. A., verfielen alsbald der Manier; und mehr als ein Jahrhundert mußte vergehen, bevor die Niederländer auf die schlichte Naturanschauung Dürers zurückkamen, um dann auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei das Höchste zu leisten.



VI.

Heirath und Hausstand.

»dieweil das durchdringend sterblich ver-
giftt nachredender gespitter zungen allzeit
bereit ist auszefliesen.« Dürer.



Dürers persönliche Erscheinung während der Wanderchaft ist uns in seinem Selbstbildnifs vom Jahre 1493 erhalten. Goethe, der daselbe noch in der Sammlung des Hofraths Beireis in Helmstädt sah, giebt davon folgende Beschreibung: »Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Porträt, von ihm selbst gemalt, mit der Jahrzahl 1493, also in seinem zwey und zwanzigsten Jahre, halbe Lebensgröfse, Bruststück, zwey Hände, die Ellenbogen abgestutzt, purpurrothes Mützchen mit kurzen, schmalen Nesteln, Hals bis unter die Schlüsselbeine blofs, am Hemde gestickter Oberfaum, die Falten der Aermel mit pirsichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer, mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie sich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutsam ein blaublühendes Eryngium, im Deutschen Mannstreue genannt, ein ernstes Jünglingsgesicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das Ganze herrlich gezeichnet, reich und unschuldig, harmonisch in seinen Theilen, von der höchsten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit sehr dünner Farbe gemalt, die sich an einigen Stellen zusammengezogen hatte«¹⁾. Das Bildnifs, damals schon schadhaft, ist seitdem völlig von dem grofsen Pergamentblatte, auf dem es gemalt war, abgelöst, auf Leinwand übertragen und dabei gründlich restauriert worden. Blofs der untere Theil mit den Händen zeigt noch die ursprüngliche Malweise, breit und flüssig bei kräftiger Vorzeichnung. Der Kopf dreiviertel rechtshin gewandt, hat genau dieselbe Stellung, wie auf dem

1) Goethes Werke, Bd. XXXI. S. 216. Vergl. Heller, S. 176.

Selbstbildnisse des Knaben von 1484, ist jenem auch noch sehr ähnlich, zumal da die blonden Haare noch in derselben Weise in ungleichen Partien abgestuft am Halbe herabhängen; die aus den Winkeln herausblickenden Augen haben leider sehr gelitten. Dagegen spriest ein leichter Flaum um Kinn und Lippen; deren bestimmtere Formen mit dem bereits stark ausladenden Nasenrücken mehr an das spätere Porträt von 1497 erinnern. Auf dem Kopfe trägt Dürer hier eine niedrige rothe Kappe, die rückwärts herabhängt und am Scheitel einen gefranzten Quast bildet. Ob sich daraus schliessen läßt, daß das Bild identisch sei mit demjenigen, welches die älteren Inventare der Imhoff'schen Sammlung also beschreiben: »Albrecht Dürers Contrafect macht er 1492, hat auf dem Kopf ein alte Kappen«, können wir nicht entscheiden, doch wäre eine Verlesung von 2 statt 3 in der Jahreszahl keine zu kühne Annahme.

Wo Dürer dies merkwürdige Selbstbildniß gemalt hat, wissen wir nicht. Auf keinem seiner übrigen Porträte erscheint er so sorgfältig gekleidet, so schmuck herausgeputzt. Das stark ausgechnittene Hemd ist unterhalb des goldgestickten Saumes wohl gefältelt und mit Querbändern unterschnürt, die graue Jacke mit gelben Borten doppelt verbrämt, die Aermel geschlitzt und vorne roth ausgeschlagen — die gewöhnliche Stutzertracht jener Tage, die nur an dem wandernden Malergefellen auffallend erscheinen mag. Zu solchem Luxus fand sich nicht allerwärts die Gelegenheit, und es wäre vielleicht doch möglich, daß das Bildniß schon in Venedig entstanden sei, wo Dürer ja bekanntlich auch im Jahre 1506 sich in der Anschaffung modischer Kleidungsstücke gefiel. Lassen wir indess den Ort der Ausführung dahingestellt, so können wir die Frage nicht umgehen, welche Veranlassung Dürer wohl zu dieser sorgfältigen Darstellung seiner selbst gehabt haben möchte. Und in dieser Hinsicht scheint uns doch das Bild selbst ein Stück von der Geschichte seiner Entstehung zu erzählen. Der jugendliche Stutzer hält in seiner Hand ein blaublühendes Eryngium und zu seinen Häupten steht neben der Jahreszahl 1493 in gothischen Lettern der Spruch:

„*Min sach die got, Als es oben schtat.*“

Damit empfiehlt der Jüngling sein Schickfal dem Himmel. Sollte das Bildniß nicht vielleicht doch eine Bestimmung gehabt haben, die über das Gefallen des jungen Dürer an seiner eigenen Persönlichkeit hinausgieng? Unwillkürlich verfällt man auf diesen Gedanken, wenn er uns berichtet, wie er auf Geheiß seines Vaters gegen Ende des Monats Mai 1494 zurückkehrte, und dann fortfährt: »und als ich heimgekommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir

feine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 Gulden und hielt die Hochzeit, die war am 14. Juli im 1494 Jahr«. So trocken und geschäftsmäßig auch in jenen Tagen solche Familienverbindungen abgemacht wurden, der Zeitraum von einigen Wochen zwischen Dürers Heimkehr und seiner Heirath dürfte kaum genügt haben, die Angelegenheit auch nur zwischen den Vätern zu ordnen. Die Annahme liegt fomit nahe, daß schon in Dürers Abwesenheit der bedächtige Vater die Unterhandlungen mit Hans Frey angeknüpft und den Sohn eben heimgerufen habe, als dieselben dem Abschlusse nahe waren. Das Selbstbildniß Dürers von 1493 mochte den Zweck haben, die Werbung des Vaters zu unterstützen, indem es theils die Kunstfertigkeit des Wandernden bezeugen, theils der Braut feine Züge in's Gedächtniß zurückrufen konnte. Darum also der vertrauensvolle Spruch, die symbolische Blume, heute noch »Mannstreu« genannt, und vielleicht auch die für ein so großes Gemälde ¹⁾ ganz ungewöhnliche Ausführung auf einem Pergamentblatte, das sich leichter heimfendend liefs, als eine hölzerne Tafel.

Der »pergamentene Heirathsbrief«, dessen bei der Verlassenschaftsabhandlung Dürers im Jahre 1530 Erwähnung geschieht, ist zwar bisher nicht wieder aufgefunden worden; doch hatte der Vater gewiß allen Grund, sich und seinem Sohne zu der vortheilhaften Familienverbindung Glück zu wünschen. Die Frey waren keine Handwerkerfamilie, vielmehr eines jener »ehrbaren« handeltreibenden Geschlechter Nürnbergs, die zwar keinen Theil an der oligarchischen Regierung der Stadt hatten, doch aber von den Rathsfähigen vielfach als ebenbürtig angesehen wurden²⁾. Hans Frey selbst war ein angesehener, vermögender Mann, der liegende Güter in und auferhalb der Stadt, u. a. eine Hoffstatt beim Wöhrder Thor besafs. Seine Frau Anna, Agnes' Mutter, stammte aus einem der vornehmsten, rathsfähigen Geschlechter, sie war eine Tochter Wilhelm Rummels und der Kungund Hallerin. Wie bedächtig aber auch der Vater Dürer an die Eherwerbung gieng, kaum wäre er damit so leicht zum Ziele gelangt, ohne daß die treffliche Persönlichkeit des Sohnes ihm vorgearbeitet hätte. Wenn nicht bei Tanz und frohen Festen, so konnte Dürer seine künftige Braut leicht in nächster Nachbarschaft kennen gelernt haben, denn täglich führte ihn sein Weg in die Stadt am Hause des Sebald Frey, Hansens Vetter, vorbei, wo Agnes zweifelsohne auch aus- und eingieng. Als dieser ihr Ohm starb, vermachte er seinem Vetter und dessen

1) Höhe Meter 0.565. Br. 0.445.

2) G. W. K. Lochner, Anzeiger für

Kunde deutscher Vorzeit, 1866. Sp. 57.

beiden Töchtern auch ein Legat, das indess von zweifelhaftem Werthe gewesen sein muß, denn nachdem Hans Frey darauf Verzicht geleistet hatte, erschien er am 14. Mai 1498 mit seinen beiden Töchtern, Agnes, Albrecht Dürers Gattin, und Jungfrau Katharina Freyin, auch Albrecht Dürer, seinem Eidam, vor Gericht und begab sich desselben sammt seinen Erben zu Gunsten der Wittve Brigitta ¹⁾).

Dürers Schwäher scheint nach allem was wir von ihm wissen, kein gewöhnlicher Alltagsmensch gewesen zu sein; nur dafs es ihm nicht gelang, seiner lebhaften Phantasie und seinem Thätigkeitstrieb eine bestimmte Richtung zu geben. Gerade die günstigen äußeren Verhältnisse, aus denen er herauswuchs, verbunden mit der gesellschaftlichen Zwitterstellung seiner Familie, scheinen das Unfäte seiner Natur nur noch gesteigert zu haben. Bei aller Vielgeschäftigkeit mochte er in keinem Wirkungskreise dauernde Befriedigung finden; dafür aber erwarb er sich in hohem Grade die Achtung und das Vertrauen seiner Mitbürger. Nachdem er im Jahre 1496 Genannter des grösseren Rathes geworden war, übertrug man ihm das einträgliche Amt eines Hauswirthes oder Hausvogtes auf dem Rathhause, welches er aber nach kurzer Zeit 1501 wieder aufgab. Als Wilhelm Schlüsselfelder, den Mathäus Landauer testamentarisch zum Pfleger des von ihm gestifteten Zwölfbrüderhauses zu Allerheiligen bestimmt hatte, dieses Amt ablehnte, wurde dasselbe am 5. März 1515 vom Rathe Hans Frey übertragen, aber von ihm gleichfalls abgelehnt. Dafür liefs er sich am 3. December desselben Jahres bereit finden, die Verwaltung des Bettelstockes am Schuldthurm unentgeltlich zu übernehmen, dessen Schlüssel dann Wilibald Pirkheimer im Auftrage des Rathes dem bisherigen Oberbettelrichter abnahm und ihm anvertraute. Merkwürdiger als diese urkundlichen Nachrichten ist der Umstand, dafs Hans Frey im Jahre 1507 als Reisiger unter dem kleinen Heerhaufen erscheint, den der Rath zu Maximilians beabsichtigtem Römerzuge abschickte ²⁾. Auch Dürer gedachte ja im Jahre 1506 sich dem damals schon erwarteten Krönungszuge nach Rom anzuschließen ³⁾. Für den schon nicht mehr jugendlichen Hans Frey aber mag die jedenfalls freiwillige Betheiligung an dem Unternehmen immerhin so auffallend erscheinen, dafs man fast an eine andere gleichnamige Persönlichkeit zu denken versucht wäre. Vielleicht bringt aber gerade diese Nachricht einen vervollständigenden Zug zu dem Bilde des Mannes, dessen absonderliche Gemüthsart nicht ganz ohne Einflufs auf Dürer geblieben sein mag.

1) Nürnberger Stadtarchiv, Lit. 3. fol. 14a.

2) Baaders Bericht im Anzeiger f. Kunde

d. Vorz. 1870, Sp. 42.

3) Dürers Briefe 15.

Hans Frey war ein Mann von den mannigfachsten Fähigkeiten, und nur die Art, wie Neudörffer über seine Liebhabereien berichtet, hat Spätere dazu verleitet, ihn für einen Musikanten und Mechaniker von Profession zu halten. Jener berichtet nämlich: »er sei in allen Dingen erfahren gewesen, er verstand sich auf Musik und war berühmt als guter Harfenschläger. Geschickt wußte er das Wasser mit Luft in die Höhe zu bringen; er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibspersonen, die waren inwendig hohl und also durch's Gebläs' zugerichtet, daß das eingegossene Wasser ihnen zum Kopf heraussprang und an anderen Orten mehr in die Höhe; und jedermann konnte solchen Brunnen tragen und mitten in seinen Saal setzen und zu zierlichen Ehren gebrauchen, wie denn bei Herrn Hans Ebner noch einer zu sehen ist«. Es scheint dies eine verbesserte Art von Heronsball gewesen zu sein. Dürer verachtete es nicht, seinen Schwiegervater bei solchen wunderlichen Spielereien zu unterstützen, indem er ihm Entwürfe zu solchen Brunnenfiguren lieferte. Dahin gehört wohl eine colorierte Federzeichnung eines rüpelhaft grinenden Gänsemännchens, das über einer Brunnenchale sitzend aus Mund und Aug und Ohren Wasser speit, sowie die Gans in seinem Arm und der Frosch neben ihm. Erst ein Menschenalter später etwa hat Pankraz Labenwolf denselben Gedanken in einer stehenden Figur mit zwei wasserspeienden Gänsen für den Brunnen hinter der Frauenkirche in Bronze ausgeführt — ein Wahrzeichen von Nürnberg¹⁾. Ungleich geschmackloser in seiner Ueberladung erscheint ein anderer Tafelaufsatz dieser Art mit mannigfachen bildlichen Darstellungen auf Fuß und Deckel und mit kreuz und quer schiefsenden Wasserstrahlen. Es giebt zwei große farbige Federzeichnungen dieses Brunnens, der, zu oder nach einem Werke des alten Frey gemacht, uns einen Begriff von der Art dieser Tändelei geben mag; weder die eine in der Albertina, noch die andere im Britischen Museum stammen von Dürers Hand selbst her, sondern sind im besten Falle Gefellenarbeit aus den ersten Jahren seiner Werkstatt.

Was die Ausübung der Musik anbelangt, so mag Hans Frey wohl in jüngeren Jahren als Citharöde oder Harfenspieler in der Frohnleichnamsp procession mitgezogen sein, vielleicht auch seine Kunst bei ähnlichen kirchlichen Feierlichkeiten ausgeübt haben, sicher aber nicht

1) Jene Skizze befindet sich in der Ambrafer Sammlung in Wien, ist ziemlich breit und kräftig auf Papier mit dem Wasserzeichen des Ochsenkopfs ausgeführt und erinnert in dem vegetabilisch verchnör-

kelten Sockel der Brunnenchale noch an Wolgemuts alte Weise. Freih. v. Sacken: Mittheilungen der Wiener Centralcommission Band VIII, S. 128. Nr. 10.

bei anderen öffentlichen Anlässen. Um so eifriger vermuthlich pflegte er die Tonkunst im Kreise der Freunde und der Familie und weckte dadurch auch in Dürer den Sinn für musikalische Genüsse, den der Meister bei seinem Aufenthalte in Antwerpen 1520—21 durch seine besondere Aufmerksamkeit für die besten Lautenschläger daselbst an den Tag legt. Vielleicht gestattet uns das Zusammentreffen verschiedener Anhaltspunkte, in der phantastischen Darstellung eines geflügelten Lautenschlägers von Dürers Hand aus dem Jahre 1497 ein Bildniß seines Schwähers zu vermuthen¹⁾. Ein älterer, hagerer, bartloser Mann mit kurzem Kraushaar über der mächtigen Stirn, mit langer, spitzer Nase und tiefliegenden Augen blickt dort wie laufchend nach links hinab, indess seine Finger sehr kunstgerecht die Saiten rühren; obwohl ursprünglich in den Umrissen sitzend entworfen, steht die Figur nur an einer Mauerbrüstung, auf welche die Laute gestützt ist, angethan mit einem eigenthümlichen, weiten, gegürteten Talar, um den Scheitel wulfförmig ein Tuch gefchlungen. Ueber den Schultern erhebt sich ein mächtig entfaltetes Flügelpaar. So märchenhaft die ganze Erscheinung ist, die vielleicht einem Scherze ihr Dasein verdankt, ähnlich demjenigen, den Goethe von seiner Mignon erzählt, sie macht doch einen düsteren Eindruck, und unverwischbar scheint der schwermüthige Zug um die Lippen dieses sonst edel gebildeten Antlitzes zu lagern.

Hierzu muß bemerkt werden, daß ja die Entstehung dieser trefflichen Zeichnung in das Jahr fällt, welches dem Erscheinen der Apokalypse vorangieng. Damals schuf also Dürer für die Würgengel jene gewaltigen, knochigen, bartlosen Männergestalten, die wir aus seiner Holzschnittfolge zuerst kennen lernen. Es bleibe dahingestellt, ob dieses Porträtstudium auf dem Wege zur Auffindung jener Typen entstanden ist, oder ob seine seltsame Ausstattung dem im Geiste Dürers bereits fertigen Typus jener Männerengel ihren Ursprung verdankt. Der innere Zusammenhang beider Ideen steht wohl außer Zweifel.

Schwerer freilich wäre es, die oben angenommene Identität des für die Zeichnung Mr. Mitchells benutzten Modelles mit Hans Frey zu erweisen. Gleichwohl dürfte es nicht nutzlos gewesen sein, urkundliche und künstlerische Thatfachen ohne Zwang und ohne Tendenz so aneinander zu reihen, wie sie sich einer längeren Prüfung nach beiden Richtungen darboten. Mag dann auch das Bild, das sich uns von Dürer und den ihm nahestehenden Persönlichkeiten ergibt, hie und da verzeichnet und unklar sein, der Grundton, der dem Ganzen

1) Die ungemein liebevoll ausgeführte, weiß gehöhte Silberstiftzeichnung ist im Besitze des Mr. William Mitchell in London

die richtige Haltung giebt, dürfte darum doch getroffen sein. Jedenfalls entspricht diese Art des Vorgehens der Lückenhaftigkeit unserer Quellen, die uns immer wieder in die Alternative versetzt, zwischen farbloser Bestimmtheit und bunt aufgetragener Unzuverlässigkeit zu wählen, da doch eines so wenig wie das andere uns allein befriedigen kann.

Jedenfalls macht das, was wir von Hans Frey wissen, nicht den Eindruck, als wäre er vorzugsweise auf Mehrung seines Besitzes bedacht gewesen. Gleichwohl hinterließ er bei seinem Tode am 21. November 1523 seinen beiden Töchtern Agnes, Dürers Frau, und der jüngeren, seither mit Martin Zinner vermählten Katharina ein nicht unbedeutendes Vermögen, darunter eine in einem bürgerlichen Nachlasse jener Zeit ungewöhnlich große Barschaft von 455 Gulden. Aus »einer freundlichen, gütlichen Theilung« des väterlichen Erbes, welche die beiden Schwestern dem Testamente gemäß am 14. December 1523 »im Beisein und mit gutem Willen« ihrer Ehwirthe mit einander vereinbarten, geht hervor, daß die Dürerin bereits namhafte »Vorschickung«, d. h. Herauszahlungen bei Lebzeiten des Vaters, erhalten hatte. Von einer Summe von 1117 wurden ihr daher nun bloß 370, der Schwester aber 747 Gulden zu Theil ¹⁾).

Dürer mag somit von seinen Schwiegereltern stets thatkräftige Förderung erhalten haben, wie er denn auch in innigem Einvernehmen mit ihnen gestanden zu haben scheint. Sorgfältig verzeichnet er den Tod »seiner lieben Schwieger der Hans Freyin« am 29. September 1521, wie den »seines lieben Schwähers, der bei sechs Jahre krank war und der auch in der Welt ganz unglaubliche Widerwärtigkeiten erduldet hat« ²⁾. Von der am 16. Juni 1520 gegebenen Erlaubniß, daß es von den »Ehnbaren« jedem, der es begehre, gestattet sein solle, sich einen eigenen Grabstein auf den St. Johannsfriedhof zu legen, hatte Hans Frey beim Hinscheiden seiner Gattin Gebrauch gemacht. Heute noch trägt der Stein neben der Inschrift »Der Freyen Begrebnuß« und der Jahreszahl 1521 das Allianzwappen der Frey und der Rummel. Er deckt die jetzt mit Nr. 649 bezeichnete Gruft, welche durch die Bergung auch von Dürers sterblichen Ueberresten berühmt werden sollte.

Außer den genannten Töchtern hatte Hans Frey keine leiblichen Nachkommen; jedenfalls überlebten ihn nur diese. Katharina, die jüngere der beiden Schwestern, heirathete erst nach 1503 den, wie es

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 31 fol. 113b.

2) Dürers Briefe etc, S. 75. Lochner

im Anzeiger f. Kunde d. Vorz. 1866. S. 57. und Personennamen in Dürers Briefen aus Venedig, Nürnberg. 1870. S. 12 ff.

scheint, vermögenden Wittwer Martin Zinner, dessen Gewerbe nicht bekannt ist; doch war in seiner Familie das Handwerk der Blechschmiede üblich. Am 1. April 1513 wurde er Gassenhauptmann; und er ist wohl überall dort gemeint, wo Dürer von seinem Schwager spricht, z. B. im ersten Briefe aus Venedig ¹⁾, wo er der Dürerin mit Geld aushelfen soll. Katharina, deren Ehe gleich der ihrer Schwester kinderlos blieb, ward noch früher Wittwe als Agnes, von der sie auch das Dürer'sche Haus erbt. Beim Verkaufe dieses Hauses, am 9. Mai 1542, wird ihr Name das letztmal genannt ²⁾. Wenn Familienähnlichkeit nicht trügt, so läßt sich unter den Porträtzeichnungen Dürers das Bildniß seiner Schwägerin Katharina noch herausfinden. Eine solche aus dem Jahre 1503 bewahrt das Kupferstichkabinet des Berliner Museums; es ist der Kopf eines jungen, lächelnd rechtsblickenden Weibes mit der Kohle entworfen. Trotz einiger Fülle des Gesichtes sind Mund und Nase fein gezogen; sehr auffallend aber erscheinen die schwer herabsinkenden Augendeckel. Und diese selbe Eigenthümlichkeit kehrt in dem lebensgroßen Kopfe einer ziemlich beleibten älteren Frau auf einer Dürer'schen Zeichnung im Britischen Museum ³⁾ wieder. Auch hier erscheinen die Lieder wie gelähmt, die Augen fast geschlossen. Hier wie dort ist offenbar dieselbe Persönlichkeit dargestellt, nur gealtert, denn die freilich sehr schadhafte Londoner Kreidezeichnung auf grünem Papier trägt die Jahreszahl 1522, daneben eine Inschrift, die aber gerade an der entscheidenden Stelle unlesbar bleibt. Die Aehnlichkeit mit Dürers Frau ist so groß, daß Woltmann mit Hilfe jener verstümmelten Inschrift hier geradezu diese selbst zu erkennen glaubte ⁴⁾. Vielleicht also ist es deren Schwester Katharina. Daß es sich nämlich hier um eine verwandte oder sonst nahe stehende Frau handelt, verräth theils die Wiederholung des gleichen Bildnisses nach zwanzig Jahren, theils die verstümmelte Inschrift der Londoner Zeichnung ⁵⁾, theils auch das Wiederkehren derselben müden Augenlider auf dem Bildnisse eines halbwüchsigen Mädchens in der Sammlung Pofonyi-Hullot ⁶⁾. Dieses lebensgroße, ungemein treu und wahr aufgefaßte Brustbild, mit Kohle gezeichnet, trägt allerdings die Jahres-

1) Dürers Briefe 4, 23.

2) Lochner, Personennamen 20 ff.

3) Bl. 49 des Sammelbandes.

4) Waagen, Treasures of Art I. p. 230. Woltmann, Jahrbücher f. Kunstw. IV. 249. Dem widerspricht aber gerade das Hauptmerkmal jenes Kopfes, die über den Augapfel herabgefunkenen Lieder, die ein voll-

kommenes Aufschlagen des Auges gar nicht zuzulassen scheinen; während Agnes gerade in den besten Bildnissen mit weitgeöffneten Augen herausfchaut.

5) . . . hab . . . Albrecht Dürer noch hausfrauen conterfett,

6) Katalog Nr. 329.

zahl 1515. Das bausbackige Mädchen mit dem breiten Stirnband und den dünnen Zöpfen ist somit eine von jener Frau verschiedene Person; doch deutet schon der etwas ungeordnete Anzug auf keine fremde, und vollends die schläfrigen Augen und die sonstige Aehnlichkeit auf eine nahe Verwandte derselben, vielleicht eine vor der Zeit verstorbene Tochter der Zinnerin, von der keine Nachricht auf uns gekommen ist. Mögen diese Annahmen auch ungenügend begründet sein, so erscheinen sie doch immerhin geeignet zur Anreihung einiger vortrefflichen Porträtzeichnungen Dürers, hinter denen sich gewohnte Hausgenossen vermuthen lassen.

Uebersehen wir unter Beherzigung der Zeit- und Ortsverhältnisse nochmals die äusseren Bedingungen, unter denen Dürer in die Ehe trat, so müssen wir gestehen, er machte — was man heutzutage eine glänzende Partie nennen würde. Den günstigen Standes- und Vermögensverhältnissen der Braut entsprachen auch in hohem Masse ihre körperlichen Vorzüge. Die Beweise dafür sind uns noch in einer Reihe von Porträtzeichnungen von des Meisters Hand überliefert. Aus der ersten Zeit ihrer Ehe stammt eine freilich sehr undeutliche und flüchtige Federkizze in der Albertina, mit der Unterschrift: »Mein Angnes«. Sie zeigt die junge Frau in der Hauschürze vor einem Tische sitzend, den Mund, wie schlummernd, auf den Handrücken gestützt. Das Blatt scheint mehr einem Scherz, als vorgedachter Absicht seine Entstehung zu verdanken; es verräth von der Kopfbildung kaum mehr als die sonst von der Haube verdeckte hohe Stirn und die scharf vorspringende Nase. Dieselbe ungünstige Kopfstellung hat ein nahezu gleichzeitiges und gleich großes Brustbildchen in der Sammlung der Kunsthalle zu Bremen; nur ist es emsig auf grau grundiertem Papier mit Silberstift ausgeführt und weiß gehöht; es ist noch daselbe schmale Mädchengesicht mit der geraden Nase.

Wie ganz anders entwickelt erscheint Frau Agnes bereits einige Jahre später. Dürer hat sie im Jahre 1500 in ganzer Gestalt mit Wasserfarben abgebildet. Sie erscheint als schmucke, züchtige Hausfrau mit gesenktem Haupt und Blick, in weißer Haube und Schürze, in grünem, reichverbrämten Kleide, darüber ein rothes, schwarz besetztes Schultertuch, am Gürtel die wohlgefüllte Ledertasche, in der Hand ein großes Sacktuch. Das Aquarell befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand. Es diente dem Meister als Vorlage für eines der farbigen Trachtenbilder in der Albertina, dem er die Aufschrift gab: »Also geht man in Häufeln, Nürnberg«; und liefert zugleich den Beweis, daß ihm die Frau auch für die beiden Seitenstücke desselben Modell gestanden habe. Das zweite dieser Blätter zeigt uns eine Frau in einen sehr

weiten, rothen und grün gefütterten Mantel mit vielen steif couvirten Längsfalten gehüllt, unter dem ein blaues, mit weißem Pelz verbrämtes Damastkleid hervorblickt. Sie trägt auf dem Kopfe jenes so eigenthümlich über ein hohes Gestell ausgepannte Kopftuch, wie es nur in jener Zeit vorkommt. Was zwischen diesem und dem Kinntuche vom Gesichte erscheint, hat hier bei der ausschließlichen Rücksicht des Meisters auf die Tracht keine Bedeutung; höchstens verdient die tiefblonde Farbe an dem zum Theil sichtbaren Haarscheitel unsere Beachtung. Oben steht von Dürers Hand: »Gedenkt mein in Euerem Reich 1500. Also geht man zu Nürnberg in die Kirchen«. Und wirklich hat auch Dürer die Erscheinung dieser Kirchgängerin als Zeugin der Vermählung der h. Jungfrau in dem Holzschnitte seines Marienlebens¹⁾ verwerthet²⁾. Das dritte Blatt führt die Aufschrift: »Also gehen die Nürnberger Frauen zum Tanz, 1500«; und zeigt die Frau in ihrem vollen Staate. Der Kopf ist zwar auch in eine gelbliche, vielleicht goldgestickte Haube gehüllt, die in's stramm gespannte Kinntuch verläuft, dafür ist das faltenreiche, ungemein lange, grüne Schleppekleid an den Schultern etwas ausgeschnitten und wird vorne durch eine goldene Spange zusammengehalten. Aus den engen, am Ellenbogen gefchlitzten Aermeln tritt ein rothes Futter hervor, und von den Achseln hängen ärmelartige, aber offene, mit weißem Rauchwerk gefütterte und verbrämte Flügel bis über die Schleppe herab, wenn sie nicht über die gehobenen Vorderarme heraufgeschlagen wären. Aus dieser Kleidung ergiebt sich von selbst, in welcher maßvollen, vermuthlich sehr getragenen Formen sich das Tanzvergnügen der besseren Stände damals bewegte³⁾. Die technische Ausführung dieser Blätter zeugt von einem seltenen Geschick in der Behandlung der Wasserfarben. Das Verfahren ist insofern ganz eigenthümlich, als die Figuren ursprünglich mit der Feder ganz leicht vorgeriffen sind; darauf sind die Farben bei wiederholtem Auftrage mit dem Pinsel so aufgesetzt, daß die weißen Lichter breit ausgepart bleiben; endlich sind die Conturen mit der Feder kräftig übergangen und verstärkt. Diese besondere Art des Zeichnens ist wohl daselbe, was Dürer im niederländischen Tagebuch »mit halben färblein und geriffen« nennt.

Aus diesen drei Trachtenbildern lernen wir freilich, abgesehen von dem Mailänder Blatte, mehr die Garderobe der jungen Frau Agnes

1) Bartsch Nr. 82.

2) Eine Wiederholung dieser colorierten Zeichnung besitzt Mr. Malcolm in London, eine Copie darnach das Britische Museum.

3) Alle drei Figuren sind abgebildet in

v. Hefner-Altenecks Trachtenbuch III. Tafel 25 u. 26 und in Farbenholzschnitt von F. W. Bader: Trachtenbilder von A. Dürer in der Albertina, Wien 1871.

kennen, als sie, selbst, oder doch zumeist nur ihre stattliche Gestalt, wenn dieselbe auch durch die etwas herausgebogene Mitte jene geschwungene Haltung annimmt, die unserem gerade entgegengesetzten Geschmacks fremdartig erscheint. Immerhin mag doch die Entstehungsgeschichte dieser Frauenbilder auf die Lebensverhältnisse der jungen Gatten einiges Licht werfen. In voller Entwicklung und in der Blüthe ihrer Schönheit aber zeigt uns Dürer seine Frau in einer Silberstiftzeichnung mit der Jahreszahl 1504 und mit der Aufschrift: «Albrecht Dürerin»¹⁾ Das Blatt hat zwar durch Reibung und vielleicht Nässe arg gelitten, doch lassen die klaren und bestimmten Strichlagen noch alle Formen deutlich erkennen; sie entsprechen vollständig dem kleinen Köpfchen auf jenem Studium der Ambrosiana, dessen Porträtlichkeit sich daraus ergibt. Selbst die Stellung, dreiviertel links hin, ist dieselbe, nur erscheint der Kopf mehr gehoben und die Augen, weit aufgeschlagen, schauen geradeaus, ja fast etwas nach aufwärts. Die Haube läßt noch einen Theil der hohen glatten Stirne und der ungewöhnlich hoch geschwungenen Augenbrauen frei; der Rücken der äußerst wohlgeformten etwas vorspringenden Nase zeigt in der Mitte eine sanfte Anschwellung, die vollen üppigen Lippen schliessen sich in einer zierlichen Doppelwellenlinie; darunter das Grübchen und ein kleines rundes Kinn, das sanft in die Fülle der Wangen und in einen Anfaß zum Doppelkinne verläuft. Denken wir uns diese Frau an die Seite Dürers, wie er sich uns in dem Münchener Selbstporträte darstellt, und wir werden zugestehen, daß wohl niemals ein schöneres Paar durch die Brautthüre bei S. Sebald geschritten ist.

Und dieses stattliche Paar war auf dem besten Wege, einem künftigen Geschlechte zum Gegenstande des Spottes oder Mitleides gemacht zu werden; seine Ehe ward zu einem sprichwörtlichen Mißverhältnisse gestempelt, ähnlich dem zwischen Sokrates und Xanthippe. Ein einziger Anhaltspunkt genügte einer unkritischen, spießbürgerlichen Geschichtschreibung wie zur Anknüpfung so auch zur Ausspinnung der landläufigen Sage von Dürer und seinem bösen Weibe. Wir kennen ja die Scheelfucht jener artistisch-literarischen Kreise, denen die längste Zeit alle Ueberlieferung von Künstlernachrichten überlassen blieb. Wo sie an die Werke nicht heran konnten, da entschädigten sie sich an der Persönlichkeit der alten Meister, die ja fast alle, von

1) Die äußerst sorgfältig behandelte, leider nur stark beschädigte Zeichnung in halber Lebensgröße befindet sich in B. Hausmanns Sammlung, gegenwärtig bei

den Erben, H. Dr. Blasius in Braunschweig; unsere Initiale an der Spitze des Capitels enthält eine verkleinerte Nachbildung des Kopfes, und zwar im Gegenfinne.

Perugino bis Rembrandt mehr oder minder Unglimpf erfahren mußten. Wo aber, wie bei Dürer, der Charakter des Mannes über alle Verläumdung erhaben war, da mußte wenigstens ein böses Weib den unentbehrlichen Stoff zum Klatsch liefern. Andere solche Beispiele sind Pinturicchio und Paul Potter, die gleichfalls durch ihre Frauen zu Tode gequält worden sein sollen.

In nächstem Zusammenhange mit der Fabel von Dürers unglücklicher Ehe und in gewissen Wechselbeziehungen zu derselben steht die hergebrachte Annahme seiner ärmlichen, wo nicht gar kümmerlichen Lebensverhältnisse. Der Durchschnittsmensch, der sich nichts höher schätzt, als die Befriedigung seiner Bedürfnisse und darüber hinaus etwa den ehrenden Genuß geistiger Leckerbissen, mag ein eigenthümliches Behagen in dem Bewußtsein finden, daß der schaffende Genius gerade an dem Mangel gelitten habe, dessen er sich in Ruhe erfreut. Statuiert er so doch eine Art Inferiorität gerade auf jener Seite, die er selbst am meisten zu würdigen weiß, und befreit er sich doch durch das vermeintliche Anrecht auf Spendung seines Mitleidens von dem immer drückenden Gefühle, einer unnahbaren, ehrfurchtgebietenden Größe gegenüber zu stehen. Daher wohl die Vorliebe, mit welcher neben der ehelichen Sklaverei die Armuth Dürers in der Literatur gepflegt wurde. Nachdem aber beide Anschauungen sich so lange breit gemacht haben, ist es auch einer ernsthafteren Geschichtschreibung nicht vergönnt darüber hinwegzueilen. Von der gewohnten Behandlung des Gegenstandes ist immer etwas an demselben haften geblieben, und das wirkt überall störend auf dessen Würdigung ein. Es wird daher von Nutzen sein, gleich hier zusammenzustellen, was uns über Dürers Häuslichkeit und über seine Vermögensverhältnisse urkundlich überliefert ist¹⁾. Die Zusammenstellung soll uns der Verpflichtung überheben, später immer wieder auf diese leidigen Fragen zurückzukommen und dadurch den Gang der weiteren Darstellung zu unterbrechen.

Schon an der Art, wie Dürer oben über seine Verheirathung berichtet, hat man sehr mit Unrecht Anstoß angenommen. Das Gottvertrauen jener Zeiten hatte eben doch seine ganz bestimmten Grenzen. Die Eherwerbungen durch väterliches Uebereinkommen war stehende Regel, und es bliebe zu beweisen, ob unsere Vorfahren dabei schlechter

1) Von der Aufklärung aller erst später erfundenen Mißverständnisse und müßigen Vermuthungen kann füglich abgesehen werden, nachdem die Kritik, deren sie be-

dürftig waren, bereits anderwärts von mir geübt wurde: Dürers Hausfrau, Zeitschr. f. bild. Kunst, IV. 33 ff. mit dem Facimile der oben zuerst erwähnten Porträtskizze.

gefahren seien, als ihre Nachkommen, deren Ehen — ihrer Meinung nach — im Himmel geschlossen werden. Nach der Verheirathung scheint Dürer nicht, wie dies wohl in Nürnberg Sitte war, das Haus der Schwiegereltern bezogen zu haben; vielmehr nahm er seine junge Frau mit in das väterliche Haus »unter der Vesten«. Dafs sie wenigstens im Jahre 1502 dort wohnten, ersehen wir aus Dürers Bericht über den Tod des Vaters, bei welchem die »Junge Magd schnell nach seiner Kammer lief, ihn zu wecken, und er herabkam«¹⁾. War Dürer bis dahin seinem alten, kranken Vater bereits eine Stütze gewesen, so lastete nun die ganze Sorge um die Mutter und die jüngeren Geschwister auf ihm. Die Erhaltung der ganzen Familie mochte dem jungen Meister nicht leicht werden, oder wie er 1506 selbst aus Venedig schreibt: «Für mich selbst würde ich freilich nicht verderben, aber Viele zu ernähren, ist mir zu schwer; denn niemand wirft sein Geld weg«²⁾. Bis dahin konnte Dürer allerdings keine Ersparnisse bei Seite legen. Vielmehr wissen wir aus seinen Briefen an Pirkheimer, dafs er diesem ein Darlehen schuldete. Gleichwohl tritt nach dem zweiten Aufenthalte in Venedig im Jahre 1506 ein günstiger Umschwung in Dürers Vermögensverhältnissen ein. Er berichtet uns selbst, wie er früher nie Gelegenheit zu grossem Gewinne gehabt, wohl aber grosen Schaden erlitten habe durch Darlehen, die ihm nicht zurückerstattet worden, und durch Gefellen, die ihm nicht Rechnung legten; auch sei ihm einer zu Rom gestorben mit Verlust der Kunstwaare. Dadurch war er denn soweit in Schulden gerathen, dafs der Ertrag seiner venetianischen Arbeiten zu deren Tilgung wieder aufgieng. Doch konnte er bei dem Rechnungsabschluss, den er bald nach seiner Rückkehr im Jahre 1507 machte, als sein erübrigtes Eigenthum nennen: »einen ziemlich guten Hausrath, gute Kleider, Zinngeschirr, gutes Werkzeug, Bettgewand, Truhen und Behälter; ferner um ganze 100 Gulden Rheinisch gute Farben«³⁾.

Die Natur der oben berührten Verluste erklärt sich leicht aus der herkömmlichen, gewerbsmäfsigen Art, in welcher der Meister anfangs seine Kunst trieb. Die Leute, welche ihn zumal an seinem Eigenthum schädigten, waren theils Malergefellen, die ihren Verpflichtungen nicht nachkamen, theils waren es Austräger oder Colporteure, die den Erlös für entlehnte Kunstwaare, d. i. Kupferstiche und Holzschnitte, nicht immer richtig abführen mochten. Ueber eine Geschäftsverbindung Dürers in dem letztgenannten Sinne hat sich uns noch eine Ur-

1) Dürers Briefe etc. 134, 11.

2) Dürers Briefe 12, 10.

3) Dürers Briefe etc. 136, 9, mit Anm.

kunde erhalten, die schon vom 12. August 1500 datiert ist. Laut dieser verpflichtet sich der Maler Hans Arnold, dessen Bruder Jakob Albrecht Dürer »aufgenommen habe, ihn mit Kunst auszuschieken, ihm die zu verkaufen«, Dürern allemal für den Werth dessen, womit er jenen ausschickte, zu bürgen und ihn für alle Verfäumnis und Verwahrlosung, die sich jener in seinem Geschäfte würde zu Schulden kommen lassen, schadlos zu halten. Als gebetene Zeugen erscheinen ein Heinrich Zinner, wohl ein Verwandter seines Schwagers, und Anton Koberger, Dürers Pathe ¹⁾. Solche Austräger mögen die Kunstwaare nicht sowohl in Nürnberg selbst als in benachbarten Städten und Wallfahrtsorten colportiert haben, insbesondere sind sie wohl Messen und Kirchenfesten damit nachgezogen. Zuweilen fand sich dann auch ein wandernder Gefelle oder Kaufmann, der eine Anzahl Kunstblätter für einen gewissen Nutzantheil zum Verkaufe mit sich in ferne Länder nahm, wie der, welcher Dürern durch seinen Tod in Rom in Verluste brachte. Daheim besorgte auch Dürer selbst oder die Seinigen den Verkauf seiner Werke. Ja vielleicht bezog wohl Frau Agnes zu diesem Zwecke die Messen anderer Städte und ist ihre Anwesenheit zu Frankfurt im Frühjahr 1506, gerade während der Messezeit in diesem Sinne zu erklären; denn Dürer schreibt aus Venedig am 6. Januar, er habe seiner Frau 12 Gulden gegeben »und 13 hat sie empfangen zu Frankfurt ²⁾«. In seinem Briefe vom 8. März heist es ausdrücklich: »und insbesondere jetzt auf der Frankfurter Messe« ³⁾, und am 2. April ist die Frau noch immer nicht heimgekehrt. Indessen rückt das Heiligthumsfest, die öffentliche Ausstellung der Reichskleinodien und Reichsheiligthümer heran; es fiel damals auf den 24. April und war schon seit den Tagen König Sigismunds mit einer großen Messe, einem Jahrmarkt verbunden. Dürer trägt daher Pirkheimern auf: »saget meiner Mutter, das sie an dem Heiligthumsfeste feil halten lasse. Doch verseehe ich mich dessen, das meine Frau bis dahin heim komme, der habe ich auch alles geschrieben« ⁴⁾. Ueberhaupt geht aus Dürers Venetianischen Briefen nur so viel hervor, das der Meister auch mit seiner Frau in lebhaftem Briefwechsel steht. Was man sonst über das Verhältniß der beiden Gatten daraus erfahren haben wollte, hatte man hinein-, nicht aber herausgelesen.

Welche Vorsicht bei Benützung so unvollständiger, ungenauer Quellen geboten ist, wie sie uns in diesen bunten, von unberechen-

1) Nürnberg. Stadtarchiv, Conserv. 6. fol. 53b. Lochner, Anz. f. Kunde d. Vorz. XIV. 1867. S. 278.

Thaufing, Dürer.

2) Dürers Briefe 4, 21.

3) Dasselbst 9, 24.

4) Dasselbst, 12, 13.

baren Voraussetzungen und Stimmungen eingegebenen Briefen vorliegen, das zeigt so recht ein Blick auf jene andere Seite von Dürers Privatleben, die wir hier in's Auge fassen wollten. Befäßen wir nicht die urkundlichen Beweise vom Gegentheile, so könnten wir aus dem Wortlaute von Dürers Briefen leicht vermuthen, er sei, wenn nicht mit leeren Händen, so doch mit sehr mäfsigem Gewinn im Jahre 1507 aus Venedig zurückgekehrt. So aber müssen wir manches auf Rechnung einer vorschnellen Einbildungskraft und einer gewissen, schlicht bürgerlichen Klageluft setzen. Wie hätte auch Dürer glauben können, daß die Worte, die er so sorglos und toller Laune dem Freunde vorplauderte, einmal auf die Wagfchale gelegt und zu leicht befunden werden könnten?

In der That muß Dürer in Venedig sehr gute Geschäfte gemacht haben, denn gleich nach seiner Heimkehr ist er im Besitze einer beträchtlichen Geldsumme, und es ist bezeichnend, wie er über dieselbe verfügte. Nachdem er seine Schulden abgetragen, ist er darauf bedacht, sein väterliches Haus »unter der Vesten« von der Hypothek der Familie Pfinzing zu befreien, welche schon beim Ankaufe des Hauses durch den Vater darauf haftete. Das Jahr zuvor schickte er noch der Mutter aus Venedig durch Sebastian Imhoff das Geld zur Bezahlung dieses Zinses von 4 Gulden Stadtwährung ¹⁾, und nun ledigte er am 8. Mai 1507 das Haus von dem darauf lastenden Eigengeld, indem er dieses dem Sebald Pfinzing für 118 Gulden Rheinisch abkaufte. Nürnberger Stadtwährung verhält sich zu Rheinischer Landeswährung wie 10 zu 11 ²⁾. Dabei ist überall der hohe Werth im Auge zu behalten, wie ihn die Geldeinheit damals hatte und wie er sich schon in dem Preise der stattlichen zwei Stockwerke hohen Steinhäuser von Nürnberg ausspricht. Ward doch der Unterhalt eines Bürgers auf jährlich 50 Gulden veranschlagt; Jahrgehälter von 100 Gulden galten als sehr anständig und der höchste derselben, der des kaiserlichen Schultheißen, betrug bloß 600 Gulden.

Seitdem Dürer so der erste Schritt zum Wohlstand gelungen war, mehrte sich sein Besitz zusehends. Bald genügte ihm das väterliche Haus nicht mehr, das er ja auch mit dem Bruder Andreas theilen mußte. Er kaufte daher am 14. Juni 1509 das geräumige Eckhaus in der Zistelgasse beim Thiergärtner Thore »gegen Sonnenaufgang stehend« aus dem Nachlasse des Astronomen Bernhard Walther. Es ist das heute sogenannte Dürerhaus. Der Meister bezahlte es mit 275 Rheinischen Gulden »an bar dargelegtem Gold«; es haftete

1) Dürers Briefe 4, 18.

2) Lochner, Personennamen 43.

darauf ein Eigengeld des Bürgers Sebald Taucher von jährlich 8 Gulden Stadtwährung, nebst 22 Pfund einer Pfründe für den S. Erhards-Altar bei S. Sebald. Diese letztere nun löste Dürer am 15. Januar 1510 dadurch ab, daß er 70 Gulden Rheinisch in der Lofungstube niederlegte, von deren Zinsen jene fromme Stiftung künftig befritten werden sollte ¹⁾. Die andere mit 8 Gulden Stadtwährung verzinste Hypothek löste Dürer erst am 30. April 1526 ein, wodurch das Haus völlig lastenfrei ward ²⁾. Dazu kaufte er bereits am 3. Juni 1512 von Jakob Baner einen Garten vor dem Thiergärtner Thore »auf der Bamberger Strafe bei den sieben Kreuzen« für bare 90 Rheinische Gulden ³⁾. Und da er, wie oben erwähnt, im Jahre 1518 dem Bruder Andreas seinen Antheil am väterlichen Hause herausbezahlt hat, so war er von da ab der alleinige Besitzer zweier, heute noch ganz ansehnlicher Bürgerhäuser von Nürnberg.

So war es um das bestellt, was Dürer selbst »feine Armuth« nennt und was man seither allzu wörtlich verstanden hat. Den besten Einblick in seine sonstige Geldgebarung, seine Auffassung davon, wie überhaupt in seine ganze Art und Weise als Mensch gewährt uns unstreitig sein Tagebuch von der Niederländischen Reife. Auch von seinen Beziehungen zu seiner Frau erhalten wir dort das einzige authentische Bild, nur werden wir in dem ganzen, fast ein Jahr umfassenden Berichte vergebens nach einer Spur von Zwietracht oder Mißhelligkeit zwischen den beiden Gatten suchen. Ohne übrigens der Schilderung jenes Zeitraumes vorgreifen zu wollen, möchten wir hier noch erwähnen, daß Dürer schließlic auch dort klagt, »er habe bei allen seinem Machen, Verzehren und Verkaufen und anderer Handlung Schaden gehabt in den Niederlanden« ⁴⁾, was wir bei näherer Betrachtung seines Gebahrens ganz erklärlich finden werden. Er war eben damals nicht mehr so emsig auf Erwerb bedacht, wie etwa wohl in früheren Jahren. Konnte noch von einer Noth bei ihm die Rede sein, so bestand dieselbe bloß in der Sorge, wie er sein gefammeltes Barvermögen sicher und nutzbringend anlegen könnte. Er wandte sich deshalb an den ehrbaren Rath der Vaterstadt mit dem Gesuche, man möge ein Capital von 1000 Gulden, gegen eine Verzinsung mit 50 fl. jährlich von ihm annehmen, wie er es auch nach Galli 1524 in der Lofungstube niederlegte ⁵⁾. Es ist dies daselbe Capital, dessen Zinsen Dürers Wittve nachmals ein Jahr vor

1) Kaufbrief, bei H. Lempertz in Köln; Organ f. christl. Kunst 1865. Nr. 8. Lochner, Personennamen 44. Ein Pfund hat 30 Pfennige.

2) Mittheilung Lochners.

3) Baader, Jahrbücher f. Kunstw. II. 234.

4) Dürers Briefe 129, 25.

5) J. Baader, Beiträge zur Kunstg. Nürnbergs 1860. S. 8. Dürers Briefe etc. 51.

ihrem Tode einer Stiftung für Studenten der Theologie an der Universität Wittenberg widmete zur großen Freude Melanchthons, der darüber an V. Dietrich schreibt, daß er Gott für diese Förderung der Studien danke und daß er diese tapfere That der Wittve Dürers vor Luther und anderen gerühmt habe¹⁾.

Da Dürer nämlich mit seiner Frau in einer »verfamten Ehe« d. i. in Gütergemeinschaft lebte und ohne Leibeserben, wie ohne Testament verstarb, so gelangte seine Wittve in den Besitz des ganzen gemeinschaftlichen Vermögens. Allerdings fiel das Eigenthum eines Viertheiles vom Hab und Gut der beiden Eheleute nach dem Gesetze, »der Reformation« der Stadt Nürnberg von 1522, an die beiden Brüder Dürers, Andreas und Hans; doch war die Wittve nicht verpflichtet diesen vierten Theil vor ihrem Tode herauszugeben. Gleichwohl schloß sie am 9. Juni 1530 mit Andreas Dürer, dem Goldschmied und mit Caspar Altmülsteiner, Zaymmacher genannt, als Hans Dürers, derzeit königl. Majestät in Polen Dieners, bevollmächtigten Anwälten einen gütlichen Vergleich auf Grund einer Theilung. Nachdem aller Werth des ganzen Inventars auf 6,848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennige abgeschätzt war, davon den beiden Brüdern ein Viertheil d. i. 1,712 fl. 1 Pfd. 28 Pfg. 1 Heller zustand, erklärte sich Frau Agnes bereit »aus ihrer eigenen Bewegniss und gutwilliger Freundschaft, die sie von wegen ihres Hauswirthes zu ihnen, als ihren lieben Schwägern trage«, ihnen davon fogleich 1106 fl. 6 Pfd. 22 Pfg. d. i. jedem 553 fl. 3 Pfd. und 11 Pfg. zu überantworten, den Ueberrest aber von 605 fl. 2 Pfd. 24 Pfg. ihnen zu gleichen Theilen auf das Eckhaus in der Zifelgaffe, das Dürerhaus, sicherzustellen²⁾.

Diese freiwillige Abrechnung, genannt »der Agnes Dürerin Abtheilung« gewinnt eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung dadurch, daß sie uns einen Wink über den Verbleib und zur Verfolgung von Dürers künstlerischem Nachlaß an die Hand giebt. Diefen scheint nämlich damals schon der Bruder Andreas auf seinen Antheil übernommen und bei seinen mißlichen Verhältnissen nach und nach veräußert zu haben. Wenigstens berichtet der Schreibmeister Joh. Neudörffer zu Dürers Tod: »Sein Bruder Endres hat alle seine köstlichen Farben, gestochene Kupfer und geschnittene Holzwerke sammt den Abdrücken und was er von der Hand geriffen hat, von ihm ererbet«³⁾.

1) »De Durerianae viduae legato ago gratias Deo, quod studia respicit. Praedicavi id *κατόρθωμα* apud Lutherum et alios.« — Epp. Melanchthonis cura Jo. Sauberti I, IV, p. 73. und Will, Gelehrtenlexicon I. 299.

2) Nürnberger Stadtarchiv, Conservatorium 39. fol. 164b. Lochner, Agnes Dürerin und ihre Schwäger, Anzeiger f. K. deutscher Vorz. 1869, 230.

3) Nachrichten von den vornehmsten Künstlern von 1546, Nürnberg. 1828. S. 38.

Neudörffer konnte das genau wissen, da sein Haus »unter der Vesten« schräge gegenüber von Dürers Vaterhaus stand und dieses wohl von Andreas bewohnt wurde, bis er es 1538 verkaufte. Es dürfte ebenfalls im Ausgleiche von 1530 ihm, vielleicht gemeinschaftlich mit dem Bruder Hans anheimgefallen sein.

Das andere Haus am Thiergärtner Thore behielt Frau Agnes bis an ihren Tod im Besitze. Doch scheint ihr die Vereinfamung darin so unerträglich geworden zu sein, daß sie sich in fremde Pflege begab. Dies geht wenigstens aus den Nachrichten hervor, welche Dr. Christoph Scheurl in seinem Todesjahre 1542 für seinen Neffen Albrecht Scheurl niederschrieb, den »Albrecht Dürer der Deutsche Apelles und kunstreichste Maler bei seinen Zeiten« am 3. Februar 1525 aus der Taufe gehoben hatte; indem er mittheilt: Dürers Wittwe Agnes, des frommen Hans Frey Tochter, starb Sonntags den 28. December 4 Uhr Morgens 1539 bei fremden Hauswirthen ¹⁾.

Erst nach der gerichtlichen Schätzung des ganzen Inventares im Nachlasse Dürers und nach jener Erbtheilung vom 9. Juni 1530 konnte Frau Agnes daran denken, manchen nutzlos gewordenen Hausrath zu veräußern. Bei dieser Gelegenheit nun sollte Agnes, die sich gegen ihre Schwäger eben erst so bereitwillig und freigebig erwiesen hatte, einen Fehlgriff begehen, der die schwersten Folgen für ihren guten, bis dahin makellosen Namen gehabt hat. Unter den Curiositäten, welche Dürer so eifrig gesammelt hatte, befanden sich auch verschiedene Hirschgeweihe und darunter ein besonders schönes Paar, vielleicht daselbe, welches der Kurfürst Friedrich der Weise Dürern versprochen hatte, und daran ihn Dürer 1520 durch Spalatin mahnen liefs mit dem Bedeut »er wolle zwei Leuchter daraus machen« ²⁾.

Wie für andere dem Städter ungewohnte Naturobjecte hatte man nämlich damals auch in Nürnberg eine besondere Vorliebe für Hirschgeweihe. Ein Zeugniß dieser Mode giebt u. a. ein gleichzeitiger Kupferstich vom Nürnberger Meister M. Z. (Bartsch 15), wo ein Paar Geweihe an einem Hängeleuchter dargestellt sind. Ein ganz ähnliches Beispiel aber ist für uns von näher liegendem Interesse. Es ist dies eine colorierte Federzeichnung Dürers in der Ambrafer Sammlung in Wien, datiert von 1513. Dieselbe stellt eine Sirene vor, auf der Brust ein Wappenbild mit einem entwurzelten Bäumchen, in den Händen ein

¹⁾ Archiv für zeichn. Künste, Leipz. IV. 26.

²⁾ Dürers Briefe 44, 3.

anderes Bäumchen, das zu einem Leuchter umgewandelt ist, und an den Schultern stätt der Flügel Damhirschgeweihe ¹⁾. Da nun das Birkenbäumchen das Wappen Pirkheimers ist, so bleibt kein Zweifel, daß die Zeichnung für Pirkheimer entworfen wurde. Daß dieser ein besonderer Liebhaber solcher Geweihe gewesen, bezeugt auch das nach seinem Tode aufgenommene Inventar über sein Vermögen, wo »die Hirschchen Gehurn, so am Gang herumgehungen sind, um 25 Gulden ²⁾« angesetzt werden, was immerhin auf eine ziemliche Anzahl schliesen läßt.

Wie aber die Leidenschaft des Sammlers, zumal des gealterten, keine Grenzen kennt, so genügte sich Pirkheimer dabei nicht; sein Sinn stand stets nach neuen, vollkommeneren Exemplaren. Und so absonderlich dies auch klingen mag, nichts im ganzen Nachlasse Dürers scheint so viel Anziehungskraft auf den grämlichen, kranken Rathsherrn ausgeübt zu haben, als jenes schöne Paar von Hirschgeweihen. Als nun die Dürerin ohne Berücksichtigung seiner Wünsche dieselben verkaufte, verletzten ihn dies in einen jener Wuthanfalle, denen der reizbare, vollblütige Herr sein Leben lang so oft unterlag. In der ersten Aufwallung seines Zornes muß er jenen Brief an Johann Tscherte, den kaiserlichen Baumeister in Wien, geschrieben haben, der wohl nie, wenigstens nicht in gleicher Fassung, an seine Adresse abgieng und sich bloß im Concept noch heute in Nürnberg auf der Stadtbibliothek befindet ³⁾. Aus dem Inhalte des langen, redseligen Briefes geht deutlich hervor, daß derselbe nicht vor dem November 1530 abgefaßt sein kann, also nur wenige Wochen vor dem Tode Pirkheimers, der am 22. December dieses Jahres starb. Schon seit einem Jahrzehnt war er von Fettleibigkeit und Podagra und endlich vom Stein so sehr geplagt, daß er nicht mehr gehen, sondern bloß reiten konnte und sich bereits 1523 genöthigt sah, seine Entlassung aus dem Rathe zu nehmen. Dazu nahm die kirchliche Bewegung, zu deren ersten Urhebern er mit Recht gezählt wird, einen ihm viel zu stürmischen Verlauf und bedrohte schliesslich seine Familien- und Standesinteressen. Trotz seines reichen Wissens und seiner seltenen Begabung war doch Pirkheimers Standpunkt nicht erhaben genug, um ihn von Seiten seiner persönlichen Interessen unverwundbar zu machen. Abgestoßen von der Neuerung, ohne wieder zum Alten zurückkehren zu können, verlor

1) Freih. v. Sacken, über Dürers Zeichnungen in der Ambraser Sammlung, mit Abbildung in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Wien. VIII. Bd. 1863. S. 123.

2) Campe, Zum Andenken Wil. Pirkheimers, Nürnberg. S. 46.

3) Abgedruckt bei Campe, Reliquien 162–171. Vergl. Thausing, Dürers Hausfrau, Zeitschr. f. bild. Kunst, IV. 81 ff.

der kranke Mann allen Halt; er zog sich grollend zurück und vereinfachte vollends seit Dürers Tode immer mehr. Dieser Schlag scheint ihn hart getroffen und seine Empfindlichkeit in hohem Grade gesteigert zu haben. Dies mußte selbst der harmlose Eoban Hesse an sich erfahren, dessen freundschaftliche Zusendungen Pirkheimer längere Zeit bloß deshalb ignorierte, weil ihm hinterbracht worden war, daß sich der Poet irgendwo ungünstig über ihn geäußert habe. In dieser verdüsterten Einfamkeit mag Pirkheimer allerlei kleinem Tand noch mehr Interesse zugewendet haben, als früher, wie es ja oft zu geschehen pflegt, daß bedeutende Geister in der Neige ihrer Kräfte auf kindische Spiele verfallen.

In der That hatte der merkwürdige Brief an Tscherte keinen anderen Zweck, als sich für die Hirschgeweihe Dürers, die ihm entgangen waren, Ersatz zu verschaffen. Das Lächerliche dieser Leidenschaft mochte Pirkheimer selbst fühlen, indem er sein weitläufiges Ansuchen mit den Worten einleitet: »Wie wohl ihr achten mögt, daß mir gar wenig an dergleichen Dingen gelegen ist.« Er thut dann so, als hätte ihm Herr Hartmann die Hirschgeweihe, für deren Uebermittlung er sich Tscherte zum Danke verpflichtet glaubte, förmlich aufgenöthigt. Mit diesem ist er aber ganz unzufrieden, wie er eines weiteren erklärt; »wiewohl ich etliche habe, hätte ich doch gern gar ein schönes und großes, wie ich deren welche hier weiß« — in Nürnberg nämlich, die möchte er dann fassen und auf seinen Söller hängen lassen. Nun hatte ihm ein aus Wien zurückkehrender Landsknecht weis gemacht, daß er dort solche Prachtexemplare gesehen habe: »wo es möglich wäre, ein hübsch oder zwei zu bekommen, wären die mir um kein Geld zu theuer!« Bei wem er aber in Nürnberg jene historischen Hirschgeweihe gesehen, ist unschwer aus der folgenden Stelle zu erschließen, mit der er endlich herausrückt: »Albrecht (Dürer) hat auch »etliche Gehurn gehabt, und unter denselben gar ein schönes, welches ich gern gehabt hätte, aber sie (die Frau nämlich) hat sie heimlich, um einen Spott sammt anderen sehr schönen Dingen hinweg gegeben.« Darum also der maßlose Zorn gegen die arme Agnes.

Daß es sich bei dem langen Briefe wirklich nur um jene Bagatelle handelt, und alles Andere bloß gelegentlich mitläuft, wird Jedem klar, der den Wortlaut bis zum Ende verfolgt und nicht bloß die Einleitung liest. Die erste Aufgabe historischer Kritik ist aber, jedes Zeugniß auf die Motive des Berichterstatters zu prüfen. Es fragt sich nicht bloß, ob der Gewährsmann die Wahrheit sagen konnte, auch ob er sie sagen wollte. Seine Parteilichkeit, sein Charakter, seine

momentane Stimmung kommen dabei in Betracht, und alles das spricht laut gegen die leidenschaftlichen Invectiven Pirkheimers.

Seit Dürers Tode waren zwei und ein halbes Jahr verfloffen. Die Ereigniffe vor diesem Zeitraume standen somit nicht mehr so frisch vor seinen Augen, wohl aber muß die Verweigerung der gewünschten Hirschgeweihe neuesten Datums gewesen sein. Frau Agnes ahnte gewiss nicht, welches folgenschwere Ungewitter sie durch die, vielleicht gar nicht so absichtliche Umgehung Pirkheimers über ihren Namen heraufbeschworen hat. Dieser findet im Briefe an Tscherte gleich eingangs Veranlassung, von Dürers Tode zu sprechen, weil er bloß der Rücksicht auf den gemeinschaftlichen Freund die Gefälligkeit des ihm ferner stehenden Baumeisters zu verdanken glaubt. Den folgerichtigen Uebergang zur Hauptsache, dem Wunsche nach Hirschgeweihen, bietet die indirecte Urheberin dieses ungefüllten Verlangens, Dürers Hausfrau. Ueber sie ergießt er nun die volle Schale seines Zornes, und was könnte er dem Freunde Dürers wohl Aergeres von ihr berichten, als daß sie die Schuld an dessen vielbeklagtem Tode trage; dies thut er denn auch mit verschiedenen Variationen in dem Absatze nicht weniger als viermal.

Wenn es mit dem bekannten Lügenrecepte seine Richtigkeit hat, daß man im Uebertreiben nicht zu weit gehen dürfe, um noch Glauben zu finden, so hätten uns in Pirkheimers Anklage schon die allgemein menschlichen Unwahrscheinlichkeiten und manche Widersprüche stutzig machen sollen. Hauptfächlich beziehen sich die Anschuldigungen doch nur auf die letzte Zeit vor Dürers Tode. Wir wollen die wichtigsten heraus greifen. Sie soll Dürern »dermaßen gepeinigt haben, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht hat, denn er war ausgedorrt wie ein Schaub; durfte auch nirgends keinen guten Muth mehr suchen, oder zu den Leuten gehen.« Unter »den Leuten« meint Pirkheimer doch vor allen sich selbst; daß nun Dürer noch 1526 an seinen Gasteireien regelmäsig theilnahm, wissen wir von Melanchthon. Sollte ihn die Frau später, als er kränker wurde, wirklich davon abgehalten haben, so erfüllte sie nur ihre Pflicht. Das soll sie jedoch nur aus Geiz und Habgucht gethan haben: »Zudem hat sie ihn Tag und Nacht zu der Arbeit hart gedrängt bloß darum, daß er Geld verdiene und ihr das liefse, so er sterbe. Denn sie hat allweg verderben wollen (d. h. geglaubt verhungern zu müssen), wie sie denn noch thut, obwohl ihr Albrecht bis in die sechs Tausend Gulden Werth hinterlassen hat.« Pirkheimer scheint hier den an Dürers Brüder herausgezahlten Theil der Erbschaft bereits in Abschlag zu bringen. Er konnte somit wissen, daß die Dürerin bei diesem entscheidenden Anlasse ganz

andere, als die von ihm gefchilderten Eigenschaften an den Tag gelegt hatte. Und gegenüber diefer urkundlich beglaubigten Thatfache kann ſich Pirkheimer nicht einmal auf eigene Beobachtung berufen, da er weiter unten gefteht: »er habe ſie ſeit Dürers Tode nie gefehen.«

Was wir aber von Dürers Beſchäftigung in den letzten Jahren feines Lebens wiſſen, ſtimmt wenig zu Pirkheimers Angaben. Wir werden ſehen, daß Dürers Thätigkeit damals ſchon längſt nicht ſowohl dem Erwerb, als dem gemeinen Nutzen, feiner Ruhmbegier und feinen literariſchen Studien gewidmet war, über deren Einträglichkeit ſich die Frau wohl keinen Täufchungen hingeben konnte. Wenn Pirkheimer von jener Zeit noch berichtet, »er habe ſie ſelbſt oft wegen ihres argwöhnlichen, ſträflichen Wefens gebeten und ſie gewarnt; auch ihr vorgeſagt, was das Ende hievon ſein würde, aber damit habe er nichts anderes als Undank erlangt«, ſo verräth dies nur einen alten Haß zwifchen der Gattin und dem Freunde, der bei dem geringfügigſten Anlaß in helle Flammen ausbrechen konnte und unter dem Dürer allerdings auch gelitten haben mag. Ganz paradox aber klingt die darauf folgende Begründung: »Denn wer dieſem Manne wohl gewollt und um ihn gewefen, dem iſt ſie feind worden, was wahrlich den Albrecht auf's Höchſte bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat.« Der Gegenſatz zwifchen der ſittenſtrengen, vielleicht auch etwas beſchränkten Bürgersfrau und dem patriziſchen Lebemann genügt ja vollſtändig zur Erklärung ihres Zwiefpalt. Was die Vorwürfe über die Schädigung von Dürers Geſundheit anbetrifft, ſo mögen dieſelben ganz gegenſeitig gewefen ſein; und wer weiß, ob die Dürerin nicht gerade aus ſolchen Gründen Urfache hatte, den vornehmen Freund, der die Gefellſchaft des kränklichen Gatten nicht entbehren konnte, mit ſcheelen Augen anzufehen. Kaum aber hätte ſie ihm gleicherweiſe vergelten können, was er ihr inmitten feines Haſſes und Widerwillens doch zugeſtehen muß, indem er ſagt: »Es ſind ja ſie und ihre Schweſter nicht Bübinnen, ſondern, wie ich nicht zweifle, der Ehren fromme und ganz gottesfürchtige Frauen.«

Das böſe Zeugniß Pirkheimers über den Charakter der Dürerin wird durch den ferneren Inhalt des Briefes an Tſcherte vollends abgeſchwächt. Er erſcheint darnach mit der ganzen Welt, wie mit ſich ſelbſt zerfallen. Ueber alle Dinge mit Ausnahme jener Hirſchgeweih ſpricht er nur mit Mißvergnügen und kleinlicher Gereiztheit. Von den graufamen Türken kommt er auf die uneinigen Chriſten und deren Fürſten und Herren »aber davon iſt nicht gut zu ſchreiben.« Dafür büßen die evangeliſchen Landsknechte für ihre ſchlechte Haltung bei der Türkenbelagerung Wiens im Vorjahre, und ſeine ganze Erbitterung

kehrt sich schließlic gegen die Anhänger der neuen Kirchenlehren, ohne dafs aber die Hüter der alten verschont bleiben — »fo man zusehet, hat sich die Sach also geärgert, dafs die evangelischen Buben jene Buben fromm machen« (d. h. fromm erscheinen lassen.) Dabei redet er nicht etwa Tscherte zu Gefallen; im Gegentheil setzt er bei diesem eine freiere kirchliche Gesinnung voraus und versteht sich dessen, mit seinen Worten Befremden zu erregen; daher auch immer wieder die Bethuerung der Wahrheit seiner Ausagen. Alle Zeitverhältnisse werden schwarz in schwarz gemalt, dafs auch kein lichter Flecken bleibt. Mit scheuen Seitenblicken auf die bauerlichen und communistischen Bestrebungen der Zeit beklagt er insbesondere die Nürnberger Zustände und das Gebahren des dortigen Rathes: »davon wäre viel zu schreiben.« Schließlic verwahrt er sich aber wieder gegen die Zumuthung, als stelle er sich hiermit auf den traditionellen Standpunkt von Papst und Kaiser. Er sieht die Nothwendigkeit einer Besserung der kirchlichen Zustände wohl ein, erwartet dieselbe aber am wenigsten von den Sectierern: »Gott behüte alle frommen Land und Leute vor solcher Lehre, denn wo die hinkommt, da kann kein Fried, Ruh noch Einigkeit sein!«

So schreibt der Mann, der mit Recht zu den wirksamsten Vorläufern der Reformation gezählt wird, der zehn Jahre früher mit Lazarus Spengler in die Bannbulle gegen Luther mit einbegriffen worden war. Nun am Rande des Grabes verläugnete er nicht blofs seine ganze frühere Richtung, sondern auch den Freund und Leidensgenossen jener Tage. Denn es ist niemand anders als der Rathschreiber Lazarus Spengler, der mit der Dürerin das Schickal theilt, in jenem Briefe an Tscherte verlästert zu werden. Von ihm schreibt Pirkheimer: »Ich wollte, Ihr solltet wissen, was der Mann für Händel treibt; Ihr würdet Euch nicht genug verwundern können, wie sich in einem Menschen Worte und Werke so widersprechen konnten. Denn wiewohl er auch Büchlein schreibt und ausgehen läst, handelte er doch daneben — wie sich das eigentlich zu seiner Zeit erfinden wird. Er ist einst mein und Albrechts feligen gar guter Freund gewesen, es ist mir auch Gutes von ihm geschehen; aber zu unfer beider Nachtheil haben wir ihn so erkennen gelernt, dafs wir beide seiner müßig gestanden sind«¹⁾.

In wiefern Pirkheimer berechtigt war, auch hier im Namen Dürers zu sprechen und dem Todten seinen Groll gegen den einst gemeinfamen »Freund und Bruder«²⁾ zuzuschreiben, läst sich schwerlich

1) Campe, Reliquien 169. Dafs diese Worte keineswegs auf Osiander, wie Murr u. Campe meinten, sondern nur auf Spengler

sich beziehen können, hat mir Lochner brieflich überzeugend nachgewiesen.

2) Dürers Briefe 174, 15.

erweisen. Sind aber schon die allgemeineren Urtheile dieses Berichtes mit der größten Vorsicht aufzunehmen, um wie viel mehr gilt dies von den Persönlichkeiten, die unmittelbar zur Verfälschung des Schreibers beigetragen haben. Wie sehr er vom Haffe gegen Spengler und die Dürerin befallen war, verräth noch ein ganz geringfügiger Umstand. Im Rande des Briefconceptes finden sich nämlich an zwei Stellen Glossen, die nichts anderes als Federproben zu sein scheinen, in denen aber zweimal deutlich der Name »Spengler«, ein andermal: »uxor«, darunter »Henker« zu lesen ist. Zugleich auch ein Beweis mehr dafür, daß Pirkheimer bei der obigen Stelle nur an Spengler dachte.

Denken wir uns nun einmal den Fall, wir hätten von allen in diesem Briefe berührten Ereignissen und Verhältnissen keine anderen Nachrichten, an denen wir die Angaben Pirkheimers prüfen könnten; gefetzt, wir wären bloß auf die Ueberlieferung dieses Schriftstückes angewiesen, welche Vorstellung müßten wir uns darnach vom Zeitalter der Reformation, von Lazarus Spengler und von Pirkheimers geschichtlicher Stellung machen? Wenn wir es aber so natürlich finden, diese ganz einseitige und gehässige Behandlung der Zeit- und Personenfragen an anderen Geschichtsquellen zu berichtigen, dann dürfen wir doch auch bei den Ausfällen gegen die Dürerin keine Ausnahme machen. Auch abgesehen von den eingestandenen Ursachen einer besondern Parteilichkeit des Briefstellers, sind wir nicht berechtigt, aus einer ganzen Kette von notorisch schiefen und falschen Urtheilen gerade eines herauszugreifen und für bare Münze zu nehmen. Noch ungerechter aber ist es, wenn man einem so verdächtigen Zeugniß rückwirkende Kraft einflößt und andere ganz indifferente Nachrichten darnach ausdeutet. Und das ist geschehen, indem man dasjenige, was Pirkheimer von der letzten Zeit der Ehe Dürers behauptet, ohne allen Grund auf deren ganze Dauer ausdehnte und sogar Dürers eigene Worte zur Begründung der so geschaffenen Pöffe mißbrauchte.

Dem gegenüber muß nun festgestellt werden, daß die vielfach ausgeschmückte Sage von Dürers Xanthippe auf keiner ursprünglichen Volkstradition beruht, sondern eine auf literarischem Wege erst in späteren Jahrhunderten verbreitete literarische Fabel ist. Der Brief an Tscherte ist die einzige Quelle dafür, und aus dieser sind alle späteren Ausfagen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts hergeleitet, soweit sie nicht als offenbare Erfindungen erscheinen. Das eigenhändige Concept Pirkheimers und eine fast ebenso alte Copie des Briefes befanden sich stets im Privatbesitze zu Nürnberg, wo man sich fortan am meisten mit Dürer beschäftigte und leicht in das Schriftstück Einsicht nehmen konnte. In die Oeffentlichkeit gelangte aber jenes Bruchstück über

die Dürerin zuerst durch Joachim von Sandrart ¹⁾ und zwar mit folgendem Titel und Eingang: »Extrakt eines Schreibens Herrn Georg Hartmanns an Herrn Büchler.« »Das an mich abgegangene Schreiben habe ich empfangen, in welchem Ihr mein nicht allein in Gutem gedenkt u. f. w.«, während es im Anfange von Pirkheimers Brief an Tscherte heist: »mir hat unfer guter Freund Herr Jörg Hartmann ein Schreiben, durch Euch an ihn gethan, angezeigt, in welchem Ihr mein nit allein etc.« Im übrigen stimmen beide Texte mit mehr oder weniger Lesefehlern ganz überein. Ob es Mißverständniß war, ob Absicht, daß Sandrart den Namen des Nürnberger Mathematikers Georg Hartmann aus der Einleitung des Briefes in den Titel hinaufzog und ihn damit zum Autor deselben machte, kann uns hier gleichgiltig sein; jedenfalls ergab sich daraus eine glänzende Bestätigung des Romans, den er eben zuvor seinen Lesern aufgetischt. Aus Zeichnungen Dürers, die er im Kunstkabinete des Kaisers gesehen hatte, und auch wohl durch mittelbare Kunde von dessen Tagebuch wußte Sandrart von der Niederländischen Reise unseres Meisters. Auf diesen Grundlagen läßt er nun seiner Phantasie freies Spiel. Wir werden eines Genauern belehrt, daß Dürer jene Reise nach den Niederlanden insgeheim und auf den Rath seiner Freunde, besonders Pirkheimers, bloß deshalb unternommen, um seinem keifenden garstigen Weibe zu entfliehen, daselbe in heilsamen Schrecken zu versetzen und von seiner Bösartigkeit zu heilen. Darob in Verzweiflung, überläuft sie Pirkheimern mit Bitten und Versprechungen; dieser vermittelt, nachdem er ihr einen ernstlichen Verweis ertheilt, Dürers Rückkehr; doch läßt die Frau darauf nicht von ihrem Unwesen, und verursacht so den frühzeitigen Tod des guten Mannes. Das ganze Märchen ist aus jenem Brieffragmente und zum Theil mit wörtlicher Benutzung deselben zusammengebraut.

Die Auffindung des Niederländischen Tagebuches, aus welchem hervorgieng, daß Dürer jene Reise in Gesellschaft seiner Frau und im besten Einvernehmen mit derselben unternommen habe, entzog zwar jener Fabel allen Boden. Aber Sandrarts Roman hatte zu wohl gefallen, als daß man darum auf seinen Inhalt verzichtet hätte; vielmehr suchte man denselben für die Venezianische Reise von 1506 zu retten, die Dürer ja wirklich allein gemacht hatte. Man suchte nun in seinen Briefen an Pirkheimer eifrig nach solchen Stellen, denen man den entsprechenden Sinn zur Verdächtigung der Frau unterlegen konnte. Doch wäre man damit kaum zum Ziele gelangt ohne Verwechslung der Dürerin mit einer

1) Teutsche Akademie 1675. I. S. 229.

anderen Person, deren Familienname »Rechenmeisterin« sich gleich so gut zu einer spottweisen Bezeichnung der geizigen Frau eignete.

In den bekannten Briefen aus Venedig neckt Dürer nämlich seinen Freund fortwährend mit ziemlich derben Anspielungen auf Frauen oder Mädchen, auf welche der damals noch junge, lebenslustige und selbstgefällige Wittwer ein besonderes Augenmerk haben mochte oder mit denen er irgendwie in Beziehungen stand. Er bezeichnet dieselben theils mit vollen Namen, theils mit deren Abkürzung, theils auch durch gezeichnete Bilder von Gegenständen, die an die Namen anklingen, so z. B. die Rosentalerin und die Gärtnerin, denen dann die Zeichnung einer Rose und einer Gerte entsprechen, die wir am Schlusse des Capitels anfügen. Am meisten aber läßt er sich im Scherz über ein Frauenzimmer aus, das er einmal »unfere«, das anderemal »Eure Rechenmeisterin« nennt unter Beifügung der unten folgenden weiblichen Fratze. Da nun Rechenmeister¹⁾, so gut wie Rosentaler und Gärtner, ein im damaligen Nürnberg vorkommender Familienname ist, so ist wohl sicher nichts anderes dahinter zu suchen. Dies bezeugt auch die Zusammenstellung jener Damen in der Anreihung der Abkürzungen: »die Rech. die Ros. die Gärt.« u. a.²⁾. Darnach verbietet es sich aber von selbst, in dieser »Rechenmeisterin« und der ihr gewidmeten Caricatur fürder Dürers Frau erkennen zu wollen.

Indessen dürfen wohl auch die, allerdings derben Späße, welche sich Dürer über jene anderen Frauen erlaubt, nicht so wörtlich genommen werden, wie sie uns heutzutage in ihrer Vereinzelung erscheinen. Der Ton der Zeit, rauhe Männerart und launiger Uebermuth des Schreibers mögen den meisten Theil daran haben; indess die angezogenen Namen vielleicht ganz unbescholtenen Personen angehören³⁾. Nicht wohl anders können wir dies z. B. von der wiederholt genannten Rosentalerin voraussetzen, denn die Rosentaler waren eine angefehene Familie in Nürnberg; sie waren zwar nicht rathsfähig, wurden aber doch zu Aemtern gezogen und heiratheten in das Patriziat, bis sie im dreißigjährigen Kriege mit Hasdrubal, dem Sohne Hannibals, ausstarben⁴⁾. Das von Pirkheimer umworbene Mädchen

1) Ueber diese Familie, welche auch wohl ursprünglich Neflinger heist, Lochners Nürnberger Chronik, Mscpt. im Stadtarchiv von Nürnberg. Vergl. Tuchers Baumeisterbuch, Bibl. des liter. Vereins 1862. Band 64, S. 151, 2; 264, 25.

2) Dürers Briefe, 20, 15 mit Anmerkung.

3) Dafür spricht auch die Stelle, Dürers Briefe 21, 10, aus der hervorgeht, daß

Pirkheimer auch Dürers Frau bei seinen unflätigen Scherzen nicht verschonte. Die derbe Art, in welcher Dürer die scherzhaft gemeinte Drohung erwiedert, zeugt wohl von seinem Ehrgefühl, beweist aber gar nichts gegen die Frau, welche Pirkheimern jedenfalls damals noch nicht so abcheulich vorgekommen sein muß.

4) Mittheil. Lochners.

wird wohl ein Glied dieser Familie gewefen fein; und Dürer traut ja dem Freunde damals Heirathsgedanken zu ¹⁾. Noch hat fich uns ein Medaillon aus Perlmutter erhalten, das aus dem Schmuckkästchen jenes Mädchens zu flammen fcheint, und das darum neben feinem Kunstwerthe hier einiges hiftorifche Intereffe in Anſpruch nimmt. Es zeigt auf der Vorderſeite eine Frau in der Tracht der Zeit, die einem auf ſie zulaufenden Kinde die Arme entgegenſtreckt, darüber eine Bandrolle mit der gothiſchen Schrift: „Mutterlin las mich dir befohlen ſin“. Auf der Rückſeite aber iſt neben einem Wappen mit einer Lilie die Inſchrift eingegraben: »*Agnes Roſentalerin. Ein gar hulfreich' Schutz in jedweder Betrubniß. Der ehr- und tugendbar Jungfraw*«. Darüber merkwürdigerweiſe gerade die Jahreszahl 1506 ²⁾.

Alles das dürfte geeignet ſein, uns in der Benützung der wenigen Nachrichten über die, Dürer und Pirkheimer naheſtehenden Frauen die größte Vorſicht aufzuerlegen. Bei keinem Volke iſt der Gegenſatz der Geſchlechter ſo ſtark ausgebildet, als bei den Deutſchen. Das deutſche Weib begleitet den Mann nicht — wie etwa das romanſche — in das Geräuſch des Marktes; ſie ſammelt ihre Verdienſte nur mittelbar in der häuslichen Thätigkeit. Ihr Anwerth beruht auf dieſem ſtillen Wirken. Leicht heftet ſich darum der böſe Leumund an jedes Heraustreten in die Oeffentlichkeit, und geſchähe dies auch nur an der Hand eines berühmt gewordenen Gatten. Dies Schickſal traf denn auch das Andenken von Dürers Frau. Durch das ungeſchichtliche Zerrbild, das man von ihr entwarf, ward in die Biographie des Meiſters ein häßlicher Zug hineingetragen, dem man zu viel Wichtigkeit überhaupt, und insbeſondere einen durch nichts beglaubigten Einfluß auf ſeine Kunſtthätigkeit eingeräumt hat.

Den wahren Urfprung jener Ueberlieferung und die trübe Quelle, aus der ſie ſtammt, haben wir nun kennen gelernt. Dürer ſelbſt hat ſich nirgends auch nur mit einer Silbe über ſeine Frau beklagt oder einer Unzufriedenheit mit ihr Ausdruck gegeben, und ebenſo wenig thut das irgend einer ſeiner Freunde bei ſeinen Lebzeiten. Nach ſeinem Tode aber hat Agnes das Andenken ihres Gatten geehrt, indem ſie über einen ſehr namhaften Theil ihres Vermögens in ſeinem Sinne und zu Gunſten ſeiner Brüder verfügte. Die Anklage Pirkheimers, welche doch vornehmlich in der Behauptung ihres Geizes, ihrer Geld-

1) Dürers Briefe 10, 3.

2) Das Wappen könnte ſymboliſch ſein oder auf den Geber hinweiſen, da es von dem Wappen der Familie — in ſchwarzem Felde ein weißer Sparren mit 3 rothen

Rofen, darunter ein goldener, ſechſeckiger Stern — abweicht. Ich verdanke den Fund der Reliquie, die ſammt der alten Silberfaſſung 59 Millimeter im Durchmeſſer hat, meinem Freunde Cuſtos Fr. Lippmann.

gier gipfelt, fällt gerade in daselbe Jahr und steht somit in offenem Widerspruche mit urkundlich beglaubigten, gleichzeitigen Thatfachen. Auch abgesehen von feinen sonstigen Beweggründen läßt schon dieser Umstand das vereinzelte Zeugniß als sehr bedenklich erscheinen. Allerdings läßt sich auch keine andere ausdrückliche Lobeserhebung der Dürerin jenem Tadel gegenüberstellen; außer die oben von Melancthon angeführte, und diese bezieht sich merkwürdigerweise gerade auf einen Act seltener Freigebigkeit.

Wir werden daher bei diesem Zwiespalt der Zeugnisse gut thun, Dürers Ehe weiterhin nicht als ein ausnahmeweises und unerhörtes Mißverhältniß anzusehen, sondern als etwas so Gewöhnliches und Alltägliches, wie er selbst aus seinen Schriften und Zeichnungen erschließen läßt. Mit der unhaltbar gewordenen Sage von Dürers Künstlerelend verliert auch die ganze Komödie von seinem geizigen Weibe ihren richtigen Boden; es ziemt uns vielmehr, die treue Lebensgefährtin des Meisters mindestens durch ein beredtes Schweigen zu ehren.



VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher.

» . . . hab auch grofsen schaden erlitten
. . . mit knechten, die nit rechnung theten.«
Dürer.



Nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft richtete Dürer wohl gleich im väterlichen Hause »unter der Vesten« seine Werkstatt ein, und dort wohnte er auch in den darauffolgenden fünfzehn Jahren mit seiner jungen Frau ¹⁾. Einer besonderen Befugniss zur Ausübung der Malerei bedurfte es in Nürnberg nicht ²⁾, und damit entfällt selbstredend Sandrarts Fabel von Dürers Meisterstück.

Wenn Dürer sein Leben lang von rastloser Arbeitslust befeelt war, so mochte sein Schaffensdrang insbesondere damals, beim Beginne seiner Künstlerlaufbahn in ihm rege gewesen sein. Nicht leicht aber ward ihm, wie die Verhältnisse daheim lagen, die Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kraft im gröfseren Mafsstabe, und Jahre mühevollen Ringens mußten vorangehen, bevor seine Kunst eines allgemeinen Rufes genoß. Dabei galt es, nicht blofs seinen kleinen Hausstand zu erhalten; auf ihm lastete auch noch die Sorge für seine greisen Eltern, seine unmündigen Geschwister. Wenn Aufträge auf ein oder das andere Altarwerk an den Anfänger gelangten, so geschah es wohl unter Bedingungen, die eine gröfsere Vertiefung in die Arbeit, eine sorgfältige eigenhändige Ausführung kaum gestatteten. Die Zeit und die Kraft der heischenden Gesellen mußten zu Rathe gehalten werden, wenn der junge Meister auf gut bürgerlich dabei leben wollte. Und so sehen wir denn Dürer in seinen frühesten gröfseren Malereien zumeist der flüch-

1) Beweis dafür die Art, wie Dürer den Tod des Vaters i. J. 1502 erzählt, oben

Seite 112.

2) Siehe oben S. 20.

tigen, handwerksmäßigen Uebung Wolgemuts und feiner übrigen Kunstgenossen folgen. Die trefflichen Entwürfe oder Umrisse werden den »Knechten« überantwortet, ohne viel Rücksicht darauf zu nehmen, was deren Ausführung Gutes daran übrig läßt. Von diesem Gesichtspunkte müssen die frühen kirchlichen Gemälde, die aus Dürers Werkstatt hervorgingen, untersucht und beurtheilt werden, soweit uns dieselben überhaupt bekannt und erhalten sind.

Zum Glück besitzen wir aber noch ein Altarwerk, das in der ersten Zeit nach seiner Heimkehr entstanden und unter dem Eindrucke, in dem Aufschwunge seiner Reiseerinnerungen ganz von seiner Hand ausgeführt zu sein scheint. Nach dem ausgezeichneten Orte seiner Aufbewahrung nennen wir das bisher wenig beachtete, große Triptychon den Dresdener Altar ¹⁾.

Es ist in Wasser- oder Leimfarben unmittelbar auf die feine Leinwand gemalt in jener rascheren Technik, die nicht bloß den deutschen Meistern, sondern auch Mantegna und den ihm nachfolgenden Veronesern geläufig war. Das Mittelbild zeigt die Madonna in halber Figur mit länglichem Antlitz von feinen, spitzen Formen, in blauem Gewande und weißem Schleier, linkshin gewandt und das Christkind anbetend, welches schlafend auf einem Kissen vor ihr liegt, und dem ein Engelein, von rückwärts gesehen, mit einem Wedel zufächelt oder die Fliegen abwehrt. Rechts daneben steht ein Pult mit einem deutschen miniirten Gebetbuche. Ueber dem Haupte Mariens halten zwei schwebende Engel eine Fürstenkrone aus gothisirendem Flechtwerk, mit Perlen besetzt. Im Mittelgrunde des perspectivisch ansteigenden Gemaches sind zwei andere Engelknaben mit dessen Säuberung beschäftigt, indem der eine links Wasser ausprengt, der andere rechts auskehrt. Hinten in einer Nebentube sieht man den heil. Joseph bei der Arbeit. Der Umstand, daß zwei oben schwebende Engel halb weggeschnitten sind, verräth, daß das Bild wegen Beschädigung der Ränder verkleinert wurde, was bei der geringen Dauerhaftigkeit dieser Technik leicht erklärlich ist. Im Uebrigen ist die sorgfältige Malerei gut genug erhalten. Erfindung und Formgebung zeigen ein eigenthümliches Gemisch von flämischer Strenge und italienischer Freiheit. Die Draperien zeigen scharfe, kantige Brüche; das schlummernde Christkind ist in Lage und Ausdruck italienisch, indess die Füßchen nach flämischer Art heraufgebogen sind. Zumal die dienenden Engelkinder sind in ihren freien, etwas gespreizten Stellungen und in ihren völligen, scharf unterchnittenen Formen sprechende Zeu-

1) K. Galerie II. Stock. Nr. 1726. Kam 1687 aus der Schloßkirche von Wittenberg. Thaußing, Dürer.

gen eines mantegnesken Einflusses. Ihr Thun und Treiben und der Ausblick, den das Fenster zur Rechten auf ein deutsches Gehöfte mit Bäumen und einem Leiterwagen gewährt, bilden bereits ein Vorspiel jener gemüth- und weihevollen Häuslichkeit der heiligen Familie, durch deren Schilderung der Meister des »Marienlebens« unsterblich geworden ist.

Noch bedeutender erscheinen die beiden, zu diesem Bilde gehörigen Flügel. Der linke zeigt den heil. Einsiedler Antonius in einem großen Buche lesend, eine lebensgroße Halbfigur in blauem Gewande. Der mächtige, ernst und gefammelt herabblickende Greifenkopf und die gewaltigen, knorrigen Hände sind von so großartiger Naturwahrheit, daß das sorgfältig behandelte Beiwerk, der Engel mit der Rosenkrone und die sanften kleinen Ungeheuer, dagegen kaum in Betracht kommen. Die nackte Halbfigur eines Betenden mit schmerzhaftem Ausdrucke auf dem rechten Flügel soll St. Sebastian sein¹⁾. Die zeichnend behandelte Anatomie hat zwar etwas Hartes, Felsenartiges, ist aber getreu und ohne Vorbehalt von der Natur abgeschrieben. Die Haare fallen in einzelnen Striemen herab, wie bei manchen venetianischen Frauenfrisuren. Doch ist offenbar ein deutsches Modell benutzt; ja es ist dies vielleicht seit van Eyck der erste lebensgroße Act, der diesseits der Alpen nach der Natur gebildet wurde. Auch das Beiwerk dieses besonders wohl erhaltenen Flügels: ein Glas Wasser mit Wiesenblumen darin, ein Stück Brod und der Durchschnitt eines halben Apfels, sind ungemein sorgfältig ausgeführt. Am deutlichsten erkennt man den Meister an den oben schwebenden Engeln, deren freilich wenig belebte Köpfe den späteren Kindertypus Dürers bereits vollständig ausgebildet zeigen; z. B. das Köpfchen rechts über der Schulter Sebastians und das lachende mit dem Korallenhalsband links.

Der Dresdener Altar stammt aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg, was unsere Zuversicht in dessen Authenticität nur erhöhen kann. Denn Scheurl erwähnt bereits im Jahre 1506 drei Altartafeln Dürers, als in jener Kirche, nahe bei der Kanzel aufgestellt²⁾. Da über die beiden anderen Werke Dürers, die hier gemeint sind, kein Zweifel besteht, so kommt vielleicht noch eine andere, weniger genaue Nachricht in Betracht, nach welcher sich daselbst unter den Gemälden Dürers eine »Maria mit mehreren Engeln« und »der heilige Joseph«

1) Oder deutet das Fehlen jedes Pfeiles und der angechnittenen Apfel auf Adam?

2) Chr. Scheurl, Libellus de laud. Germ.: »Decorant etiam sacellum omnium Sancto-

rum Vitembergae (prope ambonem) tres huius tabulae: cum illis tribus operibus, quae Apelles se fecisse putabat, certantes.«

befunden haben soll¹⁾. Ob der Dresdener Altar bereits auf Bestellung des Kurfürsten Friedrich des Weifen von Sachfen gemalt oder blofs nachträglich von ihm erworben wurde, läfst sich nicht feftftellen. Beides ift möglich, da fich Friedrich feit October 1494 bis Juni 1501 wiederholt in Nürnberg aufhielt²⁾. Der erftere Fall wird aber wahrſcheinlich, ſeitdem wir die Beziehungen Dürers zu ſeinem ſtetem Gönner, dem Kurfürften, ſchon bis in den Beginn des ſechzehnten Jahrhunderts zurückverfolgen können.

Die Anhaltspunkte dafür giebt uns der St. Veiter Altar, der einige Jahre ſpäter offenbar für den Kurfürften Friedrich gemalt wurde, da ſich die kurfürſtlichen Wappen auf ſeinen Flügeln befinden. Das groſſe Altarwerk befand ſich bis vor kurzem in der Hauskapelle des erzbifchöflichen Palaſtes zu Wien, von wo es in die Sommerrefidenz des Erzbifchofs nach Ober-St. Veit bei Wien übertragen wurde. Es ſtammt vermuthlich und höchſt wahrſcheinlich ebenfalls aus Wittenberg. Durch die Zeit und mehr noch durch eine moderne Reſtaurierung hat es ſehr gelitten. Aber auch ſonſt zeigt es nicht mehr die grofsartige Auffaſſung und die feine Durchführung des Dresdener Altares. Es ift ein Schulbild der gewöhnlichen, oben bereits gekennzeichneten Art. Das Hauptbild ift eine ungemein belebte Kreuzigung Chriſti mit an die ſechzig Figuren, darunter ein Dutzend Krieger zu Pferd; im Hintergrunde Jeruſalem an der Seeküſte. Die Originalzeichnung dazu, auf grauem Grunde mit der Feder emſig ausgeführt und mit dem Pinſel weiß aufgehöhht, befindet ſich im Muſeum zu Baſel und trägt in der Mitte unten die eigenhändige Schrift: »Albertus Dürer 1502«, wodurch das Werk datiert wird. Die Flügel des Altares, jetzt auseinandergefägt, zeigten im Inneren links die Ausführung zur Kreuzigung, rechts Jeſus als Gärtner vor Magdalena; an den Außenſeiten die lebensgrofsen Heiligen Sebaſtian und Rochus und je ein Wappenschild, das mit den gekreuzten Schwertern und das mit dem Rautenkranze, zu ihren Füfsen. Die Zeichnungen zu den Flügelbildern beſitzt das Städel'ſche Inſtitut zu Frankfurt a. M.³⁾.

Im Vergleiche mit dem Dresdener Altare zeigt der St. Veiter einen merklichen Rückſchritt ſowohl in der Erfindung, wie in der Ausführung. Man ſieht, wie Dürer unter dem Drucke äufserer Verhältniſſe von der ſchlichten, grofsartigen Formenauffaſſung ſeiner erſten Jahre abgekommen ift. Sein Reichthum ergeht ſich nun in einem Gewimmel

1) Heller, Dürer, II. 264.

2) H. Deichslers Chronik in den Chroniken der fränkifchen Städte, V, 577, 586, 587, 616, 622, 624, 630, 639.

3) Genaueres darüber in meinem Aufſatze: Das Dürer'ſche Altarwerk zu Ober-St. Veit bei Wien; Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien 1871. XVI. 81 ff.

von Figuren und bunten Einzelheiten, und es hat lange gedauert, ehe sich seine Einsicht wieder zu einfacher Gröfse erhob. Auch in dem Bestreben nach einer richtigen Linearperspective zeigt dieser steil aufgethürmte Calvarienberg keinen Fortschritt. Die Ausführung in Tempera und Oel dürfte nur zum geringsten Theile von Dürers Hand herkommen; dies lehrt schon der Vergleich mit den dazu gehörenden Zeichnungen. Dürer folgte darin der gemeinen Uebung seiner Kunstgenossen in ganz Oberdeutschland, wo man an ein Altarbild keine so hohen Anforderungen stellte, wie in den Niederlanden und in Italien. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Aeußerung, welche Dürer noch in dem Briefe an Jakob Heller vom 4. November 1508 macht, wo er von der Ausführung einer Tafel mit dem allergrößten Fleiße sagt: »Es wäre auch nie erhört worden, auf einen Altar solch' Ding zu machen, wer möchte es sehen«¹⁾!

Der Meister begnügte sich eben, eine fleißige Skizze zu entwerfen, auch wohl dieselbe zeichnend mit dunklen Pinselstrichen auf die grundirte Tafel zu übertragen, wie das an dünnen und schadhafte Stellen in den Gemälden nachweisbar ist. Das Uebrige that dann einer oder mehrere seiner Schüler, Gefellen oder Knechte. Der Löwenantheil an der Malerei des St. Veiter Altares gehört zweifelsohne dem jungen Hans Schäufelein von Nördlingen an. Man erkennt ihn an vielen männlichen, nach einer bestimmten Richtung hin idealisirten Köpfen. Es sind längliche, regelmässige Gesichter mit vorspringenden Stirnen und Brauen, mit bedeutenden, wenig eingefattelten Nasen und tief eingepprägten Mundwinkeln, die den sonst edlen Zügen einen Anflug von ironischem Lächeln verleihen. Dagegen gehört der lebensgroße St. Sebastian auf dem linken Flügel ganz Dürern an. Der nackte Körper ist mittelfst grauer, wohlvertriebener Schatten sehr durchgebildet; der längliche Kopf mit blondem Kraushaar ist scharf im Profil rechts hin gewandt, indess das Auge aus dem Winkel herausblickt; die Form des nach oben sehr erweiterten Brustkorbes, die Haltung von Kopf und Beinen, kurz die ganze Anatomie erinnert schon stark an den Adam des Kupferstiches von 1504. Im Gegensatze zu dem Sebastian des Dresdener Altares beruht sie bereits auf den theoretischen Proportionsstudien Dürers.

Hans Leonhard Schäufelein ist älter, als man gemeinlich annimmt, da er bereits 1507 als ganz fertiger Maler die große Holzschnittfolge in dem *Speculum passionis* des Dr. Pinder veröffentlichen konnte. Sein Vater Franz zog um 1476 aus Nördlingen nach Nürnberg und

1) Dürers Briefe, 29, 12.

um diese Zeit mag auch Hans geboren worden sein¹⁾. In Nürnberg gieng er vermuthlich durch die Schule Wolgemuts und arbeitete dann bei Dürer, bis dieser im Jahre 1505 vor seiner Abreise nach Venedig seine Werkstatt auflöste. Seitdem tritt Schäufelein als selbständiger Meister auf, heirathet sodann die Nürnberger Patriziertochter Afra Tucher, geht 1515 nach Nördlingen zurück und stirbt 1540. Früher als jeder Andere hat sich Schäufelein an die Darstellungsweise Dürers angeschlossen. Ob auch sein Altersgenosse Albrecht Altdorffer (geb. um 1478, † 1538) in Nürnberg gelernt und in wie ferne er mit Dürer in Berührung gekommen ist, läßt sich noch nicht feststellen. Thatfache ist bloß, daß er gerade im Jahre 1505 zu Regensburg als Bürger aufgenommen wird und im nächsten Jahre seine selbständige Kunstthätigkeit beginnt. Ob es mit der 1822 bei Frauenholz befindlichen Zeichnung²⁾, welche laut alterthümlicher Handschrift Dürer 1509 dem Albrecht Altdorffer zu Regensburg schenkte, seine Richtigkeit hatte, bleibt sehr zweifelhaft.

Dafür müssen wir für zwei andere namhafte Meister sehr nahe, persönliche Beziehungen zu Dürer in der ersten Zeit seiner Thätigkeit bestimmt voraussetzen, nämlich für Hans von Kulmbach und für Hans Baldung, genannt Grien, aus Gmünd in Schwaben. Nicht als ob sie Schüler Dürers gewesen wären. Sie sind vielmehr auch Altersgenossen unseres Meisters und wir wissen von ersterem durch Neudörffer, daß er bei Jakob Walch, d. i. Jacopo dei Barbari gelernt, vom anderen, daß er eine heimatliche, vordürerische Stilperiode gehabt habe. Sehen wir aber von der, jedem bedeutenderen Künstler eigenthümlichen Empfindungsweise ab, so zeigen Beide in Formgebung und Technik eine derartige Verwandtschaft mit Dürer, daß dieselbe fast nur aus einer vorübergehenden Beschäftigung in seiner ersten Malerwerkstatt erklärt werden kann. Hans von Kulmbach arbeitet ja, wie wir hören werden, auch später noch für Dürer. Doch auch mit dem abwesenden Baldung muss Dürer fortwährend in freundlichem Verkehr gestanden haben, denn er nahm nicht nur 1520 seine Werke, wie die des Schäufelein, als Handelswaare mit nach den Niederlanden — so zu sagen in Commiffion; er erhielt auch von Dürers Leiche eine Haarlocke, die sich seit seinem Tode zu Straßburg 1545 urkundlich bis auf die Gegenwart fortgeerbt hat³⁾. Ob diesen Namen auch noch

1) Vergl. C. W. Neumann u. Graf v. Walderdorff, Die drei Roritzer, Regensb. 1872. S. 27 u. 190.

2) Kopf eines schläfrigen Alten, in ein Tuch gehüllt, »sehr fleißig mit dem Roth-

stein gezeichnet« — ein für Dürer ganz ungewöhnliches Material. Heller, Dürer II. 98.

3) Jetzt auf der Bibliothek der k. k. Kunstakademie zu Wien. Siehe Heller,

der des Züricher Malers Hans Leu anzufügen wäre, den Dürer 1523 grüßen läßt und der 1531 in der Schlacht bei Cappel fiel, bleibe dahin gestellt ¹⁾).

Aus so allgemeinen Annahmen müffen wir uns, in Ermangelung jeder literarischen Nachricht die Zusammengehörigkeit einer Gruppe von Malern erklären, deren nahe Verwandtschaft so oft zur Verwechslung ihrer Werke geführt hat. Unsere einzige Quelle sind eine Reihe mehr oder minder ausgeführter Schulbilder, aus denen bald Dieser bald Jener uns ansprechen will; es sind die Erzeugnisse einer fruchtbaren Werkstatt, die noch nicht von der Leuchte des Ruhmes erhellt wird, in die uns aber zahlreiche dünne Fäden immer wieder zurückführen. In ihr bildeten sich Männer weiter, die wir zwar einzeln nicht eigentlich Dürers Schüler nennen dürfen, die wir aber uneigentlich unter dem Namen der älteren Schule Dürers zusammenfassen könnten. Es sind vornehmlich Maler und Zeichner für den Holzschnitt, von denen hier die Rede ist, im Gegenfatze zu jener späteren jüngeren Schule Dürers, die in noch loferem Zusammenhange mit dem Meister steht und sich vorzugsweise mit der Pflege des Kupferstiches befaßt hat. Nach Auflösung seiner ersten Malerwerkstatt, scheint Dürer eben eine solche in größerem Mafstabe gar nicht wieder eingerichtet zu haben. Er kömmt von der fabrikmässigen Erzeugung von Votivbildern ganz ab, je mehr er in die eigenhändige Vollendung größerer Gemälde seinen Ehrgeiz setzt, bis er endlich des Malens ganz müde wird.

Im Gegenfatze zu der Art, wie Dürer seine späteren eigenhändigen Malereien immer deutlicher und selbstbewufster kennzeichnet, tragen jene früheren Schulbilder keine oder doch nur ungenaue Bezeichnungen, was die zeitliche Anordnung dieser, ohnedies schon so ungleichen Arbeiten noch mehr erschwert. Begnügen wir uns denn, den Bildwerken dieser Art den Zeitraum zwischen der Entstehung des Dresdener und jener des St. Veiter Altares anzuweisen. Hieher gehörte wohl jene Abnehmung Christi vom Kreuze, welche Dürer dem ihm befreundeten Goldschmiede Hans Glim gemalt haben soll, und welche dieser in der Predigerkirche aufhängen liefs »an die Säule der rechten Hand neben den Predigtstuhl« ²⁾. Sein Sohn verkaufte das Bild an Hans Ebner († 1553) und darnach kam es an Sebastian und Wilibald Imhoff, welcher letztere es als eine »grofse Tafel in Oelfarbe« mit 80 Gulden bewerthet.

Möglich, dafs dies, seitdem verschollene Votivbild identisch ist mit

Dürer, II. 272 und Thaufing, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1874. IX. 322.

1) Dürers Briefe 50, 9 mit Anmerk.

2) Neudörffer a. a. O. 30.

dem Gemälde der Münchener Pinakothek ¹⁾, das eine Beweinung des Leichnams Christi darstellt. Nikodemus zur Linken hält eben noch die Leiche unter den Armen, um sie auf den Boden niederzulassen. Die Gruppe der klagenden Frauen in der Mitte wird durch den dahinter stehenden Johannes pyramidisch abgeschlossen. Rechts steht Joseph von Arimathia mit dem Salbegefäß. Im Hintergrunde steigt eine Landschaft auf mit Jerusalem in der Ferne, dessen Baulichkeiten fleißig behandelt sind; hohe grünlich blaue Berge schließen rechts den Horizont ab und ziehen sich, von der Abendsonne beglänzt, links hin an das Ufer eines Sees. Der Baumschlag ist ganz in Dürers Art. Die dunkel gefärbte Leiche im Vordergrunde, mit den aufgedunsenen Wundmalen macht einen gräßlichen Eindruck. Die Composition ist wohl durchdacht, der Ausdruck des Schmerzes in den Figuren wahr und mannigfach ausgedrückt. Doch erscheinen dieselben zu sehr aufeinandergedrängt; es fehlt an Linien- und Luftperspective; die Farben wirken bunt und unruhig. Die stellenweise ganz emsige Ausführung kömmt dadurch gar nicht zur Geltung. Die Farbe ist ziemlich kräftig auf die stark grundierte Holztafel aufgetragen. Mit der Jahreszahl 1500, vielleicht auch mit dem Monogramm, welches mit trockenem Pinsel auf die Ecke des Leichentuches geschummert ist, mag es seine Richtigkeit haben. Die Malerei erscheint nicht wie aus einem Gusse. Doch wird es immer schwer sein, die helfenden Hände zu unterscheiden und genauer zu bezeichnen. Manches deutet entschieden auf Kulmbach, wie die Figur des die Leiche haltenden Nikodemus ²⁾, anderes wieder erinnert an Baldung Grien ³⁾.

Eine sehr verwandte Composition zeigt die sogenannte Holzschuher'fche Tafel in der St. Morizkapelle zu Nürnberg, nur liegt dort die Leiche in umgekehrter Richtung da und wird rechts von Johannes unterstützt; eine heilige Frau mit dem Salbegefäß bildet die Spitze der freier angeordneten Pyramide. Wie eine der Frauen im Münchener Bilde bezeugt hier Magdalena links zu den Füßen der Leiche ihren Schmerz durch Emporstrecken der ausgebreiteten Arme — ein kühnes

1) Säle Nr. 94.

2) Verglichen z. B. mit den Heiligenfiguren dieses Meisters im I. Saale.

3) So z. B. ein reizendes jugendliches Köpfchen, das im linken, vom Beschauer dem rechten Lederstiefel eben jenes Nikodemus sichtbar wird, dadurch daß das deckende Braun zusammenrann und die frühere Untermalung wieder zu Tage trat.

Das Köpfchen gehört ohne Zweifel einer ursprünglich vorhandenen knieenden Stifterin an, und hat viel Aehnlichkeit mit drei weiblichen Köpfchen auf einer Zeichnung in der Albertina, die zwar aus dem Nachlasse Dürers, sicher aber von der Hand Baldungs stammt. Vergl. Thausing, H. Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrb. f. Kunstw. II. 215.

Motiv, das bei Dürer wiederholt vorkommt und auf eine ähnliche Figur Mantegna zurückzuführen ist. Der Ausdruck in den Köpfen ist sonst maßvoll, die Anordnung der Gewänder zum Theil ganz vortrefflich. Die Leiche ist nicht so dunkel und abschreckend wie im Münchener Bilde. Doch läßt sich das Colorit im Ganzen nicht beurtheilen, da das Gemälde sehr gelitten hat und in der Hauptgruppe stark übermalt ist. Hie und da, wie auf dem Knie der Leiche sind die schwarzen Pinselstriche der ursprünglichen Vorzeichnung unter der Farbenschicht noch deutlich sichtbar. Stark ausgeprägt sind auch die dunklen Umriffe sämmtlicher Gestalten und Köpfe, auch der kleinen, links unten knieenden Stifter, wie dies oberdeutschen Schulbildern oft eigenthümlich ist. Viel besser ausgeführt ist wieder die Landschaft; sie zieht sich längs eines Flusses in die Ferne, an welchem Thürme und Brückenbögen, röthlich angehaucht, und weiter noch die lichte Häusermasse von Jerufalem sichtbar sind; rechts ein steiler dunkler Erdabhang, links der Calvarienberg in hellem Lichte. Wie noch deutlich erkennbar ist, wurde das Wappen der Holzschuher bei den Stifterfiguren ausgekratzt und durch ein ideales ersetzt. Das Gemälde wanderte aus dem Besitze der Familie Peller in die Sammlung Boifferée, mit welcher es König Ludwig I. erwarb, um es nach Nürnberg zurückzubringen. An seiner alten Stelle in der Sebalduskirche am Pfeiler hängt eine alte Nürnberger Copie von dem ihresgleichen eigenthümlichen, wässerig grünlichen Tone.

Weitaus das bedeutendste Werk der ersten Malerwerkstatt Dürers und dasjenige seiner Schulbilder, an welchem er selbst am meisten Theil hat, ist der Paumgärtner'sche Altar aus der Katharinenkirche in Nürnberg, 1612 durch Herzog Maximilian I. erworben ¹⁾, jetzt in der Münchener Pinakothek. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar. Die Madonna, sehr blond und ganz in blau gekleidet, kniet unter einem hölzernen Vorbaue neben Ruinen und blickt mit mütterlich besorgtem und doch glückseligem Gesichtsausdrucke auf das Christkind herab, das von fünf Kinderengeln in kurzen Röckchen und mit bunten Flügeln umgeben ist. Von der anderen Seite kommt Joseph in röthlichem Gewande mit der Laterne. Im Hintergrunde eine heitere Landschaft mit der Verkündigung an die Hirten, deren zwei bereits rückwärts in das Gebäude eintreten. An dem Holzständer in der Mitte ist Dürers

1) Baader, Beiträge, I. 12. Man erklärte das Werk damals in Nürnberg für ein schlechtes Gemälde, das nicht von Dürers Hand sei. Für die Katharinenkirche ward

eine Copie angefertigt. Eine große colorierte Federzeichnung zum Mittelbilde befindet sich im Britischen Museum,

Monogramm ganz unscheinbar angebracht. Die beiden Seitenflügel zeigen je einen Rittersmann, vor seinem Streitrosse stehend, vermuthlich die getreuen Bildnisse der Stifter, in voller Rüstung mit rothem, schwarzverbrämtem Koller und rother Beinbekleidung. Der zur Linken soll Dürers Freund, Herr Stephan Paumgärtner sein, der andere sein Bruder Lucas. »Das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest« schreibt Dürer zur Jahreszahl 1498 auf das ganz ähnlich ausgefattete Aquarellbild eines Reiters in der Albertina; das war die rothe Uniform — können wir wohl hinzufügen, — in welcher die Nürnberger Fähnlein 1499 unter Pirkheimers Führung in den Schweizerkrieg zogen. Ob die beiden so scharf charakterisirten und so lässig dastehenden Ritter zugleich auch S. Georg und S. Eustachius bedeuten, ist nicht erweislich. Die Flügelbilder sind beide durch Anstücken breiter gemacht worden; von den Rückseiten, welche links die h. Katharina, rechts die h. Barbara darstellten, ist nichts mehr vorhanden¹⁾.

Obwohl der Paumgärtner'sche Altar die zuvorgenannten Malereien an Feinheit der Ausführung, wie an Originalität der Auffassung weit aus überbietet, so kann er doch nur als das beste Atelierbild Dürers angesehen werden. Zwar zeigt die Madonna bereits ganz seinen Typus, selbst die gekniffenen Kinderaugen der Engel widersprechen seiner früheren Zeit nicht; die großen Flügelfiguren sind kostbare Denkmäler seines ursprünglichen, stets gewaltig wirkfamen Realismus; gleichwohl fehlt es noch an der gleichmäßigen Belebung aller Theile, an dem Nachdruck, den nur die Meisterhand allein einem Werke verleihen kann; noch immer drängen sich die schwarzen Umriffe des Entwurfes vor. Was endlich die Zeit seiner Entstehung anbetrifft, kann das Werk nicht weit über das Jahr 1500 herabversetzt werden; dies verbieten seine dürtige Composition, die unvollkommene Linearperspective und alle sonstigen stilistischen wie technischen Analogien. Der Paumgärtner'sche Altar bildet gewissermaßen den Abschluß jener Reihe Dürer'scher Schulbilder und zugleich den Uebergang zu jenen wenigen größeren Gemälden, welche der Meister seit 1504 ganz eigenhändig vollendet hat.

Wohl kamen auch später noch Aufträge zu ähnlichen Flügelaltären an Dürer heran. Beleg dafür sind zwei Skizzen in der Albertina, deren eine mit 1508 bezeichnet ist. Ihr Mittelstück zeigt eine ähnliche Verehrung des neugeborenen Christkinds, wie das des Paumgärtner'schen Altares; nur ist die Composition einheitlicher und sind die Heiligen, Katharina knieend, Barbara stehend, in dieselbe einbezogen. Die Flügel

1) v. Murr, Journal XIV. 99. Heller, a. a. O. 194. Baader, Beiträge I. 12.

mit den beiden heil. Johannes sind blofs mit Biefter leicht umrissen, während das Mittelftück darüber noch mit ausgeparten Lichtern anmuthig coloriert und fodann mit der Feder in Tufche nochmals kräftig übergangen ift — ein deutliches Vorbild im Kleinen für die gleiche Manipulation bei der Ausführung der Schulbilder. Daselbe gilt von der anderen Skizze zu einem Triptychon, deffen Mittelbild die Madonna mit St. Hieronymus und St. Antonius darftellt; die Flügel St. Sebastian und St. Rochus in leichten Umriffen. Von einer Ausführung diefer Flügelaltäre ift nichts bekannt. Eine andere ganz flüchtige Federzeichnung der Albertina vom Jahre 1511 zeigt aber eine thronende Madonna mit einem geigenden Engel zu ihren Füfsen und gekrönt von zwei anderen in einer hohen Bogenhalle, in welcher dieselben Heiligen perspectivifch angeordnet ftehen, welche auf der oben genannten erften Altarfizze vorkommen. Diefte Compofition hat einige Verwandtschaft mit dem Mittelftücke des herrlichen Tucher'schen Altares in der Sebalduskirche zu Nürnberg, welchen Hans von Kulmbach 1513 als eines feiner Hauptwerke vollendet hat. In's Gewicht fällt diefer Umftand aber erft in Anbetracht der Ueberlieferung, dafs jene Tucher'sche Tafel nach einer Zeichnung Dürers gemalt fei, die fich einft im Befitze Sandrarts befand und jetzt, gleichfalls mit 1511 und Dürers Monogramme bezeichnet, auf dem Berliner Kupferftichcabinet aufbewahrt wird ¹⁾).

Wie es nun immer um diefe Vorgefchichte des Tucher'schen Altares bestellt fein mag, der Umftand, dafs Dürer feinem Freunde Kulmbach eine Skizze geliefert habe, hat nichts Auffallendes. Auch ein anderes Hauptbild Kulmbachs gerade aus dem Jahre 1511, die Anbetung der heil. drei Könige, im Befitze des Hrn. Friedrich Lippmann in Wien, hat fo viel Dürer'sches in der Compofition, dafs man faft ein gleiches Verhältnifs vorausfetzen möchte. Aehnliche Schwierigkeiten aber bietet die Erklärung noch eines Altares, deffen bekannte Bruchftücke allgemein Dürer zugefchrieben werden; ich meine den Jabach'schen Altar, fo genannt nach feinem ehemaligen Befitzer in Köln. Ein Mittelftück von demfelben ift nicht bekannt, es beftand vielleicht in einer Holzsculptur. Die Innenfeiten der Flügel zeigen auf Goldgrund paarweife die Heiligen Simon mit Lazarus und Joachim mit Jofeph; fie kamen aus der Boifferée'schen Sammlung in die Münchener Pinakothek ²⁾. Die Außenfeiten zeigen links Hiob, von feinem Weibe verhöhnt und mit Waffer überfchüttet, rechts zwei feiner Freunde,

1) Vergl. Thaufing, Die Laurea etc. | 2) Cabinette Nr. 123 u. 127.
Jahrb. f. K. II. 179.

die ihm zum Spotte auf Trommel und Clarinette aufspielen; jene gegenwärtig im Stadel'schen Institute zu Frankfurt, diese im Museum zu Köln. Eine spätere colorierte Zeichnung nach der Aufsenseite des geschlossenen Altares, darunter noch eine Predella mit dem in Frauengesellschaft tafelnden Hiob von einem Meister der Cranach'schen Schule befindet sich auf dem Berliner Kupferstichcabinet. Ob Dürer auch nur die Zeichnungen zu den Flügelbildern des Jabach'schen Altares geliefert hat, bleibt zweifelhaft; sie tragen blofs ganz im Allgemeinen das Gepräge feiner Schule an sich. Die Dürer'schen Monogramme auf dem Bischofsstabe des heil. Lazarus und auf dem Stabe Josephs, letzteres mit der Jahreszahl 1523, sind unächt. Auffallend sind an den Figuren die gezierten Stellungen, die trotzig vorspringenden Profile und die verkriipten Gewänder. Die klare, flüssige Malweise erinnert zumeist an Kulmbach. Damit steht freilich die obige Jahreszahl in Widerspruch. Denn schon am 3. December 1522 bestätigt der frühere Frohnbote Heinrich Pauer als Vormund der Verlassenschaft des Hans von Kulmbach den Empfang eines Restbetrages für eine von jenem gemalte Tafel¹⁾. Kulmbach starb somit zwanzig Jahre früher als man gemeinlich annimmt. Indessen befinden sich in der Lorenzer Kirche zu Nürnberg zwei Flügelaltäre mit stehenden Heiligengestalten, welche deutliche Analogien mit den Obgenannten aufweisen, und von denen ein Flügel mit St. Gabinus und St. Sigismund das Monogramm Kulmbachs mit derselben Jahreszahl 1523 trägt. Ob daher die Werkstatt Kulmbachs nach dessen Tode noch eine Zeit lang weiter arbeitet, ob in derselben vielleicht der junge Barthel Beham thätig ist, an welchen manche Eigenthümlichkeiten jener Schulbilder erinnern, vermag ich nicht zu beantworten.

Wie groß oder wie gering wir auch Dürers Antheil an den zuerst erwähnten Altarwerken anschlagen mögen, keineswegs würde er hinreichen, um die ersten Anläufe des Meisters der Apocalypfe, die Vorboten seines selbständigen Wirkens daraus zu entwickeln. Ja kaum über die ihm damals eigenthümliche Malweise erhielten wir genügende Aufschlüsse, wenn nicht auch einige frühe Bildnisse von seiner Hand auf uns gekommen wären. Dürer selbst kennzeichnet der gemeinen Uebung nach noch im Jahre 1513 die Aufgabe der Malerei blofs nach

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 30 fol. 506. Mittheilung Lochners. Im Jahre 1525 macht ein Bürger von Joachimsthal

in Böhmen Ansprüche auf Kulmbachs Hinterlassenschaft. Jahrb. f. K. I. 224.

diefen beiden Richtungen hin mit den Worten: »die Kunft des Malens wird gebraucht im Dienfte der Kirche, und dadurch angezeigt das Leiden Chriffti und viel anderer guter Ebenbilder, behält auch die Geftalt der Menfchen nach ihrem Abfterben«¹⁾. Und fo hat denn auch der junge Dürer in Ermangelung anderer Aufträge zunächft Bildniffe feiner Angehörigen mit dem Pinfel feftgehalten, und wiederholt malte er fein Selbftporträt.

In dem Jahre 1497 nahm Dürer fein weltberühmt gewordenes Monogramm an; im folgenden Jahre vollendete und publicierte er feine Apocalypfe. Es darf daher wohl als ein Ausfluß gerechter Selbftzufriedenheit angefehen werden, dafs er gerade das Jahr 1498 wahrnahm, um fich wieder auf's Sorgfältigfte in der Modetracht der Zeit abzubilden; zierlicher noch und bunter, als vor fünf Jahren der Bräutigam. Das weitgeöffnete Wamms und die zur Seite herabhängende Kappe find weiß und fchwarz geftreift; die Bruft deckt feines Linnen mit goldgeficktem Saume; der Hals ift ganz entblöft und quer über die Bruft läuft die gleichfalls fchwarzweiße Schnur, welche das violette Mäntelchen an der linken Schulter fefthält. Zur ftracken Haltung fcheint der modifche Schnürleib das Seinige beizutragen; der rechte Ellenbogen und die in graue Handfchuhe gehüllten Hände ruhen auf der Brüftung, welche das Bild unten abfchließt. Die Wand im Hintergrunde läßt rechts einen Blick durch's Fenfter frei; dort fieht man eine leuchtende Landschaft mit einem Dorfe an einem Fluffe, darüber hinaus bunte Berge, zuletzt fchneebedeckte Gipfel. Dagegen erfcheint der fchmale Kopf, von leichten Bärten und langen dünnen Haarlocken eingefäumt, faft blaß in der Farbe, fchwach im Ton, doch fehr fleißig ausgeführt. Er ift rechtshin gewandt, die Augen aber blicken aus fcharf gezeichneten Winkeln den Befchauer an mit dem Ausdrücke derfelben Spannung, mit welcher der Meifter feine äußere Erfcheinung im Spiegel prüfte. Die Freude an der eigenen Perfönlichkeit findet in dem gehobenen Selbftbewußtfein der Zeit ihre Erklärung, und die unbefangene Aufrichtigkeit verleiht ihrer Schauftellung einen eigenthümlichen Reiz.

In der Malweife fällt hier zuerft die Anwendung des Handballens und der Finger auf, mit welchen Dürer Handfchuhe, Hals und Mantel bei halbtrockenem Zustande der Farbe betupfte, um diefen Partien die Glätte zu benehmen und ihrer Oberfläche eine Art Korn zu verleihen. Das Original befindet fich gegenwärtig im Mufeum zu Madrid; eine Copie darnach von trockenem, kaltgrünem Tone in den Uffizien

1) Zahn, Dürerhandfchr. des Britifchen Mufeums; Jahrb. f. Kunftw. I. 5.

in Florenz. Nach einem Exemplare, das sich 1645 in der Sammlung des Lord Arundel befand, hat es Wenzel Hollar radiert. Jenes Selbstporträt des 26jährigen Dürer in der Imhoff'schen Sammlung ¹⁾, das in Wasserfarben auf Tuch, d. h. Leinwand, gemalt war und 1633 »schon ziemlich schadhaft« nach Amsterdam verkauft wurde, ist feither wohl ganz zu Grunde gegangen. Es dürfte indess kaum etwas anderes, als eine auf Täufchung berechnete Nürnberger Copie des oben beschriebenen Madrider Bildes gewesen sein.

Ueberhaupt kann ich gleich bei dieser Gelegenheit einige Bemerkungen über die Inventare der vielberufenen Imhoff'schen Kunstkammer nicht unterdrücken. Als Quellen für die Geschichte Dürer'scher Werke sind dieselben in unserer Zeit doch vielfach überschätzt worden, denn ganz unleugbare Thatfachen gebieten die grösste Vorsicht bei ihrer Benützung. Wilibald Imhoff der Aeltere (gest. 1580), der Enkel Pirkheimers und der Bruder von Dürers Pathenkind Hieronymus, hatte zwar von seinem Grosfvater keine irgend nachweisbaren Arbeiten Dürers ererbt, wohl aber sammelte er eine stattliche Menge von dessen Zeichnungen und brachte auch einige Gemälde von Dürer an sich. Gute Gelegenheit, Eifer und Liebe zur Sache mögen ihm dabei mehr zu Statten gekommen sein als ein besonderer Kennerblick. Unterließ so schon bei ihm, trotz seines guten Willens, manches Unächte, so nahm dies immer grössere Dimensionen an unter den Händen seiner Erben und Nachkommen, die alsbald ihre Kunstkammer als ein Waarenmagazin, Dürer als einen gangbaren Handelsartikel anfaßen. Während die guten ächten Erbstücke zunächst Abnehmer fanden, namentlich die Zeichnungen an den kunstverständigen Kaiser Rudolph II., der Dürer so sehr verehrte, übergiengen, blieben die zweifelhaften Stücke zurück und vermehrten sich noch ²⁾. Insbesondere gab die große Münzen- und Medaillenammlung Wilibald Imhoffs eine willkommene Gelegenheit zu Porträtfälschungen. Einen ansehnlichen Vorrath davon besitzen die öffentlichen Zeichnungensammlungen von Berlin, Bamberg und Weimar ³⁾. Es ist indess für unsere wissenschaftlichen Zwecke gleichgiltig, inwieferne die Imhoff und andere Nürnberger Kaufleute den Betrug übten oder bloß dessen Opfer waren. Sicher ist nur, daß durch die Hand geschickter Techniker frühzeitig

1) v. Eye, Dürer, Ueberlichtstafel I. Nr. 9 etc.

2) Vergl. die Geschichte der Imhoff'schen Sammlung bei Heller, a. a. O. 71—86.

3) Ueber diese Massenfälschung vergl. die Literatur in meinem Nachrufe an Zahn,

Jahrb. f. Kunstw. VI, 221. Weitere, ziemlich oberflächliche »Untersuchungen über A. D.« von A. v. Sallet, Berlin 1874, hat Alfred Woltmann im Literarischen Centralblatt, 1875, Sp. 83—84, und nochmals Sp. 188—190, entsprechend beurtheilt.

schon so manche schöne Dürerzeichnung der Imhoff'schen Kunstkammer sich verdoppelte und das auch fast alle Gemälde Dürers, die sich bis zur Neige des sechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus in Nürnberg befanden, in zwei oder mehreren Exemplaren auf die Nachwelt gelangten. Solche Nürnberger Copisten, um nicht zu sagen Fälfcher Dürers, waren vornehmlich Hans Hofmann (gest. um 1600), von dem schon Andreas Gulden, der Fortsetzer Neudörffers, 1660 sagt: »copierte den Albrecht Dürer so fleißig nach, das viele seiner Arbeiten für Dürer'sche Originalien verhandelt werden«; später sodann Georg Gärtner (gest. 1654) und Bonnacker, Joh. Christian Ruprecht, Johann und Georg Fischer, Jobst Harrich (gest. 1617), Paul Juvenel (gest. 1643) u. A. Diese posthume »Schule Dürers« steht einzig da in der ganzen Kunstgeschichte. Kein anderer Meister, nicht einmal der vielgeprüfte Raphael, ist von der Fälfchung so beharrlich ausgebeutet worden, wie Albrecht Dürer.

Ueber die Art, wie die Imhoff den Kunsthandel betrieben, macht Hans Hieronymus in seinem auf der Nürnberger Stadtbibliothek aufbewahrten »Geheimbüchlein« ganz bedenkliche Mittheilungen. Unter den 1634 an einen Matthaëus Overbeck von Leyden verkauften Stücken werden z. B. aufgezählt: »Ein Mariabild . . . solches hat Hans Imhoff mein Uranherr sel. zu Anttorf malen lassen; ich habe es dem Overbeck für Lucas' von Leyden Hand ausgegeben: an sit, dubitatur a multis! — Ein Marienbild auf Holz, von Oelfarben, klein; mein Vater sel. hat des Albrecht Dürers Zeichen darunter malen lassen, man hat aber nicht eigentlich dafür halten können, das es A. Dürer gemalt habe«. Gegen die Authenticität alles dessen, was die Imhoff damals noch unter Dürers Namen besaßen, insbesondere an Gemälden, liegen sehr begründete Bedenken vor, denn der Kurfürst Maximilian von Baiern, ein leidenschaftlicher Verehrer unseres Meisters, war von dem ganzen Vorrath wenig erbaut. Nachdem ihm 1630 in München die Dürer'schen Stücke »auf sein inländiges Anhalten präsentiert worden, hat er dazu gar keine Luft getragen, auch viel unter denselben nicht für Originalien erkennen wollen, sondern sie alle ¹⁾ zurückgegeben und gar kein Gebot darauf legen lassen«; so berichtet Hans Hieronymus Imhoff selbst. Der feinsinnige Kurfürst, der seinen Palast mit den besten Gemälden Dürers zu zieren verstand, wußte wohl, was er hier that. Er war dabei besser berathen als jener Amsterdamer Kaufmann, der drei Jahre später durch einen gewissen Abraham Blomart die Sammlung für 34,000 Thaler in Nürnberg ankaufen liefs. Der Schreiber

1) Bis auf zwei ganz geringfügige Stückchen.

des Geheimbüchleins hatte sicher guten Grund, dazu zu bemerken: »Ist also, Gott Lob und Dank! ein solcher guter Kauf für uns geschehen, dessen wir uns nimmer mehr hätten einbilden dürfen, denn gewisslich ist unter allen verkauften Stücken nicht ein einziges Hauptstück gewesen, sondern meistens kleine und von Wasserfarben gemalte Sachen, darunter viele, an welchen, ob sie eben Albrecht Dürer gemalt habe, noch viel zu zweifeln ist«.

Der gedrängte Hinweis auf diese, früh schon ergiebige Quelle der Dürerfälschung mag den Einwürfen derjenigen begegnen, die in der Zurückführung eines Kunstwerkes auf die Imhoff'sche Kunstkammer oder in der Ausführung einer Malerei in Leim-, Gummi- oder Wasserfarben auf feiner ungründeter Leinwand entscheidende Argumente für die Urheberschaft Dürers finden wollen. Der Ankauf für den Grafen von Arundel wurde in Nürnberg erst 1636 gemacht ¹⁾, also nach der abweisenden Entscheidung des Kurfürsten Maximilian. Die Technik der »gemalten Tüchlein« war aber, weit entfernt, eine bloß Dürer eigenthümliche zu sein, in der Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts gebräuchlich und auch den oberitalienischen Meistern als eine deutsche Malweise wohlbekannt. Schon von 1475 haben wir das urkundliche Zeugniß, daß Herzog Sigmund von Oberbayern der Gemahlin des Markgrafen Albrecht Achilles »ein Tüchel schickt, daran Unfer Frauen Bildniß mit subtiler Arbeit gemalt ist« ²⁾.

Eine an Zeichnungen zu beobachtende Eigenthümlichkeit der alten Nürnberger Dürerfälschungen besteht auch darin, daß sich dieselben für Wiederholungen von der Hand des Meisters geben, daher oft neben dem Zeichen Dürers mit Absicht eine andere Jahreszahl tragen, als das Original aufweist. Zuweilen wurde wohl gar die Copie um ein Jahr zurückdatiert, um deren Vorzüglichkeit dem ächten Werke gegenüber anschaulich zu machen. Und daraus erklärt sich vielleicht auch der Umstand, daß die Selbstbildnisse Dürers aus den Jahren 1493 und 1498 in der Imhoff'schen Sammlung Doppelgänger von 1492 und 1497 aufzuweisen hatten. Scheinen sich doch auch die Bildnisse von Dürers

1) Der Ankauf begriff nebst den Kunstgegenständen auch die reiche Büchersammlung; Heller a. a. O. 73—74. Aus den beiden zuletzt genannten Ankäufen stammen ohne Zweifel die Handschriften Dürers im Britischen Museum, sammt dem kostbaren Sammelbande von Zeichnungen daselbst mit der Aufschrift: »Teckenings 1637«; ein Vermächtniß von Mr. Sloane, das auf Arundels Sammlung zurückgeht.

Die Imhoff hielten eben Nachlese in Nürnberg, nachdem sie die erste Zeichnungenammlung glücklich an Kaiser Rudolph II. verkauft hatten. Aus kaiserlichem Besitze kam diese im Jahre 1796 größtentheils in die Albertina. Vergl. M. Thausing, La collection Albertine à Vienne, Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1870.

2) Baader, Jahrb. f. Kunstw. I. 268.

Eltern, die Wilibald Imhoff doch von dessen Schwägerin, der Frau des Endres Dürer, gekauft hatte, nachträglich als Copien der auf dem Rathhaufe aufbewahrten Gemälde herausgestellt zu haben¹⁾. Wie die Dinge einmal liegen, ist es leider nicht möglich, die Kunstthätigkeit Dürers kennen zu lernen, ohne zugleich die Industrie zu verfolgen, deren Opfer sein Name frühzeitig in der Heimath geworden ist. Ueber die Berechtigung zur Führung dieses Namens entscheiden bei erhaltenen Werken nur innere Merkmale; alle blofs äußerlichen Belege für die Herkunft derselben treten bei Dürer mehr als bei allen anderen Künstlern in den Hintergrund, und das Verlorene entzieht sich jeder Würdigung. Nach sorgfältiger Auswahl der ächten, nach Fortlassung aller zweifelhaften Gemälde bleibt noch gerade genug, um uns einen angemessenen Begriff von seiner Malerei zu geben.

Diese Erörterungen kommen uns gleich zu statten bei Beurtheilung jener zwei Gemälde, die man gemeinhin als die Bildnisse der Katharina Fürlegerin bezeichnet. Dürer soll ein schönes Mädchen dieses Namens einmal mit aufgelösten, das anderemal mit in breiten Zöpfen aufgebundenen Haaren abgebildet haben; beidemale im Jahre 1497. Beide Bilder befanden sich in der Sammlung des Lord Arundel, wo sie von Hollar bekanntlich radiert wurden; endlich soll das eine seinen Weg in die Galerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt gefunden haben, das andere in die Sammlung des Freiherrn Speck-Sternburg zu Lützfena bei Leipzig.

Der Augenschein belehrt uns aber sogleich, das wir es hier mit zwei ganz verschiedenen Köpfen und keineswegs mit zwei Bildnissen einer und derselben Persönlichkeit zu thun haben. Was sodann die Aechtheit der betreffenden Gemälde anbelangt, so fällt zunächst auf, das von beiden heutzutage noch zwei Exemplare bekannt sind, je eines in Oel auf Holz, das andere in Wasserfarben auf Leinwand gemalt. Die beiden in der letzten Art ausgeführten Bilder sollen als Seitenstücke und in sehr schlechtem Zustande aus dem Nachlasse eines Olmützer Erzbischofs an Hrn. Karl Waagen in München gekommen sein und wurden von Defchler in Augsburg kräftigst restauriert; das eine dieser Pendants erwarb dann Frankfurt, das andere, darstellend das Mädchen mit dem geflochtenen Haare, Mr. Wynn Ellis in London. Diese Stücke nun für völlig verdorbene Originale halten zu wollen, bleibt freilich jedermann unbenommen, von Dürers Pinself ist jedenfalls nichts mehr an denselben wahrzunehmen. Doch auch

1) v. Eye, Leben A. Dürers, Uebersichtstafel Nr. 19.

das Oelbild der Fürlegerin in Lütfschena mit den dürrtigen Leibesformen, den mangelhaften Händen, dem grünlich wässerigen Farbentone, ist eine spätere, noch ungleich schwächere Copie. Möglich wohl, daß davon ein Original Dürers mit oder ohne das Wappen der Fürleger einmal existiert hat; gegenwärtig entzieht sich daselbe unserer Betrachtung.

Dagegen ist uns das Dürer'sche Original der sogenannten Fürlegerin mit den langen Haaren erhalten. Es ist die betende Jungfrau in der königl. Galerie zu Augsburg, ein Tafelbild mit dem ächten Monogramme und der Jahreszahl 1497 bezeichnet. Obwohl ganz nach der Natur gearbeitet, läßt sich die halbe Figur mit Sicherheit weder als ein Porträt ansehen, noch als ein Heiligenbild; es macht mehr den Eindruck eines liebevoll ausgeführten Studiums. Klar und hell tritt die zarte jugendliche Gestalt aus dem schwarzen Hintergrunde hervor; sie hält das runde Köpfchen leicht gegen die linke Schulter geneigt, die großen, stark geschweiften Augenlieder niederschlagend mit dem Ausdrucke tiefer Andacht und stiller Ergebung. Die scharfen Umriffe, das Kantige der Profile erinnert noch an mantegnesken Einfluß. Die leicht gefalteten Hände sind fein modelliert bis auf die Grübchen der Knöchel. Weißes Linnen umschließt den schlanken Hals; das enganliegende Kleid ist von tiefem Roth und mit dunkelgrünen Säumen eingefasst. Wangen und Lippen sind rosig angehaucht; vorwiegend aber scheint das Augenmerk des Meisters auf das reiche, goldblonde Haar gerichtet, das aufgelöst über beide Schultern bis an den Gürtel herabwallt. Diese Fluth von Locken, ungekünstelt und ungefalbt, ist mit einer Wahrheit, Weichheit und Farbengluth sonder gleichen wiedergegeben. Man glaubt hineinfassen zu können in diese Fülle, jedes Haar scheint sichtbar und doch ist die Durchführung nirgends in's Kleine verfolgt, ja ungleich weniger, als in manchen späteren Arbeiten, in denen Dürer sein gerühmtes Geschick in der Haarbehandlung bis zu einer Virtuosität trieb, deren äußerliche Vorzüge sich auch die Copisten und Fälscher anzueignen wußten. Hier ist die Belebung des Haarwuchses noch mehr durch coloristische Mittel als durch Einzelheiten der Zeichnung erzielt. Der leichte weiße Schleier, der wie ein Hauch das Köpfchen bedeckt und bis über die Augenbrauen herabfällt, ist kaum sichtbar. Die Ausführung ist so genau, daß in der Schließe des Korallenarmbandes noch ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes erkennbar ist. In der Copie des Städel'schen Institutes ist das Armband zu einem Rosenkranze geworden, die Farben von Kleid und Saum werden vertauscht, das Haupt mit einem perlenbesetzten Stirnbande geziert, links oben das Wappen der Fürleger angebracht.

Ob sich das letztere jemals auf dem Originale befunden habe, steht dahin ¹⁾).

Dem frühesten Bildnisse, das Dürer auf ausdrückliche Bestellung gemalt haben mag, begegnen wir erst im Jahre 1499; es ist das Porträt des Oswald Krell in der k. Pinakothek zu München. Es ist keine einnehmende Persönlichkeit, die hier in aller Herbheit ihrer Erscheinung dargestellt wird. Der knochige, bartlose Kopf des jungen Mannes ist etwas nach links gewandt, und ernst, fast mürrisch blicken die Augen aus den äußersten Winkeln heraus. Das schwarze Sammtkleid stimmt gut zu dem rothen Vorhange im Grunde, der links den Ausblick auf hochstämmige Bäume frei läßt. Mit besonderer Sorgfalt ist wieder das Haar und der von der rechten Schulter herabfallende, mit der linken Faust zusammengehaltene Pelzrock behandelt. Auch die grauen Schatten im Fleische sind fein vertrieben. Ueberall ist die ganze ungefchminkte Wahrheit neben einer gewissen zeitgemäßen Gravität festgehalten. Im Allgemeinen zeigen die frühen Bilder Dürers einen fatteren, kräftigeren Farbenvortrag, eine mehr malende Technik, die noch auf die alte, durch Wolgemut vermittelte flämische Ueberlieferung zurückführt, allmählich aber von der abtracteren, mehr zeichnenden Methode in der Art von Mantegna und Schongauer durchdrungen wird.

Zu erwähnen wäre hier noch das Bildniss des kaiserlichen Rathes Sixtus Oelhafen, geb. 1466, gest. 1539, aus dem Jahre 1503, von welchem sich aber das Original Dürers nicht erhalten hat, sondern bloß Copien; die eine war in der Sammlung des H. v. Derschau, die andere befindet sich auf der Universitätsbibliothek zu Würzburg. Auch der kleine Stich von J. A. Böner ist nicht nach dem Original gemacht ²⁾. Nicht viel besser steht es um die Nachweisung eines Bildnisses von Jakob Fugger, genannt der Reiche (1459—1525), welches Dürer gemalt haben muß, aber doch erst in viel späteren Jahren. Die fast lebensgroße Originalzeichnung dazu, welche B. Suermondt in Amsterdam entdeckte und erwarb, stammt erst aus den Jahren 1518—1520; ihr entspricht das, Kulmbach zugeschriebene Gemälde im Berliner Museum ³⁾ und eine andere Copie im Besitze des Grafen Törring in München. Nun giebt es aber ein nur sehr wenig abweichendes Porträt deselben Mannes, wie es scheint, in der Münchener Pinakothek ⁴⁾, aus Schleifheim stammend und laut Inventar von 1760 auf der Rückseite als ein Werk Dürers aus dem Jahre 1500 bezeichnet. Das Bild war bloß in Leimfarben ausgeführt und hat demgemäß viel gelitten; insbesondere

1) Wenigstens hat Eigner, der das Bild leider restaurierte, es nicht gefunden.

2) Katalog Derschau S. 6. Heller a. a. O.

223, 265 u. 909

3) Nr. 557.

4) Saal I. Nr. 51.

der grüne Hintergrund und die Kleidung sind ganz übermalt. Der besser erhaltene Kopf aber mit der noch immer sehr guten Modellierung und dem heiteren, lebhaften Ausdrucke deutet allerdings auf Dürer, und zwar durch die etwas gekniffenen Augen und Mund auf dessen frühe Zeit hin. Damit steht aber wieder in Widerspruch, daß die dargestellte Persönlichkeit keineswegs zwanzig Jahre jünger aussieht, als auf den zuvor genannten Bildnissen, sondern vielmehr greisenhaft, und nach der eingefunkenen Oberlippe zu schließen, zahnlos: ein Widerspruch, den ich nicht zu erklären vermag, es sei denn, daß das Münchener Bild gar nicht Jakob Fugger, sondern bloß einen ihm sehr ähnlichen, vielleicht auch leiblich verwandten Mann darstellt.

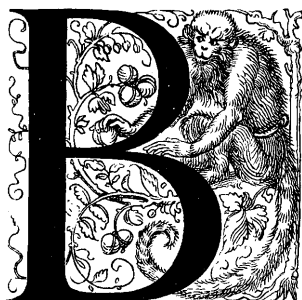
Noch bleibt uns ein anderes Gemälde in Wasserfarben, gleichfalls aus dem Jahre 1500, zu betrachten, das in mancher Hinsicht unter Dürers Werken vereinzelt dasteht: Hercules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln auf der Feste zu Nürnberg. Waagen sah das Bild noch in Schleifsheim in schadhaftem Zustande und erklärte es auch für schwierig, es auf irgend eine Weise wieder herzustellen. Seitdem ist es mit Oelfarbe und Firnis ganz überstrichen worden bis auf wenige kleine Stellen, unter denen sich zum Glück der Stein mit Monogramm und Jahreszahl befindet. Der nackte Hercules in halber Lebensgröße schreitet linkshin aus, stramm den großen Bogen spannend, so daß er mehr von rückwärts, der Kopf mit den fliegenden Locken gerade im Profil gesehen wird. Der Vogel links in der Luft und seine beiden Gefellen sind als kleine geflügelte Drachen gebildet, mit länglichen Frauenköpfen und mit Brüsten, ähnlich den Sirenen; sie sehen gar nicht schrecklich aus. In den Hintergrund erstreckt sich eine wohlangeordnete Flusslandschaft. Nach der völligen Verwüstung des Gemäldes ist es ein Glück, daß uns wenigstens ein Entwurf Dürers zu demselben erhalten ist, nämlich in der großherzoglichen Sammlung zu Darmstadt. Es ist eine lavierte Federzeichnung, auf welcher die Hauptfigur mehr in der Mitte steht und das Löwenfell nachschleift, mit dem auch der Rücken zum Theil bedeckt ist. Starke Pentimenti zeigen, wie Dürer bemüht war, der Anatomie Herr zu werden und die energische Bewegung in der Stellung und Muskelfspannung der Glieder auszudrücken; während die ihm geläufige Landschaft nur ganz flüchtig angegeben ist. Es ist dies unter allen Gemälden, die wir von Dürer kennen, eines der beiden, in welchem er keinen heiligen Gegenstand und kein Bildnis giebt, und das einzige mit einer mythologischen Darstellung. Wer mag wohl der Besteller gewesen sein?

VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche.

»Item aws welchen ein grofser, kunstreicher moler soll werden, der mufs van guter werklewt kunst erflich vill abmachen, pis er ein freie hant erlangt.«

Dürer.



Burckhardt hebt einmal die Thatfache hervor, dafs im Zeitalter der Renaissance mehrere der gröfsten italienischen Meister ihr Bestes in späten Jahren leisteten. Leonardo war mehr als 50 Jahre, als er das Abendmahl schuf, Giovanni Bellinis herrlichste Werke stammen aus seinen achtziger Jahren, Tizian und Michelangelo haben als Greise noch das Staunenswürdigste hervorgebracht. Es ist als hätte die grofse Zeit Eile gehabt und in ihrer Haft alles, vom Knaben bis zum Greife, mit der Fülle ihrer Kraft überschüttet. Bezeichnend für sie ist daher der grofse, gemeinlich dem Agostino Veneziano, von Vasari zwar dem Marcello Fogolino zugeschriebene Kupferstich, der einen Greis im Gehstuhle darstellt mit der Ueberschrift: »Anchora imparo« — noch immer lerne ich!

Auch die deutsche Kunst jener Tage hatte solche bis an ihr spätes Lebensende noch lernende Meister — und zwar sind es gerade die Lehrmeister unserer beiden gröfsten Maler, die sich dadurch auszeichnen. Läfst sich doch die Berechtigung der hergebrachten, erst neuester Zeit angegriffenen Ueberlieferung nicht länger bezweifeln, nach welcher nicht Hans Holbein der Jüngere, sondern sein alter Vater und Lehrer der Schöpfer des Sebastiansaltares in München und aller um denselben gruppierten Gemälde sei. Nachdem man schon ein Wunder glauben und auf historischem Wege beglaubigen mußte, entschied die Wissenschaft nicht für den frühreifen Knaben, sondern für den blühenden Greis, in dessen heiterem Sinne sich die Formen des

alten Stiles noch zu ungemeiner Lieblichkeit rundeten, dessen Hand schon über einen reichen Schatz künstlerischer Erfahrung verfügte, als sich seine Phantasie noch aufmachte zum Ritt in das neuentdeckte Wunderland der Renaissance. Und wie dem Vater Holbein neue, ungeahnte Kräfte erwachsen in einem Alter, da sie anderen Sterblichen zu versiegen pflegen, so schreitet auch Michel Wolgemut in ungebrochener Blüthe in das sechzehnte Jahrhundert hinüber; auch auf seinen Geist sollten die Ideen und Formen der Antike noch befruchtend wirken.

Allerdings mußte der Erfolg bei dem Nürnberger Altmeister ein ganz anderer sein, als bei Hans Holbein, dem Aelteren, in Augsburg. Die alte Augusta, die Königin des Lechfeldes, war unter allen deutschen Reichsstädten zumeist den Einflüssen des Südens ausgesetzt. Sie stand im lebhaftesten Verkehr mit Mailand und dem italienischen Westen, dessen neue Stilformen somit nirgends auf deutschem Boden leichter zu Geltung und Herrschaft gelangen konnten, als hier. Dem gegenüber war der Handel und Wandel Nürnbergs zunächst auf Venedig angewiesen. Dieses aber bildete damals noch in mehr als einer Beziehung einen Gegensatz zu dem übrigen Italien, oder behauptete doch eine Ausnahmestellung innerhalb desselben. Wir lernten bereits, gelegentlich der Wandererschaft Dürers, das venetianische Kunstleben gewissermaßen als ein Mittelglied zwischen Süden und Norden kennen; wir sahen wie die Renaissance von der Terra firma erst verhältnismäßig spät in die Lagunenstadt vordringt und dort längere Zeit unvermittelt neben der empfindsamen gothisch-naturalistischen Richtung hergeht. Folgerichtig mußte daher der Einfluss, der von Venedig auf Nürnberg übergieng, ein zwiefältiger und wesentlich anderer sein, als jener der lombardischen Kunst auf Augsburg. Dazu kommt noch, daß sich der letztere auf dem gewöhnlichen Wege der unmittelbaren Anschauung, des Nachfühlers von Künstler zu Künstler fortpflanzte, während der Uebergang von Venedig nach Nürnberg einen theoretisierenden Beigeschmack hat, auf Nachdenken und wohl gar auf einer ganz bewußten gelehrten Vermittelung beruht. Ohne erörtern zu wollen, inwiefern ein solches Dazwischentreten der klassischen Gelehrsamkeit der deutschen Kunst von Nutzen oder vom Uebel gewesen sei, muß doch einleuchten, daß ein so verschränkter Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen schwer zu verfolgen, schwerer noch auf seine Ausgangspunkte zurückzuleiten ist. Und doch sind wir genöthigt, es zu versuchen, wenn wir nicht vor räthelhaften Thatfachen stehen bleiben wollen.

Suchen wir nach einer Persönlichkeit, welche geeignet war, diese

eigenthümlichen, antiquarisch-artistischen Einflüsse Italiens auf Nürnberg schon im XV. Jahrhunderte zu vermitteln, so weist uns alles auf den Stadtphysicus und Historiographen Doctor Hartmann Schedel, geb. zu Nürnberg 1440, gest. daselbst 1514. Nachdem er in Leipzig Magister der freien Künfte geworden war, hatte er im Jahre 1463 die Universität Padua bezogen, um Medicin zu studieren. Sein Aufenthalt daselbst fällt gerade in die Jahre, da Andrea Mantegna mit Hilfe gelehrter Freunde von der Universität seine antiquarisch-realistische Renaissance ausbildete und mit ihr Triumphe feierte, bis zu dessen Berufung an den Hof der Gonzagen nach Mantua im December 1466¹⁾. Wie Schedel selbst berichtet, wohnte er im Jahre 1465 zu Padua der feierlichen Zergliederung eines menschlichen Leichnams bei, und am 17. April 1466 wurde er daselbst als Licentiat und Doctor in utraque medicina creiert. Daneben aber hat er sich mit größtem Eifer der Alterthumsstudien beflissen. Angeregt durch ein Bruchstück aus dem griechischen Reisetagebuche des gelehrten Antiquars Cyriacus von Ancona (geb. 1361), aus dem er Notizen, Inschriften und Zeichnungen copierte, verfasste er selbst ein großes Sammelwerk über die Merkwürdigkeiten Italiens, besonders Roms und Paduas mit besonderer Berücksichtigung der Inschriften, »damit die Nachkommen Denkmäler erhalten, welche ihr Gemüth ergötzen und sie zu mehrerer Vervollkommnung anreizen können«. Auch als practischer Arzt und als Stadtphysicus in Nördlingen, Amberg und Nürnberg setzte er diese Studien fort und arbeitete an einer ähnlichen Sammlung von Alterthümern und Epigraphen aus Deutschland. Noch im Jahre 1512 brachte ihm Wilibald Pirckheimer von Trier Notizen und Abschriften, auch eine Abbildung des römischen Monumentes zu Igel²⁾.

Schedel hat sich selbst als Zeichner versucht. Die Proben aber, welche uns davon in feinen Handschriften überliefert sind, geben von seiner Kunstfertigkeit keinen hohen Begriff. Sie zeigen die Hand eines ungeübten Dilettanten, der sich zwar ein, in seinen jungen Jahren beliebtes Stückchen eingepägt hat, in jedem anderen aber sich nicht zurecht findet. In harter spiefsiger Holzschnittmanier zeichnet er mit der Feder Gewandfiguren, in denen man ohne die beigeschriebenen Namen alles eher als mythologische Gestalten erkennen würde. Ihre Bedeutung haftet nur an dem allgemeinsten Begriffe, an dem äußerlichsten Merkmale, alles andere muß eine kräftige Phantasie dazu thun. Gleichwohl wäre es ein Irrthum, wollten wir Schedels Vorstellungen von

1) Crowe u. Cavalcafle, *Gesch. d. ital. Malerei*, deutsch v. M. Jordan V. 406; 385 etc.

2) Will, *Nürnberger Gelehrtenlexicon*. Otto Jahn, *Aus der Alterthumswissenschaft* 348 ff.

antiken Formen und Idealen nach feinen eigenen Federzeichnungen beurtheilen. Diese entsprechen jenen gewifs eben fo wenig, wie etwa feine nackten Figuren der Summe feiner anatomifchen Kenntniffe. Von der gedanklichen Vorftellung bis zur bildlichen Gefaltung ift gar ein weiter Weg; nur langfam hat die Kunft denfelben zurüdgelegt, und am wenigften konnte ihr eine ungelenke Gelehrtenhand nur fo im Fluge folgen. Schedels Begriffe von der Antike müffen bei aller Urprünglichkeit ganz unvergleichlich better gewesen fein, als feine Zeichnungen. Er hatte ja mit eigenen Augen und zugleich mit warmem Interesse antike Bildwerke angefehaut, die damals in Padua und Umgebung noch gewöhnlicher vorkamen; er kannte ficher auch die Sammlung von Gypsabgüffen, welche Andrea Squarcione in feiner Werkftätte angelegt hatte. Der Gebrauch, welchen deffen Adoptivfohn, der grofse Mantegna, davon zu machen verftand, mußte ja jedem die Augen öffnen. Und Hartmann Schedel war Zeuge davon. Irgend einen Abklatfch nach der Antike nahm er wohl felbft mit in die Heimath; manche Abbildung von Künftlerhand und manchen italienifchen Kupferftich bewahrte er mit feinem Schatze von gefchriebenen und gedruckten Büchern, die nachmals in den Befitz des Herzogs Albrecht V. von Baiern gelangten.

Hartmann Schedel ift fomit der frühefte Vorläufer Winkelmanns und unferer claffifchen Archäologen. Seine Heimkehr nach Nürnberg erfolgte um das Jahr 1480¹⁾. Er bewohnte dafelbft fein Haus »unter der Veften«, in der nächften Nachbarfchaft Wolgemuts. Am 30. November 1489 hatte Dürer feine Lehrzeit bei diefem vollendet und im April des folgenden Jahres gieng er auf Wanderschaft. Kaum aber hatte er Nürnberg den Rücken gekehrt, fo vollzog fich dafelbft die erfte nachweisbare Annäherung der claffifchen Gelehrfamkeit an die deutfehe Kunft. Im Jahre 1491 vereinigte fich Michel Wolgemut mit Doctor Hartmann Schedel zur Illuftrirung der »Neuen Weltchronik«. Der 56jährige Maler trat dadurch nothwendig in einen regen Verkehr mit dem nur um 6 Jahre jüngeren Gelehrten. Der berühmte Freundschaftsbund zwischen Dürer und Wilibald Pirckheimer hätte fomit eine Art Vorfpiegel in dem Verhältniffe zwischen Wolgemut und Hartmann Schedel, und in das Haus des letzteren wird der frühefte Berührungspunkt der im übrigen Deutfchland noch ftrenge gefchiedenen Gelehrten- und Künftlerkreife zu verfetzen fein; weiter zurück dürfte fich die Anknüpfung fchwerlich verfolgen laffen. Nicht in dem gemeinfamen

1) 1481 erfcheint Hartmann Schedel das | Journal XV, 25 ff.
erftmal in den Bürgerbüchern; v. Murr, |

Geburtshaufe oder in einem Verkehre ihrer beiden Familien, sondern in der Begegnung an der Hand der älteren Freunde und Berufsgenossen mögen Pirkheimer und Dürer nach der Heimkehr von ihren Studienreifen den Grund zu gegenseitiger Annäherung gelegt haben.

Durch diesen Gedankengang fixiert sich von selbst der Zeitpunkt, in welchem der Humanismus zuerst vernehmlich an die Pforte der deutschen Kunst pochte. Mit welchem Erfolge — darüber fehlt uns freilich jede literarische Überlieferung; wir sind allein auf die Denkmäler angewiesen. Aber auch diese geben uns nicht so leicht Aufschluss. Das farbige Gemälde diente nur kirchlichen Zwecken oder hie und da zum Porträt. Mehr Freiheit gewährte dem deutschen Meister allerdings die »gedruckte Kunst«. Doch auch der Holzschnitt war auf die große Masse berechnet; seine Darstellung mußte populär und allgemein verständlich sein. Nur der Kupferstich nahm eine gewisse Mittelstellung ein. Er gestattete eine feinere Ausführung und, ohne gerade gemeine Marktwaare zu sein, doch eine gewisse, auch wohl geheime Verbreitung unter den gebildeten Kreisen der Nation. Hier konnte der Humanismus am leichtesten seinen Einfluß auf die deutsche Kunst geltend machen. Im Vergleich zu demjenigen, was die Italienische Renaissance der Antike verdankte, mag freilich die vorwiegend theoretische Unterweisung, welche hier zunächst der deutschen Kunst zu Theil wurde, geringfügig erscheinen. Immerhin bleibt aber die Thatfache beachtenswerth, daß auch in Deutschland die Befreiung der Formen und ein gesunder Naturalismus in der Malerei nicht aufkommen konnte, ohne daß eine Befruchtung durch die classische Wissenschaft vorausgegangen wäre.

Der Kupferstich zählte gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts in Nürnberg und im benachbarten fränkisch-baierischen Lande bereits einige namhafte Vertreter, die sich durch Reichthum der Erfindung eben so vergleichen, als sie sich durch eigenartige Zeichnung und Technik von einander unterscheiden. Gerade die herbe Selbständigkeit dieser ältesten fränkischen Stecher konnte die breiteste Grundlage für eine glänzende Weiterentwicklung der Kupferstechkunst darbieten, sobald sich eine allgemeinere Begabung aller ihrer vereinzelter Richtungen bemächtigte. Alterthümlich harte Formen zeigen die Stiche, welche dem berühmten Nürnberger Holzschnitzer Veit Stofs zugeschrieben werden; die vielgebrochenen Gewänder, wie die unruhige, flaumige Schattierung deuten auf niederländische Schule. Ein gewandter schwungvoller Zeichner ist der Meister M. Z. genannt Matthaeus Zafinger oder Zatzinger; seine Stichweise ist zwar spitz und schütter aber durchaus malerisch, insbesondere in der Behandlung von Trachten

und Landschaften. Dagegen hat Mair von Landshut in feinen fest umschriebenen Gestalten, wie in feinen phantastischen, massiven Bauwerken einen entschiedenen Zug zur plastischen Formgebung. Diesen drei Meistern von so ausgeprägter Eigenthümlichkeit schliesen wir nun das noch bunte und unbegrenzte Kupferwerk Michael Wolgemuts an.

Bis in den Beginn unseres Jahrhunderts galt Wolgemut allgemein auch als Kupferstecher, und es wurden ihm alle jene Platten zugeschrieben, die unten in der Mitte mit dem Buchstaben W bezeichnet sind. Da fand Adam Bartsch auf einem Abdrucke des auch von Schongauer gestochenen Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes ¹⁾ in der Albertina die Aufschrift von einer Hand des XVI. Jahrhunderts: »Dieser Stecher hat Wenzel geheissen, ist ein Goldschmied gewesen«. Diese Nachricht zusammengehalten mit der Bezeichnung auf dem Tode der Maria nach Schongauer (Bartsch 22): 1481, WENCESLAVS DE OLOMVCZ IBIDEM, veranlafste Bartsch auch sämmtliche mit einem W bezeichnete und früher Wolgemut zugeschriebene Stiche für Werke dieses Wenzel zu erklären. Der sonst nicht näher bekannte Olmützer Goldschmied sollte in seiner Jugend Schongauer, in seinem Alter Dürer copiert haben, was doch schwerlich von Wolgemut hätte behauptet werden können. Letzterer könnte aber nach Bartsch auch darum Dürern nicht die Vorbilder für eine Reihe seiner Kupferstiche geliefert haben, weil die mit W bezeichneten Blätter den entsprechenden Arbeiten Dürers um vieles nachstünden; ein Grund, der trotz seiner Allgemeinheit leicht verfieng, angesichts der späten und schlechten Abdrücke, in denen die Stiche des Meisters W zumeist vorkommen.

Nur das unbedingte Festhalten der alten Regel, dafs die Copie oder Wiederholung eines Kunstwerkes durch einen anderen Meister dem Original in jeder Beziehung nachstehen müsse, konnte Bartsch der Gefahr einer Täufchung aussetzen, ähnlich derjenigen, die ihm in einer analogen Frage bei der Beurtheilung Marcantonio Raimondis unterließ²⁾. So folgerichtig nämlich das Princip aus der Erfahrung der Gegenwart und aus der Beobachtung früherer Jahrhunderte gezogen sein mag, für die Zeiten einer aufsteigenden Kunstbewegung und für die Denkmäler einer eben in raschem Aufblühen begriffenen Technik wird seine Anwendung doch an manche Vorbehalte geknüpft sein. Zunächst haben die Meister des XV. Jahrhunderts gar nicht jenen

1) Peintre-Graveur, VI. 325. Nr. 17.

2) Vergl. Thausing: Marco Dente v,

Ravenna, Archiv f. zeich. K. 1870.

krankhaften Begriff von Originalität, dem gemäß jedes neue Werk sich in allen Beziehungen, in Stoff, Composition und Ausführung soviel wie möglich von dem bereits Vorhandenen unterscheiden müsse. So sehr sie auch bemüht sind, den Kreis der Darstellungen zu erweitern, eben so unbefangen beharren sie andererseits auch bei den einmal gefundenen, gewohnten und beliebten Gegenständen. Wie in der classischen Kunst kehren auch in der Renaissance dieselben biblischen, mythologischen oder profanen Geschichten, die gleichen typischen Gestalten immer wieder, und die Betonung liegt nicht in dem was, sondern in der Art, wie geschildert wird. Im dunklen Bewußtsein der unumschränkten Vorherrschaft der Form auf dem Gebiete der Kunst, haben die großen Meister aller Zeiten niemals Anstand genommen, von anderen zu entlehnen, was sich ihnen als wahlverwandt und nachahmenswerth darbot. In diesem rastlosen Suchen und Finden, Aufnehmen und Abgeben liegt das Geheimniß eines gefundenen Kunstlebens, welches wir, im Vergleiche zu dem Stoffwechsel der organischen Natur, den steten Formenwechsel der geistigen Welt nennen könnten.

Unter solchen Umständen ist es zuweilen gewagt, von zwei sich nahezu entsprechenden Kunstwerken, bloß das eine als Original hochschätzen, das andere als Copie unbedingt verwerfen zu wollen. In vielen Fällen, wo die Unterscheidung keiner Schwierigkeit unterliegt, wird auch ein solcher Abstand der Urtheile in dem Maße gerechtfertigt sein, als der Nachahmer zeitlich, räumlich und geistig dem Urheber ferne steht. Denn um eine gute Copie ist es doch ein eigen Ding; und bei noch so peinlicher Genauigkeit wird es der ersten, besten Hand so wenig, wie der correcten Maschine gelingen, das Werk des Meisters bis zur Gleichwerthigkeit aufzuwiegen. Wo dies Ziel dennoch erreicht wurde, da müssen eben so eigenthümliche Vorbedingungen gewaltet haben, wie die ist, daß ein hochbegabter Schüler seinen ganzen Ehrgeiz darein setzt, die Werke seines Meisters zu übermeistern. Indem Dürer die Kupferstiche Wolgemuts nachbildete, kam ihm seine innige Vertrautheit mit dessen Auffassung und Darstellungsweise ungemein zu statten. Wie kein anderer hatte er Einblick in das Schaffen seines Meisters, und zugleich befähigte ihn die Selbständigkeit seines Urtheils, das Gute vom Schwachen zu unterscheiden und darnach seine Richtschnur zu nehmen. Während die betreffenden Stiche Wolgemuts, sei es auf Grund einer noch auf Entdeckung ausgehenden, hin und hertaftenden Methode, sei es wegen der verschiedenartigen Betheiligung der Schüler, die mannigfachste Art der Behandlung aufweisen, eine Abstufung von der kräftigen, pastosen Druckfähigkeit des »großen Hercules« bis zu der feinsten kalten Nadelarbeit der Türken-

familie oder des kleinen S. Georg im Rund nach Schongauer, von italienischer Breite bis zu niederländischer Zartheit, hält Dürer frühzeitig ein mittleres Maß fest. Von jenen Extremen gleichweit entfernt giebt er seiner Stichführung einen ganz einheitlichen Charakter, von dem er bloß bei offenbaren Experimenten noch abweicht; und diesen Stil entwickelt er so klar und folgerichtig, daß die Kupferstechnik unter seinen Händen plötzlich die höchste Vollendung erreicht. Denn niemals wurde klarste Bestimmtheit der Zeichnung mit der feinsten Ausführung so vollkommen auf ein und derselben Kupferplatte verschmolzen; so viel des Vortrefflichen auch seit Dürer in jeder der beiden Richtungen geleistet wurde.

Auf Bartsch in seiner Eigenschaft als Kupferstecher mußten die technischen Vorzüge der Dürer'schen Arbeiten daher einen tiefen Eindruck machen. Er hatte für die stecherischen Feinheiten ein um so lebhafteres Gefühl, als es seiner Zeit an der strengeren Unterscheidung und Würdigung von historischen Stilformen noch vielfach mangelte. Und so wurden die natürlichen Schwächen einer noch unreifen Entwicklungsstufe gegen, die größere technische Freiheit der jüngeren Meisterhand für die Originalität in's Feld geführt. Umsonst ward die Wahrscheinlichkeit, daß die mit W bezeichneten Stiche doch nicht die Copien, sondern die Originale Dürers wären, auf's Neue erörtert; zuerst schüchtern von William Young Ottley ¹⁾, und nach ihm entschiedener von Sotzmann ²⁾. Man verharrte bei Bartsch' Ansicht, daß es von Wolgemut entweder gar keine Kupferstiche gäbe, oder dieselben nur unter den Unbezeichneten zu suchen wären. Die gute alte Ueberlieferung, daß Dürer, wie alle andere Kunstfertigkeit, so auch das Stechen bei Wolgemut erlernt habe, ist nun einmal unterbrochen, und wir haben Noth wieder an dieselbe anzuknüpfen.

Quad von Kinkelbach, der Wolgemuts Namen gar nicht mehr kennt, erzählt in seiner: Teutscher Nation Herrlichkeit, Köln 1609, von Dürer: »und sonderlich hat er dem W etliche Stück ganz auf den Zug nachgeschnitten: großen Herculem, wo W noch den Preis behalten, die anderen aber Dürer übermeister: Seereiter, Wilde Jeronymus, Verloren Sohn, Mariabild mit der Meerkatzen, der träumende Doctor und die kleine Reiterin«. Der Verfasser der Schrift: »Von künstlichen Handwerken in Nürnberg« ³⁾ wiederholt diese Nachricht mit der Erklärung: »Die Litera W ist Wolgemut«. Eine gewisse Selbständigkeit seiner Meinung bethätigt der Nürnberger Anonymus darin,

1) An Inquiry into the history of Engraving, London 1816, II, 682.

2) Deutsches Kunstblatt 1854. S. 307.

3) Archiv f. zeich. K. XII, 50.

dafs er nebst dem »grossen Hercules« auch den »kleinen jagenden Reiter« als von Dürer nicht übertroffen hinstellt. Alle alten Nürnberger Kataloge von Kupferstichen stimmen darin überein, das Monogramm W hier auf Wolgemut zu deuten. In dem Verzeichnifs der H. A. von Derfchau'schen Kunstsammlung ¹⁾ heifst es dann: »So viel ist gewifs, dafs die drei Platten mit W bezeichnet, so A. Dürer gleichfalls in Kupfer gestochen, nämlich die Amymone, der Traum und das gehende Paar, von Wolgemut gefertigt worden; da diese Platten sich noch Ende des vorigen Jahrhunderts in der Knorr'schen Kunsthandlung zu Nürnberg befanden und in deren Verlagsbüchern als seit Jahrhunderten von Wolgemuts Erben erkauft angezeigt waren«. Die Erhaltung dieser drei Platten von W bis auf unsere Tage wird durch die zahlreichen modernen Abdrücke, die es davon giebt, bestätigt. Das Gleiche gilt von dem Stiche, genannt: die vier Hexen von W; die Platte hat sich noch 1828 in Möhringen bei Stuttgart befunden ²⁾. Weit entfernt jene Traditionen schon als Beweisgründe gelten zu lassen, wird man doch geneigt sein, darin eine Aufforderung zur Ueberprüfung des Sachverhaltes zu erblicken. Da jene gewöhnlichen Drucke von den Platten Wolgemuts in den meisten Sammlungen neben den Stichen Dürers vorkommen dürften, kann jedermann leicht unserer Vergleichung folgen, die sich freilich, um beweiskräftig zu sein, bis in's Einzelne ergehen mufs.

An der Spitze von Dürers Kupferstichwerk stehen gegenwärtig, als die frühesten Versuche des Meisters, zwei unbezeichnete Blätter, welche erst Bartsch ³⁾ in das Werk aufgenommen hat. Noch Heineken ⁴⁾ beschreibt dieselben unter den Unbekannten des 15. Jahrhunderts folgendermassen: »277. Ein wilder Mann, der in einer Landschaft sitzt und ein Mädchen beim Rocke hält, welche er mit Gewalt auf seinen Schofs zerren will. Ueber ihm ist ein leerer Zettel. 278. Ein Reiter, der im Galopp nach der rechten Seite hinreitet, sich umwendet und eine Peitsche in der Hand hält. Ein Blatt von eben dem Meister. Albrecht Dürer hat dies Blatt ebenfalls gestochen«. Mit den letzten Worten wollte Heineken gewifs nur sagen, dafs Dürer denselben Gegenstand gestochen habe, und er dachte dabei an den »kleinen Courier« oder »den Postreiter« ⁵⁾. Irgend einen genaueren Nachstich nach dem von Heineken beschriebenen, sogenannten »grossen Courier« giebt es nicht; das Blatt kommt selbst blofs in zwei Exemplaren vor ⁶⁾.

1) Nürnberg 1825. II. Abth. S. 9.

2) Deutsches Kunstblatt v. 1828. S. 159.

3) Nr. 92 u. 81.

4) Neue Nachrichten I. 344.

5) Bartsch, Nr. 80.

6) Eines im Dresdener Cabinet, das andere auf der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Andererseits ist auch keine Wiederholung des kleinen Postreiters bekannt, die mit dem W bezeichnet wäre ¹⁾. Genug, Bartsch spannt den von Heineken hingeworfenen Gedanken weiter. Er erkannte eine so nahe Verwandtschaft jener beiden Blätter mit den frühen, von ihm für Originalarbeiten angesehenen Kupferstichen Dürers, daß er sich berechtigt fühlte, dieselben geradezu in dessen Werk aufzunehmen, wenn auch nur als erste Versuche und als Copien nach einem älteren Meister. Und wer wäre dann wohl dieser ältere Meister gewesen?

Beide genannten Stiche zeigen indess nicht bloß eine ziemlich schlichte, alterthümliche Zeichnung mit geringer Modellierung; sie verrathen zugleich durch die nachdrückliche Stärke der Umriffe und das harte Absetzen der Schatten ein an die Wirkung des Holzschnittes gewöhntes Auge. Dieser Auffassung entspricht auch das geringe Geschick in der Führung des Stichels, insbesondere bei dem sogenannten »Gewaltthätigen«, einer Darstellung, deren wahrer Sinn nicht zweifelhaft ist. Es ist der Kampf um's Dasein, das Bild des Todes, der als wilder Mann, als ausgetrockneter hohläugiger Greis einem Mädchen in Bürgertracht, dem Bilde des Lebens, Gewalt anthun will. Der Stich scheint noch älter zu sein als selbst der »große Courier«. Die harten, eckigen, an den Meister M. Z. erinnernden Züge des Stichels, der zuweilen auch ausgeglitten ist, deuten auf eine noch geringe Vertrautheit mit der Kupferplatte. Auch die Bandrolle zu Häupten der Figuren spricht für eine frühe Zeit, die aller Thätigkeit Dürers vorausgeht. Ja selbst wenn wir Wolgemut für den Meister dieses Stiches ansehen wollen, müssen wir die Arbeit auch zu dessen frühesten Versuchen auf der Kupferplatte zählen. Nun giebt es zwar eine täuschende alte Copie des Blattes mit getreuer Nachbildung aller, auch der gefehlten Striche, und man könnte darin eine Uebung des jungen Dürer aus seiner Lehrzeit erblicken, ohne daß sich aber für eine solche Annahme Beweise beibringen ließen.

Die ältesten Kupferstiche sicher von Dürers Hand sind: die heilige Familie mit der Heuschrecke ²⁾, und der sogenannte Liebesantrag ³⁾. Beide

1) Allerdings giebt es einen Stich von sehr ursprünglichem Gepräge, der nur in Kleinigkeiten von Dürers Postreiterlein abweicht. Ein mir vorliegender, schadhafter Abdruck hat zwar keine Bezeichnung, doch unten inmitten des Vordergrundes eine weiß gebliebene Stelle, die so klein ist, daß selbst das Monogramm Dürers nicht, wohl aber das kleinere von Wolgemut Platz finden könnte. Es bleibt dahingestellt, ob

dies Blatt als der Abdruck eines Wolgemut'schen Originals angesehen werden darf. Es ist dunkel und saftig gedruckt, ähnlich dem großen Hercules von W, von kräftiger, nielloartiger Stichweise, die Quad und dem Nürnberger Anonymus als vorzüglicher erschiene sein mag.

2) Bartsch 44

3) Bartsch 93.

sind bereits mit feinem gewöhnlichen Monogramme bezeichnet und können schon darum nicht vor dem Jahre 1496 gestochen sein. Beide sind auch keine Originalarbeiten von Dürer, sondern setzen irgend eine Vorlage, vermuthlich einen älteren Kupferstich von Wolgemut voraus¹⁾. Die Arbeit Dürers in der Madonna zeigt noch wenig Gewandtheit in der Führung des Stichels; doch mag eine gewisse Unsicherheit in der Wahl der Strichlagen und die spiefsige Stechweise in der Art des Zatzinger schon dem Original eigen gewesen sein. Eigenthümlich sind die kurzen, einseitigen Strichlagen der Schatten im Fleisch, die so wie der ideale Kopf der Madonna stark an italienische Einflüsse mahnen. Glatter und gefälliger ist bereits die Technik im »Liebesantrag«. Die Darstellung des jungen Weibes, das seine Liebe für Geld an einen Alten verkauft, und umgekehrt, ist in der damaligen Zeit eine sehr gewöhnliche²⁾. Der Umstand, dafs auf Dürers Stich der Alte mit der linken Hand in den Sack greift und auch das Weib ihm die Linke entgegenstreckt, bestärkt uns in der Annahme eines älteren Originales, welches Dürer geradezu auf die Platte copierte, so dafs seine Abdrücke das Bild im Gegensinne wiedergaben. Ob eine sogenannte gegenfeitige, anonyme Copie, von der es auch noch moderne Abdrücke giebt, von Wolgemut her stammt und eigentlich Dürers Original gewesen ist, konnte ich bisher nicht feststellen.

Von dem luftwandelnden Liebespaar, genannt der Spaziergang³⁾, liegt uns das gegenfeitige Original Wolgemuts vor⁴⁾. Sein Stich hat ein sehr alterthümliches Gepräge. Die kräftigen Umrisse, noch unverfchmolzen mit der zarten Schattierung, lassen die Formen flacher erscheinen. Die modisch gekleidete Dame schreitet mit jenem kalten Pathos des alten Stiles rechtshin, wie es Dürer bereits fremd wird; ebenso widersprechen die scharfen, kantigen und trockenen Gesichtsfornen den Dürer eigenthümlichen Typen. Das Blatt ist, so wie das oben genannte, eines jener beliebten Todtentanzbilder des Mittelalters, in denen das blühende Leben in möglichst grellen Gegensatz zur Verwesung gebracht wird. Aber weder der schneidende Miston jener gewaltfamen Umarmung, noch das hier in wildem Hohne herantanzende Gerippe haben Raum in Dürers Erfindung. Wohl aber ver-

1) W. Y. Ottley a. a. O. glaubte das Original der heil. Familie mit der Heuschrecke im Britischen Museum entdeckt zu haben in einem Blatte, auf welchem das W herausgekratzt und durch ein mit der Feder gezeichnetes Monogramm Schon-gauers ersetzt war. An Stelle der Heuschrecke zeigte der Stich eine Eidechse.

2) Vergl. Springer, Bilder aus der Kunstgesch. S. 186 u. 206. Eine Zeichnung in Erlangen ist Copie nach dem Stiche Dürers.

3) Bartsch 94.

4) Bartsch, Peintre-Graveur VI, 337, Nr. 50.

gleichet sich damit noch der wilde Tanz der fünf Gerippe in der Schedel'schen Weltchronik und Christus mit dem Tode ringend im Schatzbehälter von Wolgemut. Hans Holbein der Jüngere hat den volksthümlichen, auf rohe, todesfürchtige Gemüther berechneten Contraft nachmals durch Humor zu veröhnen gefucht. Auch dieser Ausweg liegt Dürer fern, so reichlich auch die humoristische Ader in ihm quillt. Für ihn hat der Tod mehr Ernst aber weniger Schrecken, er ist ihm weder das nackte Scheufal noch der muthwillige Poffenreiser¹⁾. Nicht als kahles Gerippe, sondern als wohlgebauter wilder Mann küßt er sanft das blühende Weib auf dem Wappen des Todes, dem Kupferfische von 1503. Wenn das Skelett sonst in feinen Compositionen ja vorkömmt, so ist es größtentheils verhüllt und steht ruhig da mit der Sanduhr, gleich einer warnenden Erscheinung; so auf dem Flugblatte von 1510 und ähnlich im Gebetbuche Kaiser Maximilians²⁾, dann im Kupferfische Ritter, Tod und Teufel von 1513. Nur einmal bildet Dürer den Tod als ganz unverhülltes Gerippe in seiner ganzen Furchtbarkeit auf einer derben Kreidezeichnung in der Sammlung des Mr. Malcolm in London. Auf einem elenden, weit ausgreifenden Schindergaul, dem eine große Schelle um den Hals baumelt, sitzt er vorgebeugt, sich mit der Rechten an der Mähne ankrampfend und auf den Ellenbogen gestützt, mit der Linken die Hippe nachschleifend, wie müde von der Arbeit. Er trägt bloß eine Zinkenkrone auf dem Haupte; vor ihm steht in großen Lettern: MEMENTO MEI 1505 — wohl mit Bezug auf das große Sterben, die Seuche, die damals in Nürnberg wüthete. So reitet König Tod über Land! Da ist keine Spur von Komik, von Satire, auch kein widerlicher Contraft. Die einfache Großartigkeit der Conception läßt nicht einmal das Entsetzen am Gegenstande aufkommen. Erst Alfred Rethel hat in unseren Tagen etwas von dieser Auffassung wiedergefunden. Die Art, wie Dürer den Tod gebildet, ist so auch ein Zeugniß dafür, daß er mit feinen Em-

1) Vergl. auch Thausing: Hans Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrb. f. Kunstw. II, 215-217.

2) Dort wohl auch einmal mit der Hippe einen fliehenden Reiter verfolgend. In der Galerie zu Modena befindet sich unter dem Namen Callot noch eine Federzeichnung: der Tod, nicht wirkliches Gerippe, mit umgeworfenem Tuche, in der Hand einen aus Menschengelbeinen zusammengesetzten Stab, und ein Landsknecht; unten die Jahreszahl 1503. Auf einer leichten Federzeichnung zu Rotterdam tritt der

Tod als halbverhülltes Gerippe einer Bürgersfrau gegenüber und hält ihr die Sanduhr entgegen; dahinter das offene Grab und eine Landschaft. Briefl. Mitth. von A. Woltmann. Im Besitz von Prof. Bertini in Mailand eine sehr feine Federzeichnung von 1514: Ein Bischof (St. Nicolaus?) von zwei Diaconen gefolgt in einer Säulenhalle, zu seiner Linken schreitet der Tod als Skelett, in einen Mantel gehüllt, mit dem Spaten. Facsimile bei Giuseppe Vallardi, Trionfo e danza della morte etc. Milano 1859.

pfundungen weniger dem Mittelalter, als der neuen, modernen Zeit angehört. Nicht in dem Maße gilt dies von Michel Wolgemut, dem die Erfindung des sogenannten Spazierganges zugesprochen werden muß. Ganz alterthümlich ist denn auch die Art, wie auf seinem Stiche im Vordergrund das Gras durch je zwei in die Spitze zusammenlaufende Striche angegeben ist. Dürer hat in seinem Nachstiche diese veraltete, an Holzschnitt erinnernde Manier aufgelöst. Seine Copie ist, wie dies wohl damals Regel war, geradehin nach einem Abdrucke Wolgemuts gestochen, erscheint also im Drucke gegenseitig. Dabei übernahm aber Dürer etwas, was er später stets sorgfältig vermieden hat; er ließ nämlich das Schwert des Jünglings unverändert an seiner Stelle, so daß daselbe auf seinem Stiche an dessen rechte, statt an die linke Seite gegürtet erscheint¹⁾.

Betrachten wir nun die von Quad von Kinkelbach ausdrücklich als Nachstiche bezeichneten Blätter Dürers. »Der träumende Doctor« oder »der Traum«²⁾ ist eine bildliche Verhöhnung altersschwacher Lüfterheit. Der Schläfer hinter'm Ofen, dem der Teufel mit einem Blasebalg in's Ohr bläst, scheint Porträt zu sein. Als Ausgeburten seiner erhitzten Phantasie erscheinen im Vordergrund Venus und Amor; der letztere versucht es ganz drollig auf Stelzen einherzugehen. Auch hier hat Dürer bloß einen Stich Wolgemuts im Gegeninne wiedergegeben³⁾. Eine aufmerksame Prüfung der Venusfigur und die Vergleichung derselben auf den beiden Platten läßt über die Originalität der mit W bezeichneten keinen Zweifel. Im Gegensatze zu Dürers gewohnter Auffassung überrascht an dieser schlanken Frauengestalt ein gewisses schematisches Ebenmaß, eine Zierlichkeit der Haltung, ein langes feines Profil, was nicht sowohl auf Naturstudium, als auf einen, wenn auch nur mittelbaren Zusammenhang mit der Antike hinweist. Der ganze Oberkörper des Weibes wird bei Wolgemut gleichmäßig von einer reichen Lockenfluth eingerahmt. Dürer hat darin zu Gunsten der größeren Naturwahrheit Lücken angebracht und einzelne Partien weggelassen. Ein kleines Versehen, das ihm bei dieser Gelegenheit unterlief, giebt uns glücklicherweise ein, jedermann verständliches Beweismittel für seine Thätigkeit als Copist. Bei Wolgemut

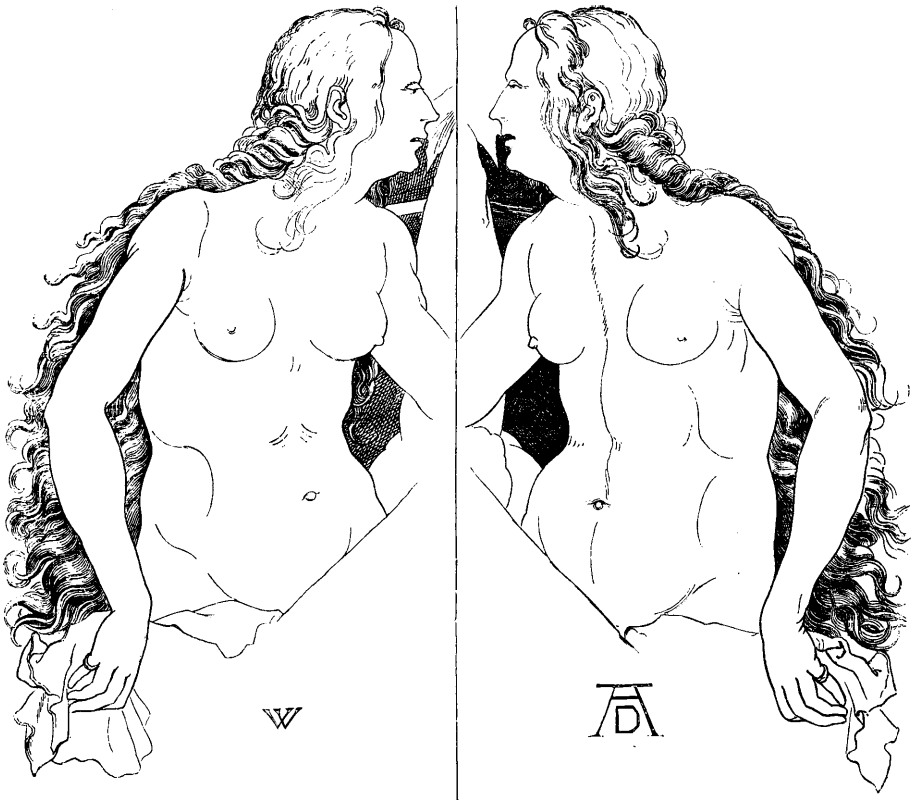
1) Bei den deutlichen Buchstaben A—M—I an der Achselborte der Dame hat sich Wolgemut in gewohnter Weise wohl etwas gedacht, was Dürer unbekannt war. Bei ihm erscheint nur noch das A, dann ein I deutlich, während der italienische, Marcanton zuge schriebene Nachstich

nach Dürer auch noch diese Buchstaben in's Ornament verflüchtigt. Israel von Mecken wiederum hat sein Zeichen I—V—M an die Stelle gesetzt.

2) Bartsch 76.

3) Bartsch, P. Gr. VI, 337, Nr. 49.

fällt nämlich vom Kopfe der Venus auch an deffen uns abgewendeter Seite eine Haarlocke herab, deren Spitze unter der Achselhöhle wieder sichtbar wird. Dürer hatte den Contour dieser Locke auf seiner Platte auch genau so vorgeriffen, wie im Abdrucke noch deutlich bemerkbar ist; er behielt auch zwischen Kopf und Schulter den Lockenstrang bei; deffen Ende aber unter der Achselhöhle führte er nicht weiter aus,



sondern bedeckte die ganze Stelle mit den Kreuzlagen des leeren Hintergrundes. Die beifolgende Abbildung diene zur grösseren Deutlichkeit des Gefagten. So geringfügig jenes Unterscheidungsmerkmal fein mag; es läßt sich doch nicht anders erklären, als dadurch, daß Dürer in dieser Kleinigkeit, und vermuthlich aus Versehen seinem Originale untreu geworden ist. Denn im umgekehrten Falle müßte ein angenommener Copist W die gar nicht zur Ausführung gelangte Absicht des Vorgängers, also Dürers, wiedererrathen haben — eine Annahme, welcher gerade wegen der Geringfügigkeit des Gegenstandes niemand mit solchen Fragen Vertrauter seine Zustimmung geben könnte.

Ein anderes Beispiel entlehnen wir dem Kupferstiche, genannt: »die vier Hexen«¹⁾. Fassen wir auf dem Blatte Dürers die kleine



mittlere Partie zwischen dem Ellenbogen und der Hüfte des ganz von rückwärts gesehenen jungen Weibes in's Auge, so bleiben wir auch

1) Bartsch 75.

vor dem besten Abdrucke im Unklaren über das, was wir uns in diesem Raum hineinzudenken haben. Der gleichzeitige Originalstich Wolge-



muts erst klärt uns darüber auf, daß hier die linke Hand der dahinterstehenden Frau sichtbar wird, mit welcher dieselbe das lange, zu beiden

Seiten herabfallende Tuch emporhält. Die beifolgende treue Nachzeichnung beweist, daß bloß Wolgemut sich über die Composition ganz klar war. Nur in seiner Darstellung trifft eine von uns versuchte perspectivische Ergänzung der verdeckten Theile mit den sichtbaren zusammen. Bei Dürer ist eine solche Verdeutlichung nicht möglich, auch wenn man der, von ihm sehr unvollkommen angedeuteten Hand die doppelte Naturlänge giebt. Beide Blätter, Original und Copie, tragen auf der oben in der Mitte hängenden Kugel die Jahreszahl 1497, die, als das Entstehungsdatum von Dürers Stich genommen, bisher manche Verwirrung in die Chronologie seiner Werke gebracht hat. Nagler ¹⁾ sah sich schon aus technischen Gründen veranlaßt, gegen jene Annahme Einsprache zu erheben. Seine Beobachtungen führten ihn auch zu dem Schlusse, daß die Arbeit des Meisters W das Original Dürers und somit aller späteren Copisten gewesen sei, und er ward darin bestärkt durch die Prüfung eines früheren Abdruckes von der Wolgemut'schen Platte, dessen trefflicher Zustand auf feinem, sehr compactem Papier mit einem sehr alten Wasserzeichen ihm die Vorzüge vor Dürers Stich ganz außer Frage stellte. Wir sehen freilich noch nicht so klar in dieser schwierigen Frage um über die Reihenfolge von Wolgemuts Stichen und Dürers Nachstichen auch nur Vermuthungen aufzustellen. Daran aber dürfte nicht zu zweifeln sein, daß das Jahr 1497 nur der Vollendung von Wolgemuts Original entspricht ²⁾.

Über die Bedeutung, welche der Künstler den vier nackten Frauen verschiedenen Alters geben wollte, sind wir und war man stets im Unklaren. Zu ihren Füßen liegt Schädel und Todtenbein, im Hintergrunde links lauert der Teufel. Schon Sandrart widerspricht der Annahme von drei Grazien und sieht in ihnen vier Hexen. Diese Auffassung ist heute noch die allgemeinste. Sie hat mit Rücksicht auf

1) Monogrammist I, 168, Nr. 33.

2) Die gegenseitige, mittelmäßige Copie mit dem Monogramme S in H, daneben ein Messerchen, hat statt dessen 1498. Die gegenseitige Copie von Nicoletto da Modena, Heller Nr. 865, mit Veränderungen, als Parisurtheil genommen, führt auf der Kugel die Inschrift: DETVR PVLRIORI 1500. Wieder eine Copie darnach ist das Niello: Duchesne, Essai sur les Nielles, Nr. 234. Die vierte Frau wird hier als Eris erklärt, die Kugel oben als deren Apfel. Die neuerdings wieder

aufgebrachte Ansicht, als ob auch der Originalstich das Urtheil des Paris vorstelle ward gebührend abgethan von M. Allihn, Kunstchronik 1872. VII, 187. Eine Zeichnung bei H. Peterfen in Nürnberg ist genaue Copie nach Dürers Stiche. Vergl. überhaupt die gründlichen culturhistorischen Untersuchungen über einige Kupferstiche Dürers von Max Allihn, Dürerstudien, Leipzig 1871. Mit Vorzicht zu benutzen sind dagegen die weiteren Ausführungen von A. Rosenbergs, Dürerstudien, Zeitfchr. f. bild. K. VIII. 284, 350; u. IX, 254.

die Zeitverhältnisse, unter denen das Blatt entstand, viel für sich. Im Jahre 1484 erließ Papst Innocenz VIII. die berüchtigte Bulle: »*Summis desiderantes*«, in welcher er zur Verfolgung der Hexen in Deutschland auffordert. Der Inquisitor Jakob Sprenger verfaßt im Jahre 1487 seinen *Malleus maleficarum*, den Hexenhammer, der 1489 zuerst in Köln, 1494 bei Anton Koburger zu Nürnberg gedruckt wurde. Schon 1496 erschien hier die zweite Auflage des Werkes nebst anderen Büchern über die Hexentheorie. Da konnte freilich ein Nürnberger Maler leicht auf die Darstellung einer Hexencereemonie verfallen; und in diesem Falle könnten die Buchstaben O. G. H. etwa in Sprenger'schem Latein zu lesen sein: *Obsidium generis humani*. Diese Auffassung mag rasch populär geworden sein und kann sich leicht als Tradition bis auf Sandrart fortgepflanzt haben; sie ward vielleicht auch vom Künstler mit Rücksicht auf den Markt begünstigt.

Im Grunde aber wird Wolgemut, wie sein gelehrter Rathgeber, den wir unbedingt voraussetzen müssen, doch nur mythologische Personen im Auge gehabt haben, wenn wir auch heute nicht im Stande sind, sie beim Namen zu nennen. Dafs dabei zugleich, dem Zeitgeschmacke gemäß, die moralische Bedeutung unterliefe, wie hinter weiblichem Reiz und weiblicher Eitelkeit Tod und Teufel lauern, ist natürlich und schliesst noch eine bestimmtere gegenständliche Erklärung gar nicht aus. Schliesslich war es doch dem Künstler weder um den Hexenhammer, noch um die classische Gelehrsamkeit, noch um die Moral zu thun, sondern um die Schaustellung des weiblichen Körpers und seiner Reize. Es herrscht auch in den vier nackten Frauen weit aus mehr Naturstudium als stilistische Auffassung; und wie der Meister im Herzen zu dem alten Banne stand, der gleicherweise auf Antike, Natur und Weiblichkeit lastete, kann nicht zweifelhaft sein.

Wenn nun in diesen beiden Fällen der Beweis der Originalität von Wolgemuts Stichen gelungen ist, dürfen wir uns bei der Vergleichung und Betrachtung der übrigen Nachstücke Dürers kürzer fassen. Der Raub der Amygone (B. 71), von Dürer selbst das »Meerwunder«, von Quad der »Seereiter«, vom Nürnberger Anonymus der »Seeräuber« genannt, ist im selben Sinne nach Wolgemut gestochen, dem dabei ohne Zweifel das Motiv einer, von einem Triton getragenen Nereide vorschwebte, wie es auf antiken Sarkophagen vorkommt. Körper und Kopftypus der Amygone zeigt Analogien mit der Venus auf dem »Traum«; ihre ruhige Lage contrastirt befremdlich mit dem zum Hilferuf geöffneten Munde. Eine Himmelerrscheinung, wie von einem Kometen, hat Dürer in seiner Copie weggelassen; auch schliesst die Schraffierung der Luft, rechts vom Felsenabhange bei ihm mit einer

langen, wagerechten Linie allzu schroff ab. Das fächerartige Laubwerk rechts vom Kopfe des Triton, das bei Dürer den Ausblick nach dem Ufer so sonderbar stört, ist gleichfalls nur auf ein Versehen beim Copieren zurückzuführen; es fehlt auf Wolgemuts Stich, wo statt dessen ein kleiner Haarbüschel am Kopfe des Alten selbst sichtbar wird. Die Kupferplatte Wolgemuts war ursprünglich eher gröfser als jene Dürers; die späteren Abdrücke davon sind aber erst gemacht, nachdem sie links so weit abgechnitten war, daß die Zehen am Fusse der Amygone und die Figur der aus dem Bade steigenden Schwester im Hintergrunde darauf fehlen.

Schwieriger liegt das Verhältniß von Original und Copie bei einem anderen mythologischen Kupferstiche, »dem großen Hercules«, auch genannt »die Eiferfucht«¹⁾, und bei der Madonna mit der Meerkatze²⁾, auf die wir noch zurückkommen. »Die kleine Reiterin«³⁾ hat Dürer schon mit Rücksicht auf die Bewaffnung des sie geleitenden Landsknechts im gleichen Sinne nachgestochen. Wolgemut, dessen Stich zwar im Umfange, nicht aber in den Dimensionen der Figuren kleiner ist, hatte das Terrain rechts offenbar unvollendet gelassen, weshalb Dürer den Uebergang in das Weiße durch etwas Schraffirung vermittelte. Vom »wilden Hieronymus«, d. h. dem großen Hieronymus in der Wildnis⁴⁾ und von dem verlorenen Sohn⁵⁾ sah ich keine mit W bezeichneten Originale. An dem zuerst genannten Blatte ist die alterthümliche Auffassung und der Typus Wolgemuts nicht zu verkennen; er hat Aehnlichkeit mit dem heiligen Joseph auf der heiligen Familie mit der Heuschrecke⁶⁾.

Auch der verlorene Sohn ist eine sehr frühe Arbeit Dürers; sie stammt aus einer Zeit, für welche eine so tiefsinnige und doch zugleich schlichte Erfindung billig auffallen mag. Noch auffallender freilich ist im Gegenhalt dazu die starke Verzeichnung, durch welche der Ansatz der Beine an den Rumpf der Figur völlig ungelöst und unverständlich bleibt. Im Britischen Museum befindet sich eine Federzeichnung im Gegenfinne zu Dürers Stich, auf welcher der Mann blofs leicht entworfen, die Schweine aber sorgfältig ausgeführt sind, alle Ferkel fehlen. Gerade einzelne Abweichungen und die Gegenfeitigkeit sprechen für die Originalität der Zeichnung, die nach unseren bisherigen Anschauungen Dürern zugeschrieben wird. Quad, welcher auch den verlorenen Sohn zu den Copien Dürers nach

1) Bartsch 73.

2) Bartsch 42.

3) Bartsch 82.

4) Bartsch 61.

5) Bartsch 28.

6) Bartsch 44.

Wolgemut rechnet, wäre demnach im Irrthume und hätte blofs aus der filitischen Verwandtschaft auf eine Vorlage des Letzteren geschlossen. In dem Profile des am Schweinetrage knieenden, betenden Mannes klingt in der That der Typus des »grofsen Couriers« noch deutlich wieder. Ein Original Wolgemuts liefs sich aber bisher mit Bestimmtheit nicht nachweisen ¹⁾. Ich getraue mich noch nicht, in dieser Frage eine Entscheidung zu treffen.

Was den meisten jener Kupferstiche von Wolgemut grofsen Eintrag thut, ist die zu tiefe Schwärze, das Unreine, fogenannte Kothige auch früher Abdrücke. Wolgemut scheint es noch nicht verstanden oder doch vernachlässigt zu haben, sich den Erfolg seiner Arbeit durch ein geeignetes, vorsichtiges Druckverfahren ganz zu sichern. Erst Dürer weifs auch gröfsere Platten ganz gleichmäfsig, zart und ohne Makel abzudrucken. Vor feinen Nachstichen traten Wolgemuts Originale frühzeitig in den Hintergrund. Alte Drucke von ihm sind seit Quadens Zeiten Seltenheiten geworden, wie alle jene Blätter, die nicht gleich bei ihrer Entstehung und fortan durch bekannte, einem Werthzeichen gleichkommende Monogramme eines Dürer oder Schongauer vor Untergang geschützt waren. Diese conservierende Wirkung übte das W in der Mitte altdeutscher Kupferstiche nicht, und seitdem man es Wolgemut abgespröchen hat, wurden dieselben noch weniger be-

1) Es giebt eine fogenannte rechtseitige Copie nach Dürer (Heller Nr. 478), auf welcher die drei, bei Dürer unregelmäfsig gestellten Fenster an dem Gebäude des Hintergrundes in wagrechter Linie stehen; sie ist feltener als Dürers Stich und hat manche Vorzüge vor demselben. Auf dem Berliner Museum befindet sich der Abdruck von einer bedeutend schmälereu, dafür aber höheren, leider bereits ziemlich abgenutzten Platte auf dünnem Papier, welcher auch auf ein etwaiges Original Wolgemuts leiten könnte. Der Stich verhält sich im Gegenfinne zu dem Dürers und zeigt bemerkenswerthe Abweichungen von demselben. Die drei Fenster im Grunde stehen auch dort in derselben Flucht, sind überhöht und haben, gleich allen übrigen, sichtbare Verkleidungen. Das Laub des Baumes in der Mitte ist in der alten, bei Wolgemut noch vorkommenden wolligen Haufenmanier gegeben. Die Gebäude des Hintergrundes werden noch von einer Kirche mit einem Thurme überragt, dessen zwei sichtbare

Stockwerke mit polygoner Verdachung und dem Halbmonde darüber gar sehr an die Behandlung solcher Bauwerke in der Schedel'schen Weltchronik erinnern. Leider ist der Berliner Abdruck nicht so alt, um ein endgiltiges Urtheil über den Meister zu gestatten. Dafs sich das W darauf nicht vorfindet, wäre von wenig Belang. Es könnte auch, falls es überhaupt dagewesen, leicht von einem späteren Besitzer der Platte getilgt worden sein. Auch auf der gegenseitigen Copie des Giovanni Antonio da Brescia nach Dürers »Verlorenem Sohne« (Heller Nr. 480 und 482, die von derselben Platte stammen), wurde nachträglich der Name des Italiensers gelöscht und statt dessen Dürers Monogramm in der unteren Ecke links beigefügt. Aehnliches kann mit anderen aufgestochenen Wolgemut'schen Platten vorgegangen sein. Deren entstellte späte Drucke könnten dann vielleicht auch noch unter den Copien mit Dürers Monogramm aufzufinden sein.

achtet. Bricht sich aber die Ueberzeugung wieder Bahn, daß Dürer auch in der Kupferstechkunst Wolgemuts Schüler war, und daß dessen sogenannte Copien, Dürern als Originale und Vorlagen gedient haben, dann wird man denselben wohl noch eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden und dadurch eine bessere Ueberficht über Wolgemuts Kupferstichwerk gewinnen, als ich jetzt zu bieten vermag.

Es hat allerdings eine große Schwierigkeit, an das Ergebnis, welches, mehr noch als historische Ueberlieferungen, augenscheinliche Thatfachen unerbittlich von uns fordern, auch wirklich zu glauben. Eine stattliche Reihe von Erfindungen, die zur Bildung unseres hergebrachten Begriffes von Dürer ganz wesentlich mit gedient haben, wird ihm abgesprochen; darunter gerade Blätter, welche unserer modernen Geschmacksrichtung am meisten zusagten und zur Vertheidigung seines »Schönheitsfinnes« gerne in's Feld geführt wurden. Auf der anderen Seite kennen wir Wolgemut zu wenig, oder doch nur in einer Richtung, zu welcher die Compositionen, welche wir ihm hiermit zuschreiben müssen, gar nicht passen. Kurz es gilt eine unbekante Größe: Wolgemut aus der wohlbekannteren und gewohnten Größe: Dürer auszufcheiden. Zu den allgemeinen Bedenken gegen diese Operation gefellen sich aber auch noch ganz besondere. Die Madonna mit der Meerkatze (B. 42.) stach Dürer im entgegengesetzten Sinne nach Wolgemut, ohne die Wirkung des Originales zu erreichen; namentlich ist das ursprünglich feine, liebliche Köpfchen der Maria bei Dürer flacher und härter geworden. Alles deutet darauf hin, daß seine Copie nach einem späteren Drucke von der bereits abgenutzten Platte Wolgemuts und überhaupt flüchtiger gemacht ist. Auch in den besten Abdrücken Dürers fehlen z. B. die zurückgekrümmten Angelbeschlüge an den Fensterläden des Weiherhäuschens im Hintergrunde, ferner das andere Tau, das an dem Schiffchen im Grunde den nöthigen Widerhalt bildet. Ueberdies hat Dürer den Halbmond am Himmel weggelassen. Weniger treu, wenn auch glatter ist der Pelz des Affen gestochen. Die Haltung des klotzigen Kindes ist minder klar, das Hündchen mit dem Vogel ungenau gezeichnet, am Zeigefingerchen der Nagel auch vergessen; die Gräser des Vordergrundes wieder zerstreuter gestochen im Gegensatz zu Wolgemuts Art. Gerade in diesen geringfügigen Abweichungen und Weglassungen verräth sich die Copie. Die Art der Ausführung stimmt mit der des verlorenen Sohnes.

Nun haben wir aber ein Aquarell von Dürer im Britischen Museum¹⁾, welches das Weiherhaus am Gleishammer mit seiner weiteren

1) Siehe oben S. 95.

Umgebung ganz ähnlich darstellt, wie es hier im Hintergrunde des Kupferstiches erscheint — und zwar im Gegenfinne zu Dürers Stich. Es hat somit auf den ersten Blick den Anschein, als ob jene Zeichnung das Studium zu diesem wäre. Die Schrift auf derselben scheint auch von Dürers Hand, wenn auch nicht das danebenstehende Monogramm. Freilich sind auch bedenkliche Unterschiede zu vermerken; die Aufnahme des Häuschens in der Zeichnung ist eine andere; mehr von unten gesehen, viel weniger detailliert, dagegen besser in der Luftperspective ¹⁾. Dazu kommt, daß das mit dem Oberkörper zurückgewandte Kind auf der Madonna mit dem Affen entschieden ein italienisches Motiv ist, wie es namentlich bei Lorenzo di Credi und seiner Schule vorkommt ²⁾. Selbst die derben Formen des Kindes erinnern an Lorenzo. Ein ähnliches Motiv zeigt aber auch eine colorierte Federzeichnung von Dürer in der Albertina, die Madonna in der Landschaft mit den vielen Thieren, eigentlich eine heilige Familie, da im Mittelgrunde Joseph herankommt; im Hintergrunde eine weite steile Berglandschaft mit der Verkündigung an die Hirten; im Vordergrund eine Unmenge von verschiedenen Thieren, Vögeln, Insecten, darunter ein halbgeflorener Pintsch, ein Fuchs an der Leine, ein Hirschfchröter, eine Krabbe, eine Libelle und eine Schnecke, ein Uhu im hohlen Baumstumpf, Papagei, Specht, Rothkehlchen und Bachstelze u. a. dazwischen allerlei Blumen, besonders eine hohe Schwertlilie und eine Päonien, alles sorgfältig ausgeführt in der auch bei Wolgemut beliebten Art und viel genauer, als die fast bloß mit der Feder ausgeführte Madonna. Sie sitzt mit dem Kinde im Schoße da, herabblickend auf das Kind, das ein Erdbeerträufchen in der Hand hält. Es ist eine naive Huldigung der ganzen friedlich um sie versammelten Creatur. Die Behandlung der Hauptfigur steht aber nicht auf der Höhe derjenigen des Beiwerks; insbesondere die Draperie ist unsicher und verworren. Die Haltung der Madonna erinnert an jene mit der Meerkatze, doch hat sie hier den breiteren, kurznasigen Typus, den Dürer später anwendet. Ein erster, etwas abweichender Entwurf, in größerm Maßstabe, ganz leicht und bloß mit der Feder gezeichnet, befindet sich in der Hausmann'schen Sammlung. Das Aquarell stammt offenbar aus Dürers früher Zeit, bald nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft ³⁾.

1) Denselben Hintergrund, im selben Sinne wie bei Dürer, zeigt der punktierte Stich von Giulio Campagnola, B. 5, Raub des Ganymed, ähnlich aber im Gegenfinne die Landschaft bei Robetta, B. 4, das erste Elternpaar.

2) z. B. auf der freilich späten Madonna mit St. Julian und St. Nicolaus im Louvre; auf der Madonna im Rund in der großherzoglichen Galerie zu Oldenburg.

3) Die Quadrierung darauf mit Bleistift ist von einer späteren Hand. Das Blatt

Noch viel verwickelter liegt das Verhältniß von Dürer zu Wolgemut in der Entstehungsgeschichte des »großen Hercules«, genannt die Eiferfucht¹⁾. Unter den Federzeichnungen nach mantegnesken Stichen, welche Dürer im Jahre 1494 aus Italien mitbrachte oder gleich nach seiner Heimkehr gemacht hat, befand sich auch ein Orpheus, von den kikonischen Weibern überfallen. Schon Sandrart rühmte diese Zeichnung, er besaß sie und fabelte von ihr, daß sie Dürers Probestück zur Aufnahme in die Nürnberger Malerzunft gewesen sei. Sie befindet sich gegenwärtig in der Harzen'schen Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg; dafelbst auch der äußerst feltene italienische Stich, aus welchem die Figuren ganz getreu in demselben Sinne entlehnt sind²⁾. Nur den landschaftlichen Hintergrund hat Dürer ganz verändert. Orpheus, bloß mit einem Mäntelchen bekleidet, ist, von vorne gesehen, in die Kniee gesunken, indess von beiden Seiten zwei Weiber in antiker Gewandung mit Knütteln auf ihn losschlagen; zur Linken entflieht ein Kind. Statt der Laute liegt bei Dürer eine antike Leyer im Vordergrund, darunter die ächte Bezeichnung: 1494, a. d. An Stelle des unnatürlichen Baumes hinter dem fliehenden Kinde zeichnet Dürer einen Feigenbaum, sehr ähnlich demjenigen auf dem mantegnesken Kupferstiche einer Grablegung³⁾. Den von einer festen Stadt gekrönten Felsen in der Mitte ersetzt Dürer durch eine hohe Baumgruppe, sehr ähnlich derjenigen auf dem Kupferstiche Hercules; nur hängt ein offenes Buch in den Ästen und oben durch schlingt sich eine Bandrolle mit der Inschrift: „Orpheus der Erst puseran“⁴⁾. Auch die von vorne gesehene, zum Schlage ausholende Frau links und der davoneilende Knabe kehren in Dürers Kupferstich in der Mitte und zur Rechten wieder. Im Gegensatze zu dem altitalienischen Stiche ist Dürers Federzeichnung überhöht; die Figuren erscheinen daher in viel größerem Maßstabe und sind demgemäß auch viel mehr in's Einzelne durchgeführt als dort. Gleichwohl wird die Zeichnung durch Fülle und Ebenmaß der Formen, wie durch Sicherheit und Geschmack der Linienführung von dem Kupferstiche Hercules noch bedeutend übertroffen.

Seitdem Sotzmann erkannte, daß der Hercules des niederländi-

wurde öfter in Oel copiert, ein Beispiel davon in der Galerie Doria in Rom, als »Breughel«, ein anderes beim Duca di Cassano in Neapel u. a. Ein Kupferstich darnach von Egid. Sadeler.

1) Bartsch 73.

2) C. Meyer: Die Harzen-Commeter'sche

Sammlung, Archiv f. zeichn. Künste, XVI, 88; W. Y. Ottley, Inquiry I, 403; Passavant, Peintre-Graveur V, 47.

3) Bartsch, XIII, 317. Nr. 2.

4) Buzerante, Venetianisch-dialectisch für: bugierante, Knabenschänder.

ſchen Tagebuches identifiſch ſei mit dem Kupferſtiche, genannt: »die Eiferſucht oder der grofse Satyr«, kann auch über die Deutung des Gegenſtandes weiter kein Zweifel beſtehen. Es iſt eine freie Darſtellung der Geſchichte von Hercules, Neſſus und Dejanira, nach irgend einer mittelalterlichen Auffaſſung. Die Nymphe liegt freilich im Schoſſe eines Satyrs. Wohl hatte ſich noch im XI. und XII. Jahrhundert die antike Vorſtellung von Centauren mit Pferdeleibern in der deutſchen Kunſt traditionell erhalten, wie dies die Erzreliefs an den Thüren des Domes in Augsburg und an der Korſſun'ſchen Thüre der Sophienkirche in Novgorod bezeugen. Seitdem aber war ſie in Vergeſſenheit gerathen, und weder die deutſchen noch die italieniſchen Meiſter der Frührenaiffance haben es mit der Unterſcheidung von Centauren und Satyren genau genommen¹⁾. Hercules, als Hahnrei gekennzeichnet, bedroht das Paar mit einem Knüttel, ebenſo wie die in der Mitte ſtehende, unerklärte weibliche Figur²⁾. Dieſe iſt vielleicht bloß zur Ausfüllung aus jener Zeichnung Dürers von 1494 herübergenommen. Daher ſtammt auch das fliehende Kind. Selbſt die ſteife Haltung des Hercules erklärt ſich zum Theil aus der gegenſinnigen Verwendung der Motive von Arm und Bein an dem anderen Weibe, das, von rückwärts geſehen, gegen Orpheus ausholt. Noch mehr! Auch jene obenerwähnten gleichzeitigen Zeichnungen Dürers nach Mantegnas Kupferſtichen haben Motive hergeben müſſen. So entſpricht die Dejanira im Gegenſinne der von einem Triton auf dem Rücken geführten Nereide, links im Kampfe der Seegötter³⁾. Auch der Satyr mit feinem gequetschten Profile, den zottigen Lenden, dem in Blattwerk auswachſenden Haupthaare findet ſein Vorbild in Dürers Zeichnung nach Mantegnas Bacchanal mit der Kufe⁴⁾.

Wie einfach läge nun die Sache, wenn wir wie bisher Dürers Kupferſtich als eine Originalarbeit des jungen Meiſters anſehen könnten, dem alle jene auf der Reife gefammelten Copien als Studien gedient hätten! Das geht aber nicht an, denn der entſprechende Kupfer-

1) Vergl. v. Sallet, Kunſtchronik VIII, 337; und Unterſuchungen über A. Dürer 17, ff. Hans Sebald Beham bezeichnet einen Satyr mit einem Weib im Schoſſe, B. 108, als: DEIANIRA und NESSVS; Heinrich Aldegrever bildet die Gruppe ebenſo, B. 93, und ſtellt auch ſonſt die Centauren der Herculesmythe bloß mit Bockfüßen dar, B. 92. Georg Penz bildet den Chiron, welchem Thetis den Achilles zur Erziehung übergiebt, B. 90, gleichfalls als Satyr mit dem Kinnbacken in der

Hand, dabei die Aufſchrift: ACHILLEM · HVNC · MAGISTRO · SVO · CHIRONE · 1543. Vergl. auch unten das X. Capitel über Dürers Satyrfamilie oder den »kleinen Satyr«.

2) Vafari, ed. Lem. IX, 261, ſpricht von einer Diana, welche eine Nymphe ſchlägt, die ſich in den Schoſſe eines Satyrs geſtücht, ganz aus eigener Erfindung.

3) Nach Mantegna, Bartſch, Nr. 17.

4) Bartſch, Nr. 20. Vergl. oben S. 87.

fich Wolgemuts nimmt trotz alledem und alledem die Originalität für sich in Anspruch, und Dürers Stich ist eine Copie. Zum Glück liegen mir von beiden Arbeiten vortreffliche Abdrücke vor: ein früher, sehr kräftiger Druck von Wolgemut auf der kaiserl. Hofbibliothek in Wien, von Dürer fogar der einzige Probedruck in der Albertina, auf welchem links der Satyr bis auf das Bein, dann Kopf, Arm und Schleier der Dejanira und rechts die ganze Partie unterhalb und zur Rechten des Hercules noch weiß und bloß ganz leicht mit der Nadelspitze vorgerissen sind. Hin und wieder sieht man darauf noch einzelne ganz feine Querlinien, die zur Uebertragung der Umrisse gedient haben mögen und wovon z. B. ein Strich über den Zehen der zuschlagenden Frau auch im fertigen Stiche noch stehen geblieben ist. Der auffallendste, bereits von Bartsch verzeichnete Unterschied besteht darin, daß auf dem Blatte Wolgemuts oben in der Luft links vier Vögel fliegen, und rechts zwei andere größere im Kampfe mit einander begriffen sind, gewissermaßen den Vorgang unten parodierend¹⁾. Daher also der gleiche Vogel in der Hand des unten weglaufenden Kindes, den Dürer beibehielt, während er die Vögel in der Luft wegließ, vermuthlich vergaß²⁾. Der Baumschlag hat bei Wolgemut noch etwas von feiner geballten haufenförmigen Art, bei Dürer ist er freier aufgelöst und leichter wiedergegeben. Die Figuren aber sind auf Wolgemuts Stich überall besser und bestimmter durchgezeichnet, auch der linke Arm des Hercules ist weniger steif und hart. Quad von Kinkelbach hatte ganz Recht, wenn er sagte, daß Wolgemut in dem großen Hercules noch den Preis vor Dürer erhalten habe.

Damit stimmt auch die frühe Entstehung des Stiches. Dieselbe wird nicht bloß durch die Wiederkehr von Motiven aus dem Hintergrunde auf Marcantons Mars und Venus von 1508³⁾ über dieses Jahr, sondern durch einen anderen Stich Marcantons noch viel höher hinaufgerückt. Es ist dies der Satyr und das schlafende Weib mit dem Kinde, das auch den Vogel hält, ein Blatt, welches Bartsch⁴⁾ für einen der ersten Stechversuche Marcantons hält. Kehrt man nämlich dieses Blatt um, so sieht man, daß die Platte nur ein Bruchstück ist von

1) Bartsch, P. G. VI, 339, Nr. 53. Vergl. über die Bedeutung der Vögel M. Allihn, Dürerstudien 77.

2) Das Kind soll hier wohl Amor bedeuten. Noch eine andere kleine Beobachtung will ich nicht unterdrücken. Der Raum, welcher in der Mitte des Bodens von Arbeit frei blieb, reichte gerade für

das kleine W aus, nicht aber für das größere Monogramm Dürers. Um es anzubringen, verkürzte Dürer die Strichlage rechts, so daß ihr Ende längs des Schenkels seines A schräge abge schnitten erscheint.

3) Bartsch XIV, Nr. 345.

4) Nr. 285.

einer größeren, auf welcher früher eine gegenseitige Copie des Wolgemut-Dürer'schen Hercules angefangen war. Man sieht noch deutlich die Beine und den Rumpf in Umrissen. Die darüber gestochene Darstellung gehört, auch wenn sie nicht von Marcanton wäre, jedenfalls noch dem XV. Jahrhunderte an, oder doch einer Zeit, über welche Dürers Kupferstich, wenn er Originalarbeit wäre, nicht zurückversetzt werden könnte. Weder in der Technik noch in der Behandlung der nackten Körper war Dürer in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft so geübt, um selbständig jene großen Kupferstiche zu schaffen.

Ein kleinerer Stich, dessen Quad von Kinkelbach nicht erwähnt, genannt »der Koch und sein Weib«¹⁾, ein dicker Mann mit einem Kochgeräthe und mit einem Vogel auf der Schulter neben einer pathetisch auftretenden Bürgersfrau, scheint gleichfalls Copie nach Wolgemut²⁾. Wenigstens im Sinne Wolgemuts gezeichnet ist die alterthümliche kleine Maria auf dem Halbmonde, ohne Krone, mit bloßem Stirnbande³⁾. Dagegen sind zwei andere frühe Blättchen, die drei Genien mit dem Schilde und die drei Genien mit der auf dem Bocke reitenden Hexe, offenbar unter unmittelbarem italienischen Einflusse entstanden⁴⁾. Die kühn bewegten, fetten Kinderkörper mit den scharf unter schnittenen Gliedern erinnern direct an Mantegna, von dem Dürer ähnliche Putten auf seiner Reise leicht gesehen haben kann. Die Engel im Dresdener Altar, der Amor auf dem »Traume des Doctors«, der Knabe auf der »Eifersucht« sind von derselben Art. Die nordische alte Hexe, welche auf dem schwarzen Bocke rücklings sitzend durch die Luft fährt, ist mit Bezug auf die oben besprochene Darstellung der vier nackten Frauen von Wolgemut und Dürer ein Beweis, daß derlei Vorstellungen den Meistern geläufig waren. Mythologie, alter Götterglaube und Hexenthum fällt ja nach altdeutschen Begriffen ganz nahe zusammen.

Alle diese merkwürdigen Umstände zusammengehalten, bleibt kein anderer Ausweg als die Annahme, daß Wolgemut und Dürer die erste Zeit nach des letzteren Heimkehr von der Wanderschaft in gutem Einvernehmen mit einander gestanden und gearbeitet haben. Hinter ihnen standen ihre gelehrten Freunde Schedel und Pirkheimer. Am 23. December 1493 war die »Weltchronik« vollendet. Viele Städteansichten in derselben, darunter auch Rom, verrathen bei aller

1) B. 84.

2) Passavant, P. G. II. Nr. 76 erwähnt eine sogenannte Copie von W. zu

Oxford, hinter der ich das Original vermüthe.

3) B. 30.

4) B. 66 u. 67.

Ungenauigkeit doch eine Aufnahme nach der Natur; ob Wolgemut selbst, ob sein Stieffohn Pleydenwurff zu diesem Zwecke gereift, oder ob Hartmann Schedel das Materiale dazu beschafft habe, wissen wir nicht. Als nun Dürer 1494 aus Venedig heimkehrte, fand er für dasjenige, was er staunend in der Fremde gesehen hatte, daheim einen gut vorbereiteten Boden. Auch die von ihm mitgebrachten Copien nach italienischen Kunstwerken, insbesondere nach mantegnesken Stichen, fanden in dem Freundeskreise unter der Vesten ihre Bewunderer. Michel Wolgemut benutzte Motive aus denselben zu den mythologischen Kupferstichen, die offenbar gelehrten Rathschlägen ihre Entstehung verdankten. Dürer feinerseits wetteiferte dann wieder in feinen Copien mit der Ausführung feines Lehrmeisters.

An der Hand des Anatomen und Archäologen Hartmann Schedel konnte Wolgemut allerdings zur Entlehnung antiker Motive, wie zum besseren Verständnisse des Nackten gelangen. Die trockene Compilation aus den Trümmern fremder Arbeiten wäre demnach fein Werk. Dürer ist in seinen Erfindungen stets von peinlicher Selbständigkeit. Wenn er in seiner Jugend die Werke anderer Meister studiert und nachbildet, so verfolgt er damit indirect den ausgesprochenen Zweck, sein Auge, seine Hand zu bilden. Er copiert Mantegna um des Seelenausdruckes und der plastischen Bewegtheit, Wolgemut um der technischen Vollendung willen. Es galt, der noch widerstehenden Kupferplatte Herr zu werden. Aber auch die nackten Gestalten auf jenen großen Stichen, insbesondere die weiblichen, die Amygone, die Dejanira, die Venus, welche auf »dem Traume des Doctors« zuerst in der nordischen Kunst ihre Reize enthüllte, »die vier Hexen«, in denen der weibliche Körper von allen Seiten zur Schau gestellt war, waren wohl geeignet, den Wetteifer Dürers herauszufordern. Lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich mit jenen kleinen Kupferstichen, die wir als erste Originalarbeiten Dürers aus der gleichen Zeit ansehen müssen. Dahin gehört z. B. der heilige Sebastian, von vorne gesehen, mit dem überlangen Rumpfe und dem großen apokalyptischen Kopfe¹⁾, und der stehende Schmerzensmann mit den erhobenen Händen, an dem die wulstige Anatomie, der verzeichnete Kopf und Augen und die schwache Stichführung derart auffallen, daß man versucht wäre, die Arbeit vor das Jahr 1497 zurückzuversetzen und das Monogramm rechts unten in der Ecke als eine, erst spätere Zuthat anzusehen²⁾.

Und doch gelangte Dürer zu dem Verständnisse männlicher Körperformen merklich früher, als zu demjenigen der weiblichen. Nicht

1) Bartsch, 56.

2) Bartsch, 20.

blofs die Unkenntniß des menschlichen Organismus, auch der Mangel an Anschauung hinderte ihn daran. Es scheint denn doch, als ob die Sitten der Zeit dem jungen Nürnberger das ungescheute Studium weiblicher Modelle sehr erschwert hätten. Die Nachricht, dafs ihm die ehrbarsten Frauen und Jungfrauen als Modelle gedient hätten, ist nicht alt genug, und wenn sie zutrifft, so dürfte sie doch nur für die späteren Lebensjahre des bereits berühmt gewordenen Meisters Geltung haben ¹⁾. Den frühesten weiblichen Act von Dürer besitzen wir vermuthlich auf dem Kupferstiche ehemals »Genovefa«, jetzt richtiger genannt »Die Busse des heil. Johannes Chrysoftomus« ²⁾; ein Gegenstand, den auch andere Meister, wie Lucas Cranach und Barthel Beham, zum Vorwande genommen, weil er Gelegenheit zur Darstellung eines nackten Weibes gab. Der greife Büsser erscheint auch blofs ganz klein in der Landschaft des Hintergrundes auf allen Vieren kriechend; die Verführte sitzt, ihr Kind säugend, vorne in einer Felsenhöhle. Die Schwierigkeiten, welche dem Meister diese Figur bereitete, sind noch im fertigen Stiche deutlich bemerkbar. Man sieht, wie er am Gefäfs ein Stück weggenommen hat; ja die Figur war bedeutend länger vorgezeichnet, denn über dem Kopfe sieht man noch die frühere Rundung sammt dem Haarscheitel, daraus dann eine Höhlung im Felsen geworden ist; selbst der höhere Verlauf des alten Umrisses von Schulter und Oberarm ist kenntlich, obwohl die Pentimenti durch tiefes Aufstechen der Schattenlagen verwischt werden sollten. Solche Unsicherheiten sind darum bemerkenswerth, weil sie gegenüber feiner späteren Art zu schaffen seltene Ausnahmen sind. Jenem Zwiefpalt der Formen scheinen indess auch venetianische Einflüsse nicht fremd gewesen zu sein.

Noch von 1501 befremdet uns die Zeichnung eines halb liegenden, nackten, den Oberkörper auf den Ellenbogen stützenden Weibes, mit Feder und Pinfel auf grünem Grunde fein modelliert und weifs gehöht, in der Albertina. Darüber steht von Dürers Hand die Aufschrift: »Daz hab' ich gfsyrte«, nebst Jahreszahl und Monogramm. Schon der ausdrückliche Zusatz, dafs er diesen weiblichen Act »geviseret«, d. h. nach der Natur gezeichnet habe, läfst vermuthen, dafs ihm diese Art des Studiums damals noch nicht so gewöhnlich war. Der Augenschein lehrt auch, dafs ihm die Formen des ziemlich wohl-

1) Manlius, *Locorum communium collectio*, Basileae 1563, II, 173. Abgedruckt: Strobel, *Miscellaneen liter.* Inhalts VI, 212: Apelles cum Venerem depingeret, curavit sibi triginta pulcherrimas virgines eligi,

quas intueretur. Similiter fecit Durerus, honestus vir, pictor Norimbergensis, cui gratificatae sunt honestissimae matronae, virgines.

2) Bartsch 63.

gebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt große Schwierigkeiten bereiten, namentlich gelang es ihm nicht, den Uebergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu lösen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im Allgemeinen an die Gestalten der Dejanira und Amymone in den Stichen, die Auffassung der Einzelformen mit allen ihren Zufälligkeiten ist aber eine ganz andere. Dürer läßt nur die Natur sprechen, so weit er sie versteht, aber keine Spur von einer conventionellen antikisierenden Formenschönheit! Das schematische Ebenmaß, die berechnete Zierlichkeit, welche in den mythologischen Figuren jener großen Stiche auch das Naturstudium beherrscht, indem es sich an gegebene fremde Formen anlehnt, gerade diese, heute so gefällige Eigenthümlichkeit jener Blätter scheint das Eigenthum des alten Wolgemut zu sein.

Nachdem aber Dürer seine »freie Hand erlangt« und sich von der Leitung seines alten Meisters völlig losgesagt hatte, fand er rasch seinen Weg zur Vollendung. Ihm war es ja gegeben, wie keinem anderen vor ihm, die Natur in sich aufzunehmen, und so folgte er ihr auch mit der Freude des Entdeckers auf allen ihren Spuren. Noch unbeirrt durch kalte, fertige Proportionsregeln, gab er sich nun auch in der Darstellung des weiblichen Körpers schrankenlosem Realismus hin. Im Anschlusse an die Modelle, welche ihm Nürnberg zumeist lieferte, entscheidet er sich für den Typus mit dem gerundeten Kopfe, dem eingebogenen Rücken und den stark ausladenden unteren Muskelpartien. Das früheste Datum für eine derartige Auffassung weiblicher Formen überliefert uns eine Venus, rittlings auf einem gezäumten, phantastischen Delphine sitzend und ein Füllhorn emporhaltend, auf dem ein kleiner Amor mit verbundenen Augen seinen Pfeil abschießt. Die runden, heiter herausblickenden Augen, das zusammengeknüpfte Haar erinnern noch an das Modell, welches Dürer der Göttin der Schönheit würdig gehalten hat. Die Federführung in der Skizze ist äußerst fein und zart. Die Zeichnung befindet sich in der Albertina und trägt das Datum 1503. Wenige Jahre früher muß die Entstehung des kleinen, seltenen Contourstiches fallen, genannt die »kleine Fortuna oder das kleine Glück«¹⁾. Sie steht in der Seitenansicht auf einer kleinen Kugel und hält eine Distel, wie Mannstreu, in der Hand, doch deutet das Kopftuch und der lange Stab in der Hand auch auf die Benützung eines Actes. Es ist, als erprobte Dürer hier zuerst in einem leichten Versuche die Stichhaltigkeit seiner neuen Naturanschauung, bevor er sich an die Ausführung desselben Gegenstandes

1) Bartsch 78

im Großen wagt in feiner »Nemesis«, die man gewöhnlich »das große Glück« oder die »große Fortuna« nennt¹⁾. Die geflügelte Göttin der Gerechtigkeit und Vergeltung steht lächelnd gleichfalls auf einer Kugel und trägt in einer Hand Zaum und Zügel für den übermüthigen Glücklichen, in der andern einen Pokal für das unbeachtete Verdienst. In diesem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordische Naturcultus zuerst vollbewußt und triumphierend in die Kunstgeschichte. Um den Preis der Wahrheit ist alles geopfert, was wir nach unserm antikisirenden ästhetischen Formalismus etwa schön nennen möchten. Und doch beugt sich der Geschmack vor der unvergänglichen Wahrheit dieser Formen, vor der Fülle des Lebens, die aus diesen Gliedern quillt. Die Nemesis bezeichnet gewissermaßen den Höhepunkt, auf welchem Dürer in feiner vorurtheilsfreien Schulung nach dem Nackten angelangt war. Seine weitere Ausbildung in dieser Richtung wird immer mehr und mehr von feinen Forschungen nach den Proportionen des menschlichen Körpers beeinflusst.

Was den tieferen Sinn und die äußere Veranlassung dieser Darstellung der Nemesis anbelangt, so drängt sich mir ein ganz bestimmter Gedankengang auf, den ich nicht zurückhalten will, auf die Gefahr hin, daß er irrig sei; denn er gewährt uns zugleich einen bedeutamen Ausblick auf den historischen Hintergrund, vor welchem sich damals Dürers Schaffen bewegte. Unter dem Wolkensaume, über welchem die Nemesis rechtshin gewandt schwebt, hat Dürer eine Landschaft dargestellt. Mitten zwischen steilen Felsgehängen am Zusammenflusse zweier Gießbäche sieht man eine Ortschaft, die, so wie sie daliegt um das gothische Kirchlein, sicher kein Phantasiegebilde ist, sondern auf irgend eine Naturaufnahme, auf eine bestimmte Gegend zurückführt. Zu Sandrarts Zeit wollte man darin Eytas bei Großwardein erkennen, woher Dürers Vater stammte. Abgesehen von der Schwierigkeit, das Herkommen der Ansicht bis in Dürers Hände zu erklären, hat auch Charakter und Lage der Ortschaft mit der ungarischen Pusta nicht das mindeste gemein. Es ist vielmehr eine Gegend im Gebirge, ja geradezu eine Felsenschlucht, was sich hier vor unseren Blicken aufthut. Offenbar scheint doch die Oertlichkeit, welche hier gemeint ist, mit der Nemesis in den Wolken in irgend einem gedanklichen Zusammenhange zu stehen. Ein denkwürdiges Stück Nürnberger Geschichte könnte uns über die Dinge Aufschluß geben.

1) Bartsch 77. Ein Studium zu dem Stiche, im Gegenfinne: die Umriffe der Gestalt und daneben noch der eine Flügel, Thausing, Dürer.

etwas mehr gefaltet und ungemein sorgfältig mit der Feder ausgeführt, befindet sich im Britischen Museum.

Es ist der unglückliche Schweizerkrieg Maximilians I. im Jahre 1499. Unter den Ständen, welche auf das Ausschreiben des Kaisers sich beeilten, ihm Kriegsvolk zu senden, stand obenan Nürnberg. Die getreue Reichsstadt leistete Heerfolge mit 400 Mann Fußvolk und 60 Reitern in glänzender rother Uniform, deren Gebrauch um diese Zeit aufkam, dazu sechs Feldschlangen. An der Spitze dieser Schaar stand niemand anderes als der jugendliche Wilibald Pirckheimer, der nach seiner Rückkehr von den italienischen Hochschulen sich dem Dienste der Vaterstadt gewidmet hatte und nach seiner Verheirathung mit Crescentia Rieterin am 13. October des Jahres 1495 in den Rath gewählt worden war. Hatte er früher seine Neigung zum Kriegshandwerke den Studien geopfert, so bot sich ihm nun eine Gelegenheit, die Gesetzbücher und die Classiker der Alten mit dem Schwerte zu vertauschen und trotz des kläglichen Ausganges des ganzen Feldzugs die dauernde Gunst und den Rathstitel des Kaisers zu verdienen. In der blühenden Vaterstadt regte sich eben auch das Kraftgefühl, der Drang nach Heldenruhm und kriegerischen Thaten. Man fand Gefallen am Waffenspiel und erfasste nicht minder gern eine Gelegenheit zu blutigem Ernst, auch wenn es nicht bloß die Abwehr übermüthiger Angriffe auf das eigene Gebiet galt. Neben der wehrkräftigen Bürgerchaft, bei der Reiterdienste noch in hohem Ansehen standen, unterhielt der Rath manches stattliche Fähnlein geworbener Landsknechte. Auch diese Söldner waren geachtet genug, daß ein wohlhabender Bürger keinen Anstand nahm, ihrer einem die Hand seiner Tochter zu geben, und daß die Trinkstube der »ehrbaren« Herren auf der Frohnwage ihnen nicht verschlossen blieb. Dort machte sich unter andern jener Zameffer durch seine Händel berüchtigt, den Dürer in einem seiner Briefe aus Venedig ironisch den »frummen« nennt. Eben daselbst citirt Dürer einen etwas kräftigen Ausdruck des Peter Weisweber, welcher, sowie der gleichfalls von ihm genannte Nürnberger Bürger und Messingschläger Konz Kamerer, im Kriege von 1504 Hauptmann über einen Haufen städtischen Fußvolkes war¹⁾. Unter den Leuten dieses Schlages mag sich manche ganz ursprüngliche und anziehende Persönlichkeit befunden haben; dazu die malerische Tracht, das kecke Auftreten, das lustige Treiben auf der Strafe; das alles machte sie zu einem sehr beliebten Gegenstande bildlicher Darstellung, sobald sich dieselbe einmal der alltäglichen Umgebung zuwandten. Auch Dürer hat diese Krieger aller Art fleißig studirt, um nachmals seine Paffionsbilder reichlich mit ihnen zu bevölkern.

1) Lochner, Personennamen S. 38—41.

Ein frühes Zeugniß dafür liefert die große colorierte Federzeichnung des Reiters in der Albertina vom Jahre 1498. Das Pferd ist noch ziemlich unvollkommen und entspricht vielfach dem des heiligen Eustachius auf dem Kupferstiche, zu dem es auch als Studium gedient zu haben scheint. Als Dürer dann später Figur und Rüstung des Reiters zu dem berühmten Stiche von 1513, genannt »Ritter, Tod und Teufel«, benützte, schrieb er auf die fleißig ausgeführte Zeichnung die Worte: »Das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewesen«. In dieser Zeit stach Dürer auch die Gruppe von fünf Landsknechten und einem Türken¹⁾. Die Behandlung des Stiches ist noch ziemlich spitz und mager, die Zeichnung der Figuren aber bereits so vorzüglich, daß wir es hier kaum mit einer selbständigen Arbeit Dürers zu thun haben. Das sorgfältig vorbedachte, pathetische Auftreten dieser Figuren widerspricht dem ebenso, wie die gediegene Durchbildung derselben, und führt uns weit eher auf Wolgemut oder einen anderen Meister von dessen Schule zurück. Von einem solchen, wenn auch untergeordneteren, findet sich in dem noch mehrfach erwähnten Handschriftenbande Hartmann Schedels in München²⁾ ein Kupfer nach einer Gruppe von drei Landsknechten mit Fahne und Hellebarden. Der Stecher dieses unbezeichneten Blattes vergleicht sich in feiner trockenen und dünnen Stichführung dem Meister M. Z. und den frühesten Arbeiten Dürers. Es scheint dieselbe Hand, welche mit dem Monogramme P. W. ebenfalls zwei solche Landsknechte im Zwiegespräch gefertigt hat³⁾. Eine frühe Originalarbeit Dürers ist wohl der etwas ungestüm bewegte Fahnenträger⁴⁾. Das Andreaskreuz des Vliesordens auf der Fahne, so wie es Maximilian I. als Herzog von Burgund zu führen pflegte, deutet unmittelbar auf den Reichskrieg von 1499 hin. Um dieselbe Zeit fällt auch noch die Entstehung des kleinen Stiches: St. Georg zu Fuß vor dem erlegten Drachen⁵⁾. An ihm ist insbesondere die ritterliche Rüstung mit dem Burgunderhelm zu seinen Füßen ungemein liebevoll ausgeführt.

Der Kriegszug nach der Schweiz gab einmal dem gehobenen Selbstbewußtsein der Nürnberger Bürgerschaft eine willkommene Nahrung. Ihr treffliches, schmuckes Aufgebot mit dem feingebildeten Führer stach vortheilhaft ab von den übrigen Zuzügen der Reichstruppen. Nur diesen und zumeist den übelbeleumdeten Schwaben, den Urhebern der Fehde, mochte man die Mißerfolge des Krieges Schuld geben; an der Rühmlichkeit der eigenen Theilnahme, daran

1) Bartsch 88.

2) Codex lat. 716. Fol. 328.

3) Bartsch, P. G. VI, 310, Nr. 3.

4) Bartsch 87.

5) Bartsch 53.

zweifelte gewifs niemand in Nürnberg — wie denn öfter gefchichtliche Thatfachen nicht fowohl durch ihre praktifchen Refultate, als durch den idealen Rückfchlag, den fie auf andere Verhältniffe üben, ihre richtige Bedeutung erhalten. So konnte fich denn Pirkheimer felbft bemüßigt fühlen, wie einft Xenophon und Caesar, uns die Gefchichte jenes feines Feldzuges zu überliefern in feinem fließenden Latein, ein Meifterftück zeitgenößlicher Gefchichtfchreibung¹⁾. Und wie die Gelehrfamkeit, fo fchöpfte auch die Kunft von dem durch örtliches und zeitliches Intereße getragenen Stoffe. Es erfchienen alsbald in Nürnberg drei großmächtige Kupfer, je aus zwei Platten zufammengesetzt, auf denen der ganze Verlauf des Schweizerkrieges bildlich dargeftellt ift unter dem deutlichen Titel: »Dieß ift der Krieg zwifchen dem Römifchen König und den Schweizern und die ganze Landschaft: Städte, Schlöffer und Dörfer im Schweizerland«. Die Annahme Passavants²⁾, daß das Werk fchweizerifchen Ursprunges fei, ift unbegründet, und wird durch die Bezeichnung Maximilians als Regia Maieftas im lateinifchen Titel, wie durch den Dialect der deutlichen Auffchriften und endlich befonders durch Stil und Technik der Kupferftiche widerlegt. Die Zugehörigkeit derfelben zur Nürnberger Schule kann nicht zweifelhaft fein, und trotz dem unverftändlichen Einfchiebfel dürfte das auf einem der Blätter ftehende Monogramm von dem fonft vorkommenden P. W. kaum zu unterfcheiden fein.

Das eigenthümliche, oben gefchilderte Verhältnifs Wolgemuts zu der Familie Pleydenwurff drängt mich zu einer Vermuthung, die viel für fich hat, falls meine Ueberzeugung, daß Wolgemut auch Kupferftecher gewesen fei, überhaupt Befätigung und Nachfolge findet — zu der Vermuthung nämlich, daß vielleicht auch jene zuverlässig in Nürnberg entftandenen Kupferftiche, welche mit dem Monogramme P. W. oder ähnlich bezeichnet find, auf die Pleydenwurff-Wolgemut'sche Werkstatt zurückzuführen feien³⁾. Ein Beifpiel derartiger Combination zweier Namen läßt fich gerade bei Wolgemut nachweifen und zwar auf einem Stiche feines Schülers oder Gefellen Mair von Landshut, St. Anna felbdritt, der zu beiden Seiten ein W und in der Mitte: »MAIR 1499« aufweist, der alfo gemeinfam ausgeführt oder doch verlegt und verkauft ward⁴⁾. Wilhelm Pleydenwurff war damals freilich bereits verftorben. Wir fahen aber, daß darum die Sorge für feine

1) Bilib. Pirkheimer, *Bellum Helveticum*, Opera ed. Goldaft; und bei M. Freher, *Scriptores rerum germanicarum* III, 66 ff.

2) *Peintre-Graveur* II. S. 160.

3) *Christ, J. F.*, *Anzeige der Monogram-*

matum, Leipz. 1747, S. 345 und *Diction. des Monogr.* Paris 1762. S. 255, vermuthete bereits in Pw das Zeichen Pleydenwurffs.

4) *Bartsch, P. Gr.* VI, 366, Nr. 8.

Familie noch nicht von Wolgemut genommen war. Vielleicht auch, daß ein Bruder Wilhelms oder ein anderes Mitglied der Familie Pleydenwurff wieder in einem ähnlichen Verhältnisse zu dem Stiefvater stand. Doch lassen wir diese Nebenfragen dahingestellt und fassen wir dafür jene illustrierte Kriegschronik selbst näher in's Auge!

Auf den überhöhten Blättern thürmen sich Berg und Thal in alterthümlicher Weise und in immer mehr sich verjüngendem Mafsstabe übereinander, so daß bloß im äußersten Vordergrund grössere und trefflich durchgeführte Personen- und Reitergruppen Platz finden. Eine derselben erinnert stark an die Landsknechte auf Dürers zuvor erwähntem Stiche!). Weiter nach rückwärts erscheinen dann die Figuren der Kämpfer gemeinhin zu groß im Verhältnisse zu den, in der Art der Schedel'schen Chronik entworfenen Baulichkeiten. So unvollkommen diese, an die Formen alter Landkarten streifenden Ansichten auch sein mögen, sie setzen doch eine Landes- und Ortskenntnis voraus, wie sie sich die damalige Zeit sicher nicht durch bloßes Hörensagen, sondern nur durch eigenen Augenschein verschaffen konnte. Darum wohl auch dachte Passavant zunächst an einen Schweizer Künstler. Müßten wir nun diese Annahme verwerfen, so erinnert uns dieselbe doch an die bekannte Thatfache, daß unter den Malern dieses Landes manche, wie Urse Graf und Manuel Deutsch, zugleich leidenschaftliche Kriegsleute gewesen seien. Sollte es darnach unwahrscheinlich sein, daß sich unter den Soldaten des kunstreichen Nürnberg neben Gewerbsleuten aller Art nicht auch Künstler und Zeichner befunden hätten, die im Stande gewesen wären, Einzelansichten und die Situationen des Feldzuges in einer, wenn auch primitiven Weise wiederzugeben? Anders liefse sich wenigstens das Erscheinen der illustrierten Kriegschronik von 1499 in Nürnberg schwerlich erklären.

Räumen wir aber einmal diesen Zusammenhang ein, dann haben wir nur noch einen Schritt zu der verlockenden Hypothese, daß aus gleicher Quelle auch die Skizze zu der in ihrer Auffassung so fremdartigen Landschaft unter der »Nemesis« herrühre; daß damit irgend eine, den Kaiserlichen oder speciell den Nürnbergern in dem Kriege verderblich gewordene Oertlichkeit gemeint sei — wie etwa das Quellengebiet der Etsch in Tirol, wo es auf jenem Plane heisst: »Auf dieser Malser Heide ward viel Volks erschlagen«, und wovon Pirkheimer berichtet, daß sie 1000 Tode unbegraben zurückgelassen hätten²⁾. Dann würde sich die »Nemesis« Dürers als ein Gedenkblatt auf den unglück-

1) Bartsch, 88.

2) Dies war seit Jahren niedergeschrieben; da fand ich im Nachlasse A. von

Zahns die Notiz, die Landschaft auf dem »großen Glück« entspreche Haigerloch in Schwaben, eine starke Meile westlich

lichen Schweizerkrieg enthüllen — wie etwa Rembrandt im Jahre 1633 eine nackte Fortuna adversa auf dem Schiffe fegend mit Bezugnahme auf die Seeschlacht bei Actium radiert hat ¹⁾. Dann wäre endlich der Pokal, den ihre Hand hinreicht, abgefehen von feiner allegorischen Bedeutung, kein anderer als der goldene Becher, mit welchem der Rath von Nürnberg Pirkheimer nach feiner Rückkehr unter öffentlichen Lobeserhebungen beehrte.

Sollte auch diefer Erklärungsverfuch fich nicht ganz bewähren, fo bleibt doch deffen Durchführung an diefer Stelle deshalb nicht nutzlos, weil er fich nur aus jenem Materiale aufbaut, welches den hiftorischen Boden für Dürers Perfönlichkeit bildet. Als erwiefen dürfen wir immerhin annehmen, dafs fich kurz vor Thorfchlufs des XV. Jahrhunderts in einer deutſchen Kriegerſchaar, geführt von einem Bürger, dem die Sprache und die Gedankenwelt des alten Hellas vertraut waren, auch mindestens Ein Künftler befand, tüchtig an Auge, Herz und Hand. Das Bild, welches diefer heimbrachte von dem, was ſie geſchaut, vollbracht und erlitten hatten, kann ſich freilich nicht meffen mit dem, welches der Gelehrte in feinem Buche niederlegte. Aber Eins gehört zum Andern; der eine ſprach zu den wenigen Gebildeten der Zeit, der andere ſprach in Bild und Wort zu allem Volke — wer wollte entſcheiden, welcher von beiden in feiner Zeit damit mehr gewirkt und gefördert habe? Heute freilich iſt der Zeichner vergeffen, ſein Werk faſt unbekannt, indeſs Pirkheimers Commentar dazu feine claſſiſche Objectivität für immer bewahrt hat und darin die Lichtblitze einer neuen Welt von Empfindungen und Ideen. Welche edlen Worte legt er z. B. jenem Schweizermädchen in den Mund, die ſtolz den Frieden anzubieten kommt, ſie klingen wie eine Verherrlichung des feindlichen Gemeinweſens, feiner Sitten und feiner Freiheit. Und wie bitter wird er hinwiederum gegen dieſelben Schweizer, wo er zum Schluſſe von dem feilen Volke ſpricht, das ſich an die Franzoſen verkauft »zur ewigen Schmach der gefamten deutſchen Nation«.

von Hechingen im Hohenzollerſchen. Und wirklich überrascht noch heute die Lage dieſer Stadt in der Felfenſchlucht durch ihre Aehnlichkeit mit jener Landſchaft. Vergl. den Stahlſtich in: G. Schwab, Das maleriſche und romantiſche Deutſchland, Leipzig 1846, I. III—114. Zahn kam ſomit von ganz anderer Seite auch auf eine ſchwäbiſche Gegend, und ich füge ſeine Meinung deshalb blofs äußerlich hier an, um dem Todten das geiſtige Eigenthum daran zu wahren. Doch möchte ich ihm

zuſtimmen. Immerhin konnten die Nürnberger Fähnlein über Haigerloch gekommen ſein. Dieſe Stadt liegt aber an der Eyach, in welche ein wenig oberhalb ein Sturzbach mündet. Sollte eine undeutliche Ueberlieferung des Fluſsnamens Eyach Sandrart zu einer Verwechslung mit dem Ortsnamen Eytach verleitet haben?

1) Bartſch, Catalogue des Eſtampes de Rembrandt, Vienne 1797, Nr. III. Blanc, L'oeuvre de Rembrandt, Nr. 81.

Eine andere Epifode feiner Erzählung kennzeichnet den Standpunkt des Humaniften vielleicht am beften. Von der verheerenden Expedition durch das Engadin wird Pirkheimer vom Kaifer mit 200 Leuten über das Stiffter-Joch hinübergefandt nach Worms oder Bormio, Proviants halber. Auf dem Wege dahin kommt er durch ein grofses ausgebranntes Dorf, an deffen Ausgange zwei alte Weiber an die 400 Kinder, Knaben und Mädchen, gleich einer Herde vor fich hertreiben. Alle find fo blaß und mager und fo kraftlos, daß ihr Anblick Schaudern erregt. Pirkheimer fragte nun die beiden Alten, wo fie mit dem unglücklichen Haufen hin wollten. Kaum konnten fie ihm antworten vor Schwäche und Schmerz und ihm fagen, er werde es felbft gleich fehen. Hierauf zogen fie auf eine Wiefe, wo fie, kaum angelangt, fämmtlich, grofs und klein, niederfielen und Pflanzen ausriffen und gierig verzehrten. Bei diefem Anblick fühlt fich Pirkheimer anfangs ganz betäubt, endlich bricht er in Thränen aus über folchen Jammer. Die Alten aber erzählen ihm, wie die Väter diefer Unglücklichen im Kriege gefallen, ihre Mütter in Kummer und Elend verkommen und verfprengt, ihre Wohnungen verbrannt und fie felbft von aller Welt verlassen wären; der Haufe diefer armen Kleinen wäre noch viel größer gewefen, Hunger und Tod hätten denfelben fchon fo gemindert, und fie hofften bald alle an die Reihe zu kommen. Daneben konnte der Gelehrte noch bemerken, daß die Kinder den fäuerlichen Kräutern den Vorzug gaben und diefelben durch den bloßen Anblick zu erkennen wußten.

Seit die Welt von den Schrecken des Krieges heimgefucht wird, ift gar viel folch' unfäglichen Elends über die Menschen ergangen. Aber es fand fich niemand in der harten alten Zeit, der es der Mühe werth gefunden hätte, ihrem Jammer eine ernftere Betrachtung und Theilnahme zu widmen. Endlich ift die Zeit um, der Menfch wird menschlich, er lernt fich fühlen in fich felbft, in Anderen, in feinem Volke, in feinem ganzen Gefchlechte! Und wir fehen einen deutichen Kriegsoberften erbeben und Thränen vergießen, angewandelt von jenem Gefühle, dem unfer Dichter mit den edlen Worten Ausdruck gegeben hat: »Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an! Aus folchen Empfindungen fpricht der Geift der Humanität, der fich loslöst von der mittelalterlichen Weltanfchauung und in der Rückkehr zur Natur und zum Menschen für den neuen Inhalt die neue Form des Ausdrucks findet. Sie kennzeichnen Pirkheimer ebenfo wie Dürer als Bürger einer betteren Zeit, als moderne Menschen.

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte.

»Ach herr gib uns darnach das new geziert
Jerusalem, das vom himmel herabsteigt,
davon Apocalypsis schreibt.«

Dürer.



b Dürer, ob Wolgemut? Diese Frage spitzt sich erst recht in ihrer ganzen Schärfe zu, wenn wir auch den inneren Gegensatz zwischen den beiden Männern verfolgen und sehen, in wie ganz verschiedener Weise die Zeichen der nahenden Zeit auf sie einwirkten. Eine tiefe Erregung hatte sich am Schlusse des XV. Jahrhunderts der Gemüther in Deutschland bemächtigt. Mit ungeahnter Kraft erhob sich der so oft zurückgedrängte Volksgeist gegen die veraltete hierarchische Weltordnung, wie sie im Papstthume und im Römischen Kaiserthume gipfelte. In diesen beiden Spitzen des mittelalterlichen Systemes war nämlich gerade damals ein Personenwechsel eingetreten, der wohl geeignet war die schlummernde Opposition theils zu neuen Hoffnungen zu erwecken, theils zur Verzweiflung aufzuregen. Im Jahre 1492 bestieg der sittenlose Alexander VI. aus der spanischen Familie der Borgia den päpstlichen Stuhl, und im folgenden Jahre trat Maximilian I., ein junger und hochgemutheter, ritterlicher und geistreicher König an die Spitze des Römischen Reiches deutscher Nation. Welche Gefühle, welche Ausichten mußten sich da nicht aller Denkenden, der Guten und Besten im Volke bemächtigen? Und wirklich schaarten sich alsbald die Stände und Fürsten um das neue Reichsoberhaupt, eifrig bemüht um die endliche Aufrichtung eines ewigen Landfriedens, um die Herstellung einer Reichsverfassung. Das erste und stärkste Hinderniß, auf welches diese Bestrebungen stießen, war der hergebrachte große Einfluß des Papstes auf die öffentlichen Verhältnisse Deutschlands; und als man 1495 einen Reichsrath zu errichten dachte, besprach man

fogleich deffen Verpflichtung, die Befchwerden der Nation gegen den Römifchen Stuhl in Betracht zu ziehen. Und womit antwortete der Papft? Er trat im Jahre 1496 gegen das Lesen und Verbreiten ketzerifcher Schriften auf und fchärfte den Buchdruckern unter Androhung des Bannftrahes ein, kein Buch zu drucken, bevor der Bifchof ihrer Diöcefe es nicht begutachtet und die Erlaubnifs zum Drucke gegeben hätte. Und als dann im Jahre 1500 das neue Reichsregiment doch zu Stande gekommen war und dasfelbe nun wirklich eine Gefandtschaft an den Papft fchickte mit der ernftlichen Bitte um Abftellung der Eingriffe und Ungefetzlichkeiten, da erließ Alexander VI. die Bulle von 1501, durch welche die geiftliche Bücher cenfur förmlich in Deutfchland eingeführt wurde ¹⁾.

Sehr richtig erkannte fo das Papftthum die treibende Kraft, aus welcher der Widerspruch gegen feine Vorherrfchaft die Nahrung fchöpfte, im deutchen Schriftthume, und namentlich in dem ihm inwohnenden Drange nach publiciftifcher Vermittelung. Umfonft verfuchte es aber diefe Quellen und Ausflüffe einer tiefgehenden Reformbewegung zu verftopfen. Durch taufend Adern ftömte das neue Leben, und feine Ideen haben früh schon auf einem Gebiete um fich gegriffen, das die aufgeklärten Päpste jener Tage wohl kaum beachtet, um wie viel weniger noch mit Mißtrauen angefehen haben — auf dem Gebiete der deutchen Kunft. Indefs das Papftthum feinen Sitz mit dem reichften Glanze der Renaissance fchmückte und die Blüthe einer, am antiken Ideal genährten italienifchen Kunft gehorfam feinen Befehlen diente, wagten es die unfcheinbaren deutchen Holzfnitte und Kupferftiche, feine erhabene Weltftellung anzutafeln und zu unterwühlen, indem fie Hunderttaufende vernehmlich anfpachen — überall, auch auf offener Strafse — und darunter auch jene Armen am Geifte, denen Schrift und Buch noch verfhloffen blieb.

An der Spitze derer nun, welche fo zum offenen Angriff fchritten, fteht Michel Wolgemut. In Januar des Jahres 1496 warf er einen kleinen Kupferftich auf den Markt, der eine arge Läfterung des päpftlichen Stuhles darftellte. Er führt in vollkommenen Renaissancebuchftaben die Auffchrift: »ROMA CAPVT MVNDI«, Rom das Haupt der Welt. Man fieht darauf links im Grunde die Engelsburg, überragt von einer mit den Schlüffeln Petri gezierten Fahne, rechts die mittelalterliche Torre di Nona, von der heute noch die Via di Tordinona den Namen führt, und zwifchen beiden hindurch fließt der

1) Ranke, Deutche Gefchichte im Zeitalter der Reformation. Friedrich Sachse,

Die Anfänge der Bücher cenfur in Deutfchland, Leipz. 1870.

Tiber ¹⁾. Mitten inne aber steht ein weibliches Ungeheuer, mehr beschuppt als behaart, auf einem Bockfuss und einer Geierklaue. Ihre linke Hand ist zum Zugreifen bereit, an Stelle der rechten erscheint eine Katzenpfote. Am Steifs sitzt eine hässliche Maske und ein Schweif, der in einen züngelnden Drachenkopf ausläuft, zwischen den Schultern aber ein Efelkopf, weshalb man das Blatt auch später kurzweg den »Papstefel« genannt hat. In sehr bezeichnender Weise erscheint neben diesem Ungethüm noch ein antikes Gefäß von der Form der Amphoren. Die Baulichkeiten sind ganz einfach in der Art der Schedel'schen Chronik behandelt²⁾.

Welche Fluth von derber, beizender Satire liegt nicht in diesem einen Blatte! Und da konnte es Wolgemut wagen, sein Monogramm, das Zeichen seiner Werkstatt darunter zu setzen; eine Kühnheit, wie sie im Jahre 1496 wohl nirgends möglich war, als unter dem aufgeklärten und milden Stadregiment der Patrizier von Nürnberg. Es liegt auf der Hand, daß wir es hier mit einem mittelbaren Producte der humanistischen Aufklärung zu thun haben, die ja gerade in der guten Gesellschaft der wahrhaft freien Reichsstadt namhafte Vertreter zählte. Alle Umstände führen seinen Ursprung auf denselben gelehrten Kreis zurück, der eben erst die Publication der Weltchronik in's Werk gesetzt hatte. Diesem Kreise nahe stand ja auch der gelehrte Bürger Peter Dannhauser, der Freund des Konrad Celtes und von diesem Petrus Danufius oder Abietiscola genannt, der zwei oder drei Jahre zuvor den »Archetypus triumphantis Romae« verfaßt und seinem Gönner, dem Kirchenmeister Sebald Schreyer, gewidmet hatte. Wie ein Satyrspiel zu diesem Werke über das antike Rom erscheint darauf das Blatt Wolgemuts. Und vielleicht hatte der fromme Karthäuserprior Georg Pirkheimer doch nicht so ganz Unrecht, wenn er Dannhausern nachsagte, daß ihn das Lesen der heidnischen Bücher und Poeten dem wahren Kirchenglauben abwendig mache, ein Vorwurf, gegen welchen sich Dannhauser in einer besonderen Apologie vertheidigen zu müssen glaubte³⁾.

Neben der unleugbaren Einwirkung humanistischer Aufklärung hat aber das satirische Blatt Wolgemuts noch eine populäre biblische

1) Paffavant, P. Gr. II. S. 135. Nr. 71. Die übrigen Inschriften lauten, oben: CASTEL S. AGNO — TORE DI NONA — TEVERE; unten links das Datum: IANVARII 1496 und in der Mitte das Monogramm W. Eine verkleinerte beiläufige Reproduction des höchst seltenen Kupferstiches enthält die Initiale am An-

fange des Capitels.

2) Derselbe Efelkopf erscheint dort auch genau so in der Darstellung eines von der Nymphe Circe Verwandelten, obwohl der Text einen solchen keineswegs verlangt.

3) K. Hagen, Deutschlands liter. und relig. Verhältnisse, I, 185.

Grundlage. Die Idee, »Rom das Haupt der Welt« als ein weibliches Ungethüm darzustellen, erinnert unwillkürlich an die »grofse Babylon«, die man damals fo gerne zum Vergleiche heranzog; ihr Ursprung ist das 17. Capitel der Apokalypse, das mit den Worten schließt: »Und das Weib, das du gefehn haft, ist jene grofse Stadt, die Gewalt hat über die Könige der Erde«. Wo immer der chriftliche Volksgeist irre wurde an den bestehenden Einrichtungen, da beschäftigte er sich gerne mit der Offenbarung Johannis, »die ihm Gott gegeben, feinen Knechten zu zeigen, was da gefchehen mufs in Bälde«, mit jener räthfelvollen Schrift, die ja auch einem folchen Gefühle tiefen Mifsbehagens ihre Entstehung verdankte. Selbst ein Buch mit sieben Siegeln, gab die Apokalypfe dem grübelnden Frager freilich keine Antwort, keinen irdifchen Trost. Es geht nur ein dämonifcher Zug der Vernichtung durch das ganze Buch, und an ihren Schrecken weidete sich die Phantafie der Verzweifelten. Der geheimnifsvolle Triumph einer höheren fittlichen Macht über alle Gewalten diefer Erde hatte etwas Reinigendes, Erhebendes für die Unterdrückten, und die Befchäftigung mit den letzten Dingen verfetzte die Gemüther in jene Spannung, welche fie von den kleinen Bedürfniffen des täglichen Lebens abzog und fo den Boden fchuf für eine geiftige Umwälzung. Mit Vorliebe behandelte daher schon die altchriftliche Kunst apokalyptifche Stoffe. Auch dem Ausbruche der hufftitifchen Bewegung war eine folche Zeit des Grübelns vorausgegangen, und die alten Meister der Prager Schule gefielen sich daher in apokalyptifchen Darstellungen. Bedeutfame Ueberreste davon find uns noch auf der Burg Karlstein erhalten. Vielleicht das älteste deutsche Blockbuch ist eine Offenbarung Johannis. Ihrer Illuftrierung ist auch in der Kölnifchen und der Koburger-Bibel eine befondere Aufmerksamfeit gewidmet. Umfonft hatte sich indefs das XV. Jahrhundert an der Besserung der öffentlichen Zustände abgemüht; in fruchtlofen Anläufen waren feine Kräfte verzettelt. Indem sich daselbe nun zu Ende neigte, lagerte auf's Neue die Schwüle, die dem Sturme vorangeht, über den Geiftern, und wieder tritt die Apokalypfe in den Vordergrund der künftlerifchen Darstellung.

Zur selben Zeit, da Wolgemut sein Pamphlet über die fündige Roma veröffentlichte, arbeitete der junge Dürer in einem Haufe nebenan an feiner Offenbarung Johannis. Ein Jahr zuvor 1495 entwarf auch er das Bild der babylonifchen Hure für das vorletzte Blatt feiner Holzschnittfolge. Die Zeichnung in der Albertina ist zugleich das frühefte mir vorgekommene Studium Dürers zu einem feiner bekannten Werke ¹⁾.

1) Facsimile abgebildet in: Trachtenbilder aus der Albertina, Wien 1871. Ra- | diert im Gegenfinne von C. Favart 1818. Kreide, Feder und getuscht.

Und was zeigt uns das Blatt? Nichts als die aufrechte Gestalt einer Dame der Zeit in reichem, stark ausgeschnittenem Brocatkleide, beladen mit Schmuck und Putz, mit der Rechten das Obergewand schürzend; im Hintergrunde daneben die Skizze desselben Modells von rückwärts gesehen. Daselbe üppige Weib nun mit den Locken längs der beiden Wangen erscheint gegenfönnig im Holzschnitte, sitzend auf dem siebenköpfigen Thiere — es bedeutet die sieben Hügel — in der Rechten emporhaltend den »gebuckelten goldenen Becher voll Greuel und Unfauberkeit«¹⁾. Und vor ihr steht eine Gruppe von Menschen, die wenig Ehrfurcht vor der ganzen Erscheinung an den Tag legt. Ein König deutet nach ihr hin wie im Gespräche mit den Uebrigen, unter denen blofs ein feister Bauer mit dem Filzhut über'm Ohr mit einigem Entsetzen sie anblickt, ein Landsknecht und eine Frau schielen blofs schmunzelnd hinüber; in ihrer Mitte aber steht ein Mann in kurzem Rock, dessen Schlitzärmel tief herabfallen, wie der Zipfel feiner Kappe; er hat den Arm entschlossen in die Hüfte gestützt und schaut finster prüfend nach dem Ungethüm hinüber. Ob nun ein Gelehrter, ein Künstler oder ein Handwerker darunter gemeint sei, er vertritt hier den kühnsten Gedanken seines Zeitalters und bildet den Gegenfatz zu dem Mönche neben ihm im äufsersten Vordergrunde, der allein mit frommer Geberde, gespitztem Mund und weit geöffneten Augen anbetend niederfinkt vor dem gekrönten Weibe. Oben am Himmel schwebt bereits der Engel aus dem 18. Capitel, er deutet auf die brennende Stadt an den Wässern und ruft mit Macht und voller Stimme herab zu der Menschengruppe: »Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon die grofse, und eine Behaufung der Teufel geworden« u. f. f.²⁾. Und der andere Engel fährt herab mit dem Mühlstein, ihn in's Meer zu werfen und zu rufen: »Also wird mit einem Sturm verworfen die grofse Stadt Babylon und nicht mehr erfunden werden«³⁾. Zur linken aber öffnet sich der Himmel und reitet geharnischt auf dem weifsen Pferde hervor das »Wort Gottes« und ihm nach die himmlischen Heerschaaren⁴⁾, um endlich das neue Jerusalem aufzurichten. Für dies gewaltige Bild giebt es nur eine Erklärung: Durer dachte bei dem Weibe auf dem siebenköpfigen Thier, bei »der grofsen Stadt, die bekleidet war mit Seiden und Purpur und Scharlach und übergoldet war mit Golde und Edelsteinen und Perlen« nicht wie der Verfasser der Apokalypfe an die alte Stadt auf den sieben Hügeln, sondern an das päpstliche Rom seiner Tage. Unter dieser

1) Cap. 17.

2. Cap. 18, Vers 2,

3) Vers 21.

4) Cap. 19. V. 11 ff.

nothwendigen Annahme klingt allerdings der apokalyptische Text wie ein geistliches Revolutionslied, und es wird begreiflich, wie die Bildwerke Dürers daneben einschlugen, gleich einem Ungewitter: »Bezahlet ihr, wie sie euch bezahlet hat, und macht es ihr zwiefältig nach ihren Werken; mit welchem Kelch sie euch eingefenket hat, fenket ihr zwiefältig ein«¹⁾.

Schon auf seiner Wanderschaft scheint sich Dürer mit dem Plane der Apokalypse getragen zu haben; er mochte in der Fremde, zumal im welfchen Lande, so wie Luther in Rom, manches beobachtet haben, das ihn zum Widerspruch anregte. Bald nach seiner Heimkehr sehen wir ihn mit Vorarbeiten zu dem Werke beschäftigt, und im Jahre 1498 erfcheint »Die heimliche Offenbarung Johannis« oder »Apocalipsis cum figuris« deutsch und lateinisch mit gothischen Lettern gedruckt und mit 15 großen Holzschnitten geziert²⁾. Der erste derselben zeigt als Einleitung und gleichsam zur höheren Beglaubigung des Ganzen den Martertod des Evangelisten Johannes angesichts des Kaisers Domitian und einer bunten Zuschauergruppe. Der Gegenstand war durch einen Holzschnitt der Koburger'schen Bibel von 1483 bekannt und so dem Künstler nahe gelegt. Die Anordnung mit dem Thronfessel des Kaisers erinnert noch an ähnliche Darstellungen im »Schatzbehälter«; das Studium zu seinem Kopfe haben wir in einer frühen Zeichnung des Florentiner Cabinets erkannt³⁾. Merkwürdig ist der vereinzelte aber deutliche Anklang an die Renaissance-Architektur in dem Bauwerke, das zunächst hinter dem Brocatmuster der Thronlehne sichtbar wird und vermuthlich den Palaß des heidnischen Kaisers andeuten soll.

Das zweite Blatt, die Berufung des Johannes⁴⁾ wirkt durch die Einfachheit der beiden Gestalten, die bloß von Wolken und von den sieben Leuchtern umgeben sind; die Figur des bärtigen Heilandes leidet aber an der zu genauen Wiedergabe der Augen »wie eine Feuerflamme« und des »scharfen Schwertes, das aus seinem Munde geht«. Das Hauptgewicht liegt hier bereits in der Gewandung, in der Dürer stets und grundsätzlichen ein Hauptmittel des künstlerischen Ausdrucks sucht. Sein Johannes fällt allerdings nicht, der Schrift gemäß und der Natur des Morgen- und Südländers entsprechend, »als ein Todter« zu den Füßen des Herrn; er ist bloß

1) Cap. 18, V. 6.

2) In Buchform haben sich bloß sehr wenige Exemplare erhalten. Der Text der deutschen Ausgabe sammt der Vorrede ist aus Koburgers Bibel entlehnt und schließt mit den Worten: »Ein ende hat das buch der heimlichen offenbarung sant Johannen

des zwelffboten vnd ewangelisten. Gedrückt zu Nürenbergk durch Albrecht Dürer maler nach Christi gepurt MCCCC und darnach im XCVIII jar.«

3) Siehe oben S. 86.

4) Cap. I, V. 10 ff.)

vorwärts gebeugt in die Knie gefunken. Wie plötzlich dies aber gefchah, zeigen nicht blofs die über die Stirne überhängenden Locken, fondern zumal das breite Auffallen des Mantels auf den Boden nach vorne hin. Die ſcheinbaren Zufälligkeiten dieſer Drapierung erzeugen die lebhaftete Vorfteellung der ihr vorangegangenen Bewegung und verathen das Leben auch im vollftändig verhüllten Körper. Beim blofsen Anblicke dieſes Johannes ſpüren wir, wie er horchend den Athem anhält und wie fein Herz in Aengften pocht. So erfcheint uns auch die Rechte Jefu, in der er die ſieben Sterne hält, nur darum ſo gewaltig, weil in den Falten des weiten Aermels die energifche Bewegung nachklingt, mit der die Hand nach den Sternen gefäfst hat. An den coloffalen ſieben Leuchtern find die gothifchen Schnörkel ſtark von naturaliftifchem Laub- und Aftwerk zerſetzt, doch zeigen ſie auch ſchon, namentlich der äufserſte zur Linken, in Zierftäben und Profilen die Formen des neuen Stiles.

Auf dem dritten Blatte ¹⁾ ſehen wir oben die Pforten des Himmelsbogens geöffnet. Mitten inne im Lichtglanze einer Mandorla ſteht der Stuhl Gottes; auf ſeinem Schoſſe liegt das Buch mit den ſieben Siegeln, die das Lamm löſen wird; ringſum mit Kronen und Harfen die vierundzwanzig Aelteſten, deren einer dem zagenden Johannes Muth zuſpricht. Die Thiere mit den vielen Augen entzogen ſich jeder befriedigenden Darſtellung, waren aber doch in dieſer Compoſition ganz unvermeidlich. Dürer half ſich damit, daſs er dieſelben möglichſt klein und unauffällig an ihre Stelle ſetzte. Die Form der 7 Lampen über dem Throne Gottes, wie die der zweiseitigen Stühle der 24 Aelteſten iſt geradehin den bräuchlichen Kirchengewandten entnommen. Einen lieblichen Gegenſatz zu der flammenden Himmelsglorie oben bildet der reizende Anblick eines Seegeſtades mit Bäumen und Bergen, Schlöffern und Thürmen auf dem unteren Plane; ein Bild des Friedens ohne Menſchen und menſchliche Qual.

Vier von den ſieben Siegeln ſind gelöst ²⁾. Die Folge davon zeigt uns das nächſte Blatt in Geſtalt der vier apokalyptiſchen Reiter. Die Darſtellung iſt mit Recht hochberühmt und wurde in ihrer einfachen Grofsartigkeit niemals überboten. Die Compoſition iſt weniger maleſiſch als vielmehr plaſtiſch gedacht und ohne Vertiefung des Hintergrundes nach den Geſetzen des Reliefs in der Fläche angeordnet, und zwar ſo, daſs der Rand von der Stirn des vorderſten, wie vom Hintertheil des letzten Pferdes etwas wegſchneidet. Gerade dieſe doppelte Beſchränkung des Raumes aber erweiſt ſich als ungemein wirkſam,

1) Cap. 4 und 5.

2) Cap. 6, V. 1–8.





Die vier Reiter der Apokalypse.

Holzchnitt.

(S. 191.)

denn sie concentrirt die Betrachtung auf die Flucht von Links nach Rechts und läßt dieselbe rasch und endlos erscheinen. Dazu kömmt noch das, jeden Menschen packende Gefühl der Geschwindigkeit nach Vorwärts, dessen Empfindung Dürer ganz meisterhaft dadurch steigert, daß er wohl die vorbrechenden Vordertheile sämmtlicher Pferde, nicht aber deren gegenstimmende Hinterbeine sichtbar werden läßt. Trotz den durchweg weder anziehenden noch besonders gelungenen Einzelheiten der Darstellung hat die Summe der genialen Gedanken, welche ihrer Auffassung zu Grunde liegt, den apokalyptischen Reitern Dürers eine so unbedingte Bedeutung verliehen, daß sie auf dem ganzen Wege, den sie nun schon durch Jahrhunderte zurückgelegt haben, aller Orten und zu allen Zeiten nur Blicken der Bewunderung begegneten. Es ist dies die früheste Schöpfung des Meisters, der wir eine so absolute Geltung zuschreiben dürfen.

Die Tiefe der Erfindung wirkt hier so packend, daß stoffliche Accessorien und einzelne Schwächen der Ausführung erst nachträglich in Betracht kommen. Die Pferde der drei oberen Reiter zeigen die ungeschönen und ungenauen Formen, von denen Dürer erst nach dem Stiche des St. Eustachius abgegangen ist; indess kommen hier die Rammsnafen und die vermenschlachten Augen dem dämonischen Ausdrucke der Rosse zu statten. Die Reiter selbst, zornig nach vorwärts blickend, der eine mit dem gespannten Bogen, der andere mit gezücktem Schwert, der dritte mit hintennach geschwungener Wage tragen im Uebrigen die phantastische Zeittracht. Sehr bezeichnend humpelt weiter unten die Schindmähre des vierten Reiters nach, daß dessen Beine fast den Boden streifen. Das ist der Tod, der den höllischen Dreizack schwingt, aber nicht als Gerippe, sondern als der vertrocknete Greis mit den stieren wimperlosen Augen, eine Art wilder Mann, wie er auf dem oben zuerst erwähnten Kupferstiche, das Weib bezwingend, vorkömmt. Und hinter ihm gähnt der Höllenschlund, gleich dem eines Riesendrachen, und verschlingt eben das gekrönte Haupt dieser Erde. Die Gruppe zur Rechten, über die der Sturm hinbrauft, vertritt den vierten Theil der Menschheit, der getödtet werden soll, nach den Ständen des Zeitalters; zunächst eine Nürnberger Hausfrau, dann ein feister Kaufherr, ein schreiender Bauer und ein fürchtiger Bürger und ganz unten ein Kopf mit der Tonsur.

Ein so einheitliches Bild weisen freilich die anderen Blätter zur Apokalypse nicht auf, um so weniger als Dürer stets bestrebt ist, mehrere Geschichten in eine Composition zusammenzudrängen. Stoff und Tendenz obsiegen dadurch leicht über die künstlerische Vollendung. So ist denn auf der folgenden fünften Darstellung die Lösung des fünften

und sechsten Siegels in eins zusammengefaßt¹⁾, so daſs ſich die Vertheilung der weißen Kleider an die Märtyrer des Glaubens oben über den Wolken vollzieht und darunter die Verdunkelung von Sonne, Mond und das Herabfallen der Sterne. Die Tröſtung der armen Seelen derer, »die erwürgt waren um des Wortes Gottes willen«, und die Bekleidung ihrer Blöße durch die Engel am Altare Gottes iſt eine ungemein rührende Scene. Dürer weiſt ſpäter im Jahre 1521 auf die betreffende Stelle der Apokalypſe hin, indem er ſpricht von dem »unſchuldigen Blute, das der Papſt, die Pfaffen und die Mönche vergoſſen, gerichtet und verdammt haben: das ſind die Erſchlagenen, unter dem Altare Gottes liegend, und ſie ſchreien um Rache, darauf die Stimme Gottes antwortet: Erwartet die vollkommene Zahl der unſchuldig Erſchlagenen, dann will ich richten«²⁾.

Daſs aber Dürer bereits in den neunziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts eine ähnliche Deutung der Stelle auf die kirchlichen Verhältniſſe ſeiner Zeit nahe lag, beweist der untere Theil der Compoſition mit dem Strafgerichte Gottes am groſſen Tage ſeines Zornes. Unter denen nämlich, die ſich verkriechen in den Klüften und ſprechen zu den Bergen und Fellen: »fallet auf uns und verberget uns vor dem Auge deſſen, der auf dem Stuhl ſitzt und vor dem Zorne des Lammes« ſehen wir rechts nebit Kaiſer und Kaiſerin den jammernden Papſt, den beſtürzten Cardinal, den Biſchof und den Mönch in der Kapuze. Zur Linken aber iſt an einer Gruppe der Untergang der Völker dargeſtellt; aufrecht ſitzt dazwiſchen nur noch ein Weib mit ſeinem Kinde, das mit zornigem Blicke und weitgeöffnetem Munde hinüber ſchreit nach der hierarchiſchen Gruppe. Es iſt ein inhaltſchwerer Gedanke, daſs Dürer hier des Volkes Fluch einer Mutter in den Mund legt.

Auch auf dem ſechſten Blatte ſind zwei Darſtellungen, die bloſs zeitlich und gedanklich mit einander zuſammenhängen, in eins zuſammengefaßt: die vier Engel, welche den Winden wehren, und die Verſiegelung der 144,000 Heiligen³⁾. Und zwar erfolgt die Anordnung der beiden Gruppen diesmal nicht über-, ſondern nebeneinander. Den Raum zur Linken nehmen die vier Engel ein, von denen die zwei im Vordergrunde ſtehenden den bedeutendſten Theil der Darſtellung bilden. Im Gegenſatze zum Herkommen ſtellt Dürer die Würgengel als bejahrte und hagere, wenn auch bartloſe Männer dar. Er unterſcheidet dieſelben ſo für den erſten Anblick gleich von den Kinder-

1) Cap. 6, V. 9—17.

2) Niederländiſches Tagebuch, Campes

Reliquien S. 132. Dürers Briefe 123.

3) Cap. 7, V. 1—4.

und Mädchen-Gestalten, der hergebrachten Erscheinungen der heilbringenden Himmelsboten. Mit diesen Genien hätte er die Vollstreckung des letzten Racheamtes unmöglich in Einklang bringen können, ohne in künstlerische Uebertreibungen und Unwahrheiten zu verfallen. Die Unterscheidung und die Erfindung dieser dräuenden Männerengel ist daher äußerst glücklich zu nennen. Ihre hohen grobknochigen Gestalten mit den riesigen Geierflügeln flößen uns eine Ahnung ihres schrecklichen Berufes ein und lassen daran glauben, auch ohne das dessen Ausübung zu deutlicher Anschauung gebracht wird. So genügt es denn, das jene beiden Engel unbewegt dastehen in ihren lang herabfallenden Gewändern, die Faust am Schwerte ruhend; sie wenden bloß einen Blick nach den pustenden Köpfen der Winde hin und machen mit der Hand eine leichte Bewegung der Abwehr. In diesem ruhigen Beharren aber erscheinen sie ungleich gewaltiger als etwa jener dritte Engel, der in ihrem Rücken schreiend das Schwert gegen einen der Winde zückt. Ein Zeichen ihrer Macht, steht der fruchtbeladene Apfelbaum zu ihren Häupten, den die Winde nicht einmal beschädigen dürfen. Am Himmel aber bringt der Engel, der das verbietet, das »Zeichen des lebendigen Gottes« in Gestalt des Kreuzes, und dasselbe Zeichen schreibt ein anderer, ein lieblicher Friedensbote auf die Stirnen der zur Rechten Knieenden, unter denen einige Porträte zu fein scheinen.

Das siebente Blatt versinnlicht die Vertheilung der Posaunen an die sieben Engel und die Plagen, welche die fünf ersten aus ihnen verursachen¹⁾. Bloß die Gruppe der Gottes Altar umschwebenden, hier wieder jugendlichen Engelsgestalten hat einen gewissen Reiz, alles andere verliert sich in Unmöglichkeiten. Um so geeigneter für die Darstellung erschien aber die Wirkung der sechsten Posaune auf dem folgenden Blatte: die Loslösung der vier Engel, die gebunden lagen an dem großen Wasserströme Euphrat und die nun den dritten Theil der Menschheit tödten²⁾. Unter dem goldenen Altare, aus dessen vier Ecken die Stimme tönt, faßt die kleine Schaar der Gepanzerten auf den feuerpeienden Rossen mit den Löwenköpfen durch die Wolken. Drunten auf der Erde aber walten die vier Würgengel ihres graufigen Amtes. Wie oben in ihrer Ruhe sehen wir hier ihre Art in wilder Bewegung. Wie jeder auf andere Weise mit dem Schwerte ausholt und alle mit gleicher Wucht auf ihre Opfer stürzen, der eine ein Weib bei den Haaren fassend, der andere Ross und Reiter niederschlagend, sind sie die Ausgeburts einer unzählbaren, dämonischen Vertilgungs-

1) Cap. 8 u. 9, V. 1—12.
Thaufing, Dürer.

2) Cap. 8, V. 13 ff.

luft. Der vorderste von ihnen aber hat eben den entsetzt auf dem Boden liegenden Papst an der Schulter gepackt; der Bischof liegt bereits erschlagen hinter ihm, und vergebens faßt der Kaiser an seine wankende Krone. Es ist klar, daß hier nur die Engel das Recht des Daseins haben; vor ihren Hieben sinkt alles in zufällige Bruchstücke einer formlosen Masse zusammen.

Nächst den vier Reitern des vierten Blattes sind die Engel vom Euphrat die gewaltigste Conception in Dürers Apokalypse. Das langverhaltene Pathos der altdeutschen Kunst kommt in diesen beiden Seitenstücken zuerst zu schrankenlosem, energischem Ausbruche, ohne die Grenzen des künstlerisch Darstellbaren zu überschreiten. Die urwüchsige Kraft, mit der hier das innerste Wollen an einer Thätigkeit in die Erscheinung tritt, reißt die Phantasie mit sich fort in der endlosen Flucht der Reiter dort, wie hier in dem centrifugalen Schwunge, der einen weiten Vernichtungskreis um die Gruppe der vier Engel zieht.

Die Darstellung des neunten Blattes ringt vergeblich mit dem ungefügigen Stoffe ¹⁾. Von dem starken Engel, der Johannes das Buch, nicht das Büchlein, zum Verschlingen reicht, ist bloß der männliche, melancholische Kopf und die Hände sichtbar, alles Andere löst sich in die Wolke auf, mit der er bekleidet sein soll; und die Füße, gleich Feuerfäulen, hat Dürer buchstäblich als zwei Säulenstummel, die oben in Flammen ausgehen, wiedergegeben. Ebenso entzieht sich der Act der Verschlingung jeder ästhetischen Würdigung; und die Kinderengel am Himmel, wie der Delphin, Schwäne und Schiffe auf dem Meere sind unwesentliche Zuthaten. Nur aus den Forderungen einer naiven Tradition, einer gläubigen und bibelfesten Zeit findet das Ganze seine Erklärung.

Auf dem zehnten Blatte sehen wir das mit der Sonne bekleidete Weib mit der Sternenkronen auf der Mondichel stehen und daneben den ihr Kind bedrohenden, siebenköpfigen, gekrönten Drachen ²⁾. Das neugeborene Knäblein wird bereits von zwei Engelsknaben zu Gott emporgetragen — eine leicht hinfchwebende kleine Gruppe von Lionardi'schem Liebreiz. Wenn die Schilderung des Weibes auf dem Halbmonde der altchristlichen Kunst die Motive zur Darstellung der Himmelskönigin geliefert hat, so ist es bezeichnend für Dürers Bibelverständniß, daß er die Erscheinung ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterscheidet, indem er ein großes Flügelpaar an ihren Schultern anbringt und sie so als das symbolische Fabelgebilde der Apokalypse kennzeichnet. Er zog hiefür den 14. Vers des 12. Ca-

1) Cap. 10, V. 1—10.

2) Cap. 12, V. 1—6.

pitels heran, wo es heisst: »Es wurden aber dem Weibe zwei grofse Adlerflügel gegeben, dafs sie in die Wüste flöge« u. f. w.

Das eilfte Blatt zeigt den Kampf des Erzengels Michael und dreier anderer Engel mit Satanas und feinen Drachen¹⁾, die herabgeschleudert werden auf die durch das lachende Gestade einer Meeresbucht ange deutete Erde. Die Composition steht keineswegs auf der Höhe der »Vier Reiter« und der »Engel vom Euphrat«, noch auch ist die Durchbildung und Belebung der Gestalten in gleicher Weise gelungen. Bedeutend ist eigentlich blofs die Figur des Erzengels, der auf dem Bauche der »alten Schlange« stehend, ihr den langen Speer in die Kehle bohrt — ein in der alten germanischen wie italienischen Kunst beliebter Gegenstand. Zwischen feinen zwei harmlosen Gefährten tritt St. Michael um so furchtbarer hervor und wie befehlt von überirdischer Kraft. Nur dafs der Ausdruck dieser Befehlung erreicht wird durch eine merkliche Verschiebung der Körperverhältnisse und durch Härten, die nur theilweise auf bewufster Uebertreibung beruhen, theilweise aber auf der Unzulänglichkeit des Wissens. Das Hinausgehen des Strebens über die natürliche Leistungsfähigkeit der Formen verleiht der Figur ein archaisches, fremdartiges Gepräge. Im Sinne jener Mischung von Vorzügen und Mängeln, von Leidenschaft und Starrheit, von Willkür und Gebundenheit hat gerade dieser Erzengel Michael freilich stets grofse Bewunderer gefunden. Jedenfalls tritt der alte Stil in keinem Werke Dürers so mächtig in seine verjährtten Rechte ein, wie in dieser apokalyptischen Figur. Ihre Erfindung scheint somit vor die Entwürfe der übrigen Blätter zurückzureichen, oder aber haben Dürer die Motive eines ungleich älteren unbekanntten Vorbildes dabei vorgefchwebt.

Auf dem zwölften Blatte der Folge erscheint unten die Anbetung der beiden dem Meere entsteigenden Ungeheuer²⁾, oben der Thronende mit der Sichel und die Engel, die zur blutigen Ernte eilen³⁾. Vor dem siebenköpfigen Drachen knieen andächtig die gekrönten Häupter der Erde, indefs sich in der bürgerlichen Gruppe dahinter schon verschiedene andere Stimmungen zeigen.

Das dreizehnte Blatt ist dem Triumphe der Auserwählten gewidmet, auf welchen der verworrene Text der Apokalypse wiederholt zurückkömmt. Mit feinem Sinne hat sich Dürer alle darauf bezüglichen Stellen zusammengereimt, ohne sich ausschliesslich an eine derselben zu halten. Er gewann dadurch leichter den nöthigen Spiel-

1) Cap. 12, V. 7 ff.

2) Cap. 13.

3) Cap. 14, V. 14 ff.

raum, um eine, nicht weniger als ein halbes Hundert von Köpfchen umfaſſende Compoſition in einen Holzſchnitt zufammenzufchließen. Zunächst dachte er an das Reich des Lammes in der erſten Hälfte des vierzehnten Capitels, die man ſo gerne auf die Reform der Kirche durch das Evangelium gedeutet hat im Gegenhalte zu deſſen zweiter Hälfte, dem Falle des geiſtlichen Babel, deſſen Verſinnlichung in dem folgenden vierzehnten Blatte bereits eingangs beſchrieben wurde. Daher ſehen wir den Apoſtel auch auf der Spitze des Berges Zion knien, wo ¹⁾ das Lamm ſteht, umgeben von den vier Thieren, den vierundzwanzig Aelteſten ²⁾ und von den 144,000 Auserwählten, die Dürer von den erlöſten Heiden ³⁾, die angethan mit weiſen Kleidern vor dem Throne des Lammes ſtehn, nicht unterſcheidet. Der Aelteſte, der ⁴⁾ zu Johannes ſpricht, kehrt auch im neunzehnten Capitel, V. 10, wieder, wo er ihm wehrt, zu ſeinen Füßen anbetend niederzufallen, wie Dürer es auch andeutet. Ueberhaupt wiederholen ſich manche Züge jener beiden Beſchreibungen auch in der erſten Hälfte des neunzehnten Capitels, deſſen Text unferem Holzſchnitte im Buche gegenüber ſteht. Da ſämmtliche drei Stellen ſich aber auf das Myſterium des Triumphes beziehen, ſo hatte der bibelkundige Meiſter wohl alle zugleich im Auge. Doch wird man darum die Darſtellung gleichwohl ganz richtig nach dem 19. Capitel: die Hochzeit des Lammes nennen ⁵⁾.

Das bunte wimmelnde Gedränge der Seligen beſtimmt weſentlich die frohe feſtliche Stimmung der Darſtellung; das Auge erzählt gewiffermaßen dem Ohre von dem tauſendſtimmigen Triumphliede der Märtyrer mit den Palmenzweigen. Es iſt das einzige freundliche Bild der Folge; eine Erlöſung, ein Ruhepunkt der Phantaſie nach all den Schrecken der letzten Dinge. Solch eine Wirkung aber übt das Blatt nur an dieſer Stelle der Reihe und hat Dürer deshalb wohl den Stoff bis dahin aufgeſpart. Wenngleich Bartſch, abſehend vom Texte und der Anordnung des Dürerſchen Buches, dem Blatte ohne weiteres die ſiebente Stelle einräumt und obwohl v. Eye ⁶⁾ nach ganz äußerlichen Anhaltspunkten dieſe Rückverſetzung zu rechtfertigen ſucht, ſo dürfte doch aus tieferen inneren Gründen an der urſprünglichen, von Dürer auch noch in der ſpäteren Auflage von 1511 beibehaltenen Reihenfolge nicht zu rütteln, ſondern fortan feſtzuhalten ſein. Nach all den grauenhaften Zeichen und Viſionen bildet die Apotheoſe des Lammes

1) Nach Cap. 14, V. 1.

2) Daſelbſt, V. 3.

3) Cap. 7, V. 9 u. ff.

4) Daſelbſt, V. 13 ff.

5) A. Bartſch hat dieſes Blatt irrtümlich an die 7. Stelle geſetzt und als Illuſtration zu Cap. 7 angeſehen.

6) Leben Dürers, 143 ff.

den verführenden Abchluss, den tröstenden feierlichen Hinweis auf die Freuden des Jenseits.

Die beiden nun noch folgenden letzten Blätter der Folge verhalten sich zu jenem nur wie ein irdisches Nachspiel. Das vierzehnte Blatt mit der Geschichte der großen Babylonischen Hure, der endlich das Verderben naht, haben wir bereits eingangs kennen gelernt. Den Schluss bildet das fünfzehnte Bild, auf welchem unten einer der großen Racheengel ernst sinnend daherschreitet, den teuflischen Drachen auf tausend Jahre im Abgrunde zu verschließen¹⁾, indefs oben auf der Höhe ein anderer Engel dem verzückten Johannes die heilige Stadt des neuen tausendjährigen Reiches zeigt²⁾, oder wie Dürer (später erklärt: »das neue geschmückte Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon Apokalypsis schreibt: Das heilige klare Evangelium, das nicht mit menschlicher Lehre verdunkelt sei«³⁾).

Erst zu der neuen Ausgabe von 1511 hat Dürer den Titel noch mit einer Vignette versehen, auf welcher über einem Wolkenbäume der Apostel an feinem Buche schreibend dargestellt wird, inspiriert von einer Erscheinung der Mutter Gottes. Diese bildliche Einleitung mag einer Concession an den Mariencultus ihre Entstehung verdanken. So wenig der darin ausgesprochene beliebte Gedanke mit dem Inhalte der Apokalypse im Einklange steht, so wenig stimmt auch die künstlerische Auffassung desselben zu dem Geiste der darauf folgenden älteren Bildwerke. Ob mit oder ohne Absicht des Künstlers, steht ihnen dieses Titelbild in jeder Beziehung fremd gegenüber. Aber die religiöse Bedürftigkeit der Zeit konnte der himmlischen Vermittlerin nirgends entgehen, und fromme Gemüther hatten vielleicht Anstoss daran genommen, dass Dürer das apokalyptische Weib auf dem Monde so deutlich von der an seiner Stelle geglaubten Himmelskönigin unterschieden hatte. Vielleicht dass der Meister auf dem Titelbildchen das Aergerniss wieder gut machen wollte; wenigstens erscheint die halbe Gestalt der Madonna hier gleichfalls im Sonnenglanze über dem Halbmonde, auf dem Haupte die Krone mit den zwölf Sternen.

Wie ganz anders als Wolgemut tritt Dürer in seiner Apokalypse an die kirchlichen Zeitfragen heran. Der kühle Spott, der ätzende Hohn, der sich der Kirchenordnung entfremdet gegenüber stellt, hat nichts gemein mit der Gefühlsweise Dürers. Seine Natur ist von Grund aus religiös angelegt. Mit heiligem Ernste, mit gläubiger Ueberzeugung erfasst er seinen Gegenstand; und den höchsten Schwung

1) Cap. 20, V. 1, 2.

2) Cap. 21, V. 2.

3) Campe, Reliquien S. 130. Dürers Briefe, 12.

jugendlicher Begeisterung athmet gerade eine Offenbarung Johannis. Allerdings steht auch er in den Reihen der kirchlichen Opposition, aber nicht auf jener heidnisch-humanistischen Seite, die bloß offen oder heimlich negiert, sondern in jener volkstümlichen Richtung, die den Kern, das eigentliche Wesen des Christenthumes emporheben will, indem sie die gleisende Form zer schlägt. Mit einem Worte, Dürer gehört bereits jener jüngeren deutschen Geistergeneration an, die im reinen Glauben ihre Zuversicht sucht, er gehört nicht so sehr zu den Humanisten als vielmehr bereits zu den Reformatoren.

Auf der gleichen Höhe, wie die gedankliche und künstlerische Erfindung von Dürers Apokalypse steht auch deren technische Ausführung. Dürer leitet damit eine neue Epoche der Holzschneidekunst ein. Nicht als ob er selbst das Schneidemeßer geführt und die Holztafeln für den Druck hergestellt hätte. Zu dieser Annahme liegt kein Grund vor. Man hat zwar lange darüber gestritten, ob die alten deutschen Maler ihre Zeichnungen auch eigenhändig in Holz geschnitten hätten oder nicht, und die Anhänger beider Meinungen haben ihre Argumente zumeist aus Dürers Thätigkeit zu schöpfen gesucht. Die Vertheidiger der Eigenhändigkeit wollten wenigstens einzelne Stücke als vom Meister selbst geschnitten angesehen wissen; und zwar wählten sie dazu die gelungensten, welche die ursprüngliche Zeichnung am getreuesten wiederzugeben schienen. Dies war offenbar der verkehrteste Ausweg; denn die Technik des Holzschneidens beruht so sehr auf einer andauernden Übung der Hand, daß auch der geschickteste Zeichner oder Maler, der bloß ausnahmsweise das Schneidemeßer — das damals vom Kupferstichel gar sehr verschieden war — gehandhabt hätte, es dem geübten Formschneider niemals gleich, geschweige denn zuvor gethan hätte. Eher also könnte man die gesuchten eigenhändigen Auschnitte der Maler unter den schwächeren Blättern ihres Holzschnittwerkes finden. Wir dürfen indess die Frage gegenwärtig als dahin erledigt ansehen, daß das Technische des Holzschnittes den in allen Städten zahlreichen Formschneidern von Beruf überlassen blieb und daß der Maler, der erfindende Meister, eben bloß die Zeichnung mit Feder, Pinsel oder Stift auf den Holzstock brachte¹⁾. Dem Formschneider lag nur die, sozusagen negative Aufgabe ob, die Zeichnung von allem nicht zu ihr gehörigen toten Materiale zu befreien und sie so zur Type umzugestalten. Je aufmerksamer und geschickter er dies that und je weniger er dabei nament-

1) Vergl. Paffavant, Peintre-Graveur I. | mals gut zusammengestellt bei Woltmann,
66—78. Die Literatur des Streites ist noch- | Holbein, II. Auflage, S. 189 Anmerk. 2.

lich die Züge der Meisterhand verletzte, desto unverfälschter kam dieselbe im Drucke zur Geltung. Das Schneidemeßer konnte zwar an der Vorlage mehr oder weniger verderben, verbessern aber konnte es dieselbe nicht. Seine Wirksamkeit liegt somit außer dem Bereiche des schaffenden Künstlers.

Was Dürer anbelangt, können wir diesen Sachverhalt als Regel ansehen. Eine neuerliche Beweisführung an dieser Stelle würde ungebührlich viel Raum einnehmen, sie ergibt sich von selbst aus dem weiteren Verlaufe unserer geschichtlichen Darstellung. Damit soll nicht geleugnet werden, daß sich Dürer wohl auch ein und das andere mal im Holzschnitten versucht habe. Ja er scheint es nachmals für ganz selbstverständlich anzusehen, daß der erfindende Künstler statt zur Feder auch wohl zu Model und Aushebeisen greife, um ein kleineres Werk rasch zu vollenden, indem er ausführt: »daß ein verständiger, geübter Künstler in grober, bäurischer Gestalt seine große Gewalt und Kunst mehr erzeugen kann, etwa in geringen Dingen, denn mancher in seinem großen Werk«. »Daraus kommt — fährt Dürer fort — daß Mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reißt oder mit seinem Eiselein etwas in ein klein Hölzlein verßticht, das wird künstlicher und besser denn eines Anderen großes Werk, daran derselbe ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht; und diese Gabe ist wunderbar, denn Gott giebt oft Einem zu lernen und Verstand etwas Gutes zu machen, desgleichen ihm zu seinen Zeiten Keiner gleich erfunden wird, und etwa lange Keiner vor ihm gewesen und nach ihm nicht bald Einer kommt«¹⁾. Doch besitzen wir kein glaubwürdiges Zeugniß für Dürers eigenhändige Bethätigung als Formschneider. Gerade die wichtigste Frage, ob Dürer seine Apokalypse selbst geschnitten oder doch sich am Auschnitte derselben betheiligt habe, läßt sich nicht, oder doch eher nur im verneinenden Sinne beantworten, und zwar aus folgendem Grunde. Wir sehen, daß Dürer erst im Jahre 1497 sein bekanntes Monogramm annimmt. Da nun sämtliche Blätter der Apokalypse dieses Monogramm an der gewohnten Stelle, unten in der Mitte tragen, das Buch aber bereits 1498 erschien, so kann der Auschnitt der Formen nicht viel über ein Jahr in Anspruch genommen haben; und da ist es doch unwahrscheinlich, daß Dürer allein neben seiner sonstigen vielen Beschäftigung auch diese mühevollen Aufgabe in so kurzer Zeit bewältigt

1) Dürer, Proportionslehre, III. Buch, T. 2. Vergl. Zahn, Dürers Kunstlehre, 103. Dem Wortlaute und dem Zusammenhange nach kann die Stelle nur auf Holzschnitt

und nicht auf Holzsculptur bezogen werden. Unter dem großen Werke versteht dann Dürer das ausgeführte Gemälde.

labe. Geben wir aber einmal zu, daß die Holztafeln an Formschneider von Beruf überliefert wurden, dann fehlt uns jeder weitere Anhaltspunkt, den Antheil Dürers an dieser technischen Ausführung nachzuweisen und von der Arbeit Anderer zu unterscheiden. Seine Bethätigung in dieser Richtung entzieht sich also gerade im entscheidenden Momente jeder historischen Betrachtung.

Wenn Dürer gleichwohl der Reformator der alten Formschneidekunst wurde, so ward er es nicht als Holzschneider selbst, sondern schon als Maler, als Zeichner. Er verursachte die Umgestaltung der Technik und ihren raschen Aufschwung durch die neuen Anforderungen, die er an sie richtete, und durch die bewusste Klarheit und Bestimmtheit, mit welcher er diese Forderungen stellte. Bis auf Dürer beruhte der Holzschnitt noch auf dem Principe des flachen Umrisses und der Polychromie. Aus der Miniatur hervorgegangen und deren Ersatz, war das gedruckte Bild mit feinen starken Contouren eigentlich bloß der Rahmen für die bunte Colorierung mittelst des freien Pinsels oder der Patrone. Auch bei der weiteren Durchbildung der Zeichnung blieb der Holzschnitt noch immer auf die Zuthat von Farben berechnet; so auch noch bei Wolgemut, dessen Schatzbehalter und Weltchronik vornehmlich coloriert verkauft wurden. Da tritt Dürer mit seinem ersten Buche hervor, mit der Apokalypse. Diese verlangte keine Illuminierung mehr, ja sie hätte dieselbe niemals ertragen; an die Stelle der uralten Polychromie tritt das Colorit, an die Stelle der Farben tritt die Farbe.

Wir sehen, wie Dürer schon auf seiner Wanderchaft und insbesondere durch das Studium der Landschaft seinen Sinn für Farbestimmung ausbildete. Er lernte dadurch zuerst Form und Färbung in eins zu empfinden und die Dinge bloß durch die abgestuften Werthe der Farben, ohne deren materielle Verschiedenheit von einander abzuheben. Auf den Holzschnitt angewandt, mußte diese Vereinfachung alle Polychromie unmöglich machen, denn Dürer erzielte durch die bloße Abwechslung von Licht und Dunkel mehr Kraft und malerische Wirkung als die bunte Colorierung der Zeit je erreichen konnte. Dazu freilich bedurfte er auch eines Formschneiders, der genau in seine Absichten eingieng. Ein solcher konnte sich aber an Dürers Vorzeichnung ausbilden, wie unter keinem anderen Meister; denn niemals wohl hat es eine Künstlerhand gegeben, die ihre Willensmeinung so sicher, so bündig, so ganz unzweifelhaft hinzuschreiben wußte, wie die Dürers. Und darin, glaube ich, liegt die Erklärung des tiefgreifenden Einflusses, welchen Dürer auf die Formschneidekunst ausübte. Er wußte, was und wie viel er von ihrer Technik erwarten durfte, und

das schrieb er unerbittlich mit der Feder und öfter wohl auch mit dem Pinsel Zug für Zug vor, in jenen klaren, regelmässigen Zügen, denen das Auge so gern folgt und denen auch jede geschickte Hand ohne Straucheln folgen konnte, wenn sie nur wollte. Er verlangte viel mehr vom Holzstocke als alle Anderen vor ihm, doch er verlangte nicht mehr als das Material zu leisten vermochte; das lehrt uns der ungeheure Abstand, der zwischen feinen Holzschnitten und feinen Kupferstichen in der Technik waltet. Vor allem aber sagte er dem Holzschneider ganz genau, was er wollte.

Dürer begann zwar gleich nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft die ziemlich mühsamen Vorarbeiten zur Apokalypse. Bevor es aber zum Auschnitte der grossen Tafeln kam, bot er sich feinen Holzschneidern noch Gelegenheit, sich an einzelnen, einfacher gezeichneten Vorlagen zu schulen und an seine Hand zu gewöhnen. Nur ist es schwer, diese Vorarbeiten zu verfolgen, da Dürer vermuthlich erst bei Vollendung und Abschluss der apokalyptischen Folge und zu deren Schutze sein berühmtes Monogramm annahm. Seine frühere Art der Bezeichnung mit den beiden Initialen seines Namens neben einander findet sich aber auf keinem Holzschnitte. Doch ist es immerhin möglich, dass auch früher vollendeten Holzstöcken nachträglich sein späteres Monogramm als Schutzmarke eingefügt wurde. Ein Anzeichen dafür liefert uns wenigstens einer seiner frühesten Holzschnitte, das Männerbad ¹⁾. Sechs nackte Männer von verschiedenem Alter und Körperbau in verschiedenen Stellungen befinden sich in einem gedeckten Baderaum, der die Aussicht in die Landschaft und auf eine Stadt freilässt. Die Behandlung des Nackten ist zwar noch etwas hart und steif, doch für die Zeit immerhin überraschend, sie erinnert stark an den Sebastian im Dresdener Altare. Die Zeit der Entstehung ergibt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus einer datierten Federzeichnung in der Kunsthalle zu Bremen. Dieselbe stellt nämlich ein Frauenbad dar in so ähnlicher Art, dass es offenbar ein Seitenstück zu der Darstellung jenes Holzschnittes bilden sollte. Sechs Frauen verschiedenen Alters mit vier Kindern erscheinen in einem geschlossenen, viel bequemer eingerichteten Holzverschlage. Ihre Körper, freier bewegt und feiner ausgeführt, erinnern an die vier Hexen im Kupferstiche ²⁾. Das Blatt führt die ächte Bezeichnung: · 1496 · A · D · neben einander. In dasselbe Jahr, wenn nicht früher, fällt nun wohl auch

1) Bartsch Nr. 128.

2) Im Vordergrunde liegt eine Ruthe, | glyphe in einem Venetianischen Briefe,
ein Rüppelbafen ganz ähnlich jener Hiero- | deren Bedeutung als: Gerte dadurch sicher-
gestellt ist.

das Männerbad; dies wird bestätigt durch einen frühen Abdruck des Holzschnittes 'in der Hausmann'schen Sammlung, der noch gar kein Monogramm trägt, ein Zeichen, das daselbe erst nachträglich in den Holzstock eingelassen wurde.

Das bedeutendste unter diesen frühen Blättern ist die heilige Familie mit den drei Heiligen¹⁾, großartig in ihrer alterthümlichen Auffassung und schlichten Formenbehandlung. Die völligen Körper, das weiche Oval der Madonna, das an Schongauer mahnt, das zierliche Christkind, wie es mit einem Füßchen auf das andere tritt, und die beiden oben schwebenden Engelchen mit der Krone, die wahrhaft italienische, um nicht zu sagen florentinische, Zierlichkeit zeigen, alles zusammen macht den Eindruck, als ob noch die verschiedensten Reifeindrücke in dieser Composition nachklängen. Dagegen zeigt die große Marter der heil. Katharina²⁾ ganz die härtere Formensprache der Apokalypse bei phantastischer, verworrener Anordnung. Auch haben die sämtlichen frühesten Holzschnitte Dürers ungefähr dieselben großen Dimensionen, wie die Blätter zur Offenbarung Johannis. Simson, den Löwen bezwingend³⁾, erscheint in gewaltsam gespreizter Stellung in der offenen Landschaft; der Löwe, den er am Rachen gefasst hat, ist auffallend natürlich gebildet, weit mehr als z. B. jener auf dem Kupferstiche: Hieronymus in der Wildnis. Augenscheinlich diente Dürer hier die Miniatur, die er 1494 aus Venedig mitbrachte, als Vorlage, wenn auch mit einigen Veränderungen in der Stellung. Ähnlich wie hier den jüdischen Hercules bildet Dürer den griechischen Heros auf einer räthselhaften Kampfszene, welche oben mit der Inschrift: »Ercules« versehen ist⁴⁾. Der Auftritt hat eine entfernte Verwandtschaft mit dem großen Kupferstiche gleichen Namens⁵⁾. Doch erscheint der mit einer Keule bewaffnete Held hier in Begleitung zweier Weiber, eines bekleideten jungen und eines häßlichen, mageren, alten, vielleicht einer Invidia, die einen Kinnbackenknochen schwingt. Sie fallen sämtlich über zwei gepanzerte Ritter her, die auf der Erde liegen. Welche mittelalterliche Auffassung der Herculesfage hier zu Grunde liegt, ist noch völlig unerklärt, und so lange dies der Fall ist, läßt sich wohl auch nicht entscheiden, ob der Ritter, der gefolgt von einem

1) Bartsch 102.

2) Bartsch 120.

3) Bartsch 2.

4) Bartsch 127.

5) S. oben S. 170 ff. Sollte Dürer vielleicht auch auf dem zuvor erwähnten Holzsnitte, Bartsch 2, nicht Simson, sondern

Hercules mit dem Nemeischen Löwen gemeint haben? Wenigstens stellt Altdorffer, Bartsch 26, denselben ganz in der gleichen Action, den Löwen am Rachen fassend dar; nur trägt er dort Köcher und Bogen auf dem Rücken, welche bei Dürer fehlen.

Landsknecht, linkshin sprengt, als Ergänzung mit zu jenem Blatte gehört ¹⁾. Die Beiden würden dann den dort Ueberfallenen zu Hülfe eilen, und die Blätter hätten somit die Bestimmung, aneinander geklebt zu werden. Dazu stimmen aber doch die entsprechenden Ränder der zwei Blätter nicht genau genug zusammen. Hinwiederum ist an der ganz gleichzeitigen Entfaltung der beiden Holzschnitte nicht zu zweifeln ²⁾.

Der mythologische Holzschnitt »Ercules« führt uns wieder auf den Nürnberger Humanistenkreis zurück. Die Seele dieses Kreises war Konrad Celtes, dieser Apostel der classischen Studien in Deutschland. Trotz seines unthätigen Wanderlebens bewahrte er eine dauernde Anhänglichkeit an seine fränkische Heimath. Insbesondere blieb ihm Nürnberg theuer, wo er auf dem Reichstage 1487 feierlich den kaiserlichen Lorbeer erhalten hatte und wo er zahlreiche gleichgesinnte Freunde zählte ³⁾. Auch in der Folge, nachdem er 1494 an die Universität Ingolstadt und 1497 vom Kaiser Maximilian nach Wien berufen worden war, unterhielt Celtes brieflich einen lebhaften Verkehr mit Nürnberg und kehrte gern von Zeit zu Zeit dahin zurück. Er pflegte dann im Hause Wilibald Pirckheimers zu wohnen, dem er innig verbunden war. Auch mit dessen gelehrten Schwestern stand er in Briefwechsel, insbesondere mit Charitas, an die er im Jahre 1502 eine schwunghafte Ode gedichtet hat. Als Charitas darauf Aebtissin ihres Klosters zu St. Clara wurde, nahmen die Franciscaner, welche die Aufsicht über dasselbe führten, Anstoß an ihrem Verkehre mit dem Philosophen und unterfragten ihr darum das Lateinschreiben, was ihm Wilibald 1504 mit Entrüstung meldet ⁴⁾. Im lieben Nürnberg ließ Celtes denn auch seine wichtigsten Publicationen drucken und mit Holzschnitten illustrieren. Als Vertrauensmann diente ihm dabei Doctor Hartmann Schedel, und auf diesem Wege übte der Poet einen nicht

1) Bartsch 131; Annahme von Eye, Leben Dürers, 171.

2) Die übrigen Holzschnitte Dürers, die sich chronologisch hier unmittelbar anschließen, sollen, um einer ermüdenden Aufzählung auszuweichen, bei verschiedenen Gelegenheiten Erwähnung finden.

3) Engelbert Klüpfel, De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii, Freiburg i. B. 1827. Vergl. auch Jos. Aschbach, Roswitha und Conrad Celtes; II. Aufl. Wien 1868. Der Familienname des Dichters war eigentlich Pickel oder Bickel, d. i. Meißel, den


er latinisierte (von caelare) und græcisierte. Da der Gelehrte, seiner Meinung nach, gleich den Römern drei Namen führen sollte, nannte er sich denn: Conradus Celtis (oder Celtis) Protucius, so wie sich z. B. Gerhard von Rotterdam: Desiderius Erasmus Roterodamus nannte.

4) Klüpfel a. a. O. II, 46: Charitatem sororem meam abbatissam creatam scias. *Ἐυλόποδες* vero ipsi inhibuisse, ne posthac Latine scriberet: vide temeritatem, ne dicam nequitiam hominum!

zu unterschätzenden Einfluss auf die Nürnberger Kunst. Schon im Jahre 1485 gab Celtes Senecas rasenden Hercules heraus, der mit dem Beistande der Pallas den Lycus erschlägt, weil sich dieser an seine Gemahlin Megara gewagt hatte. Ich lasse es dahingestellt, ob die Hereinziehung der jungen Frau in die Herculesdarstellungen Dürers damit in irgend einen Zusammenhang zu bringen sei.

Nahe befreundet war Celtes insbesondere auch mit Sebald Schreyer, den er und sein Kreis Clamofus nennt. Es ist derselbe Kirchenmeister von St. Sebald, der Schedels Weltchronik mit herausgab. Ihm zu Ehren dichtete Celtes seine Sapphische Ode an den heil. Sebaldus. Sie erschien bereits zu Anfang der neunziger Jahre, geziert mit einem noch sehr alterthümlichen mageren Holzschnitte; der Heilige steht mit spitzen Schuhen unter einer gothischen Architektur, wie sie im Schatzbehälter öfter vorkommt. Ein zweitesmal erschien das Flugblatt mit einem weit besseren Holzschnitte: der heil. Sebald steht da auf einem Säulenknäufe mit sechseckiger Platte ganz in der Art wie die großen Heiligen auf dem Peringsdörffer'schen Altare von Wolgemut; zu seinen Häupten verzweigt sich gothisierendes Astwerk mit Weinreben, unten sieht man das Wappen Schreyers und das des Celtes¹⁾. Die Behandlung der Zeichnung und des Formschnittes ist bereits eine sehr vorgeschrittene, weshalb das Blatt auch wohl Dürer zugeschrieben wurde²⁾. Es stammt vermuthlich aus dem Jahre 1469 und ohne Zweifel aus Wolgemuts Werkstatt; daher auch die colorierten Exemplare, genau mit denselben Farben wie die Holzschnitte in der Schedel'schen Chronik. Daselbe gilt von dem Bilde des Pestkranken, das der Arzt Theodoricus Ulfenius 1496 als Flugblatt veröffentlichte, es kommt gleichfalls noch coloriert vor³⁾. Der Frieße Ulfen war ebenfalls ein warmer Anhänger von Celtes.

Konrad Celtes trug sich damals mit dem großen Plane, der Welt und insbesondere den mißgünstigen Italienern zu zeigen, daß Deutschland kein Barbarenland sei; daß das Licht des classischen Alterthums demselben nicht bloß erst aufgehe, sondern es bereits im X. Jahrhunderte beschienen habe. Zu diesem Zwecke begnügte er sich nicht nur mit seinen eigenen Poesien im antiken Gewande, er publicierte auch mit Hülfe der Rheinischen Sodalität, der ersten deutschen Gelehrtengefellschaft, die er 1491 gegründet hatte, so viel ältere Denkmäler, die sich der gleichen Vorzüge erfreuten und noch dazu von

1) Es ist eigentlich sein Monogramm
 und bedeutet: Conradus Celtes Pro-
 tucius Poëta.

2) Retberg Nr. 91, Bartsch App. 20,
 Heller 1865.

3) Vergl. v. Eye, Leben Dürers, 100.

einer Frau, der gelehrten Nonne Roswitha oder Hrotsuitha aus dem niederfächfischen Kloster Gandersheim herrührten. Nürnberg follte die Ehre zu Theil werden, diese literarifchen Zeugnisse zeitgenöffischer wie alteinheimifcher Clafficität zuerft zu veröffentlichen; und zwar follten die Bücher auch mit Bildwerken geziert werden. Da es dem abwesenden Dichter aber vornehmlich um den Gegenstand und um feine allegorifchen Spielereien zu thun war, lieferte er dazu die genauen Recepte und begann fo jene gelehrte Mafsregelung, unter welcher die deutsche Kunft und insbefondere Dürer noch viel zu leiden hatte. Schon im Jahre 1493 fchickte er einem unbekanntem Nürnberger unter anderen »ein Blatt, das dem Maler zu übergeben fei, damit diefer zeichne, was er vorgeschrieben habe«¹⁾. Welchem Maler fein Entwurf anzuvertrauen fei, fcheint der Poet als bekannt vorauszufetzen. Später giengen derartige Aufträge Celtis durch die Hand Hartmann Schedels und diefer betraute damit verfchiedene Meifter, darunter wohl vorzüglich feine Nachbarn Wolgemut und Dürer, mit deren erfterem er ja viel verkehrt hatte. Wieder fcheint fomit eine Art friedlicher Wettstreit zwischen Meifter und Schüler stattgefunden zu haben. Das Ergebnifs ift hier aber weniger erfreulich, zumal was Dürer betrifft. Die Holzſchnitte find nämlich mehr oder minder fchlecht ausgeführt, ja fo mangelhaft und gewaltthätig gefchnitten worden, dafs es oft fchwer wird, auch nur eine Vermuthung über den Zeichner aufzuftellen. Es erklärt fich dies aus dem Umftande, dafs der Maler nicht, wie bei Werken feines eigenen Verlages, ein Interesse daran hatte, den Holzſchneider zu überwachen. Er begnügte fich eben mit der blofen Zeichnung auf den Stock, den dann der Befsteller ohne Wahl dem erften beften, vielleicht dem billigften Formſchneider auf's Gerathewohl überantwortete. Nur fo läßt fich der groſe Abftand zwischen offenbar gleichzeitigen Holzſchnitten nach einem und demfelben Meifter erklären.

Es liegt in der Natur der Sache, dafs fich unter folchen Umftänden leichter ein negatives Urtheil fällen läßt, als ein positives. So ſtehe ich denn nicht an zu erklären, dafs von den Holzſchnitten in der Ausgabe der Opera Roswithae von 1501 gar nichts von Dürers Hand ſtammt²⁾. Die loſe, ſchütterere Formgebung kann nicht erft durch

1) Klüpfel, a. a. O. II, 147: »Adjunxit chartam, tradendam pictori, ut, quod praescripsit, delinearet.« In demſelben Jahre bemüht ſich Celtis in Nürnberg ſelbſt um mythologiſche Illuſtrationen zu Ovid: »Ex iisdem Tolophi litteris intelligimus Celtem

Norimbergae cum haereret, in eo fuiſſe, ut antiquorum deorum proſapiam et Faſtorum ſex libros imaginibus illuſtrandos curaret.« Klüpfel a. a. O. II, 148.

2) Heller Nr. 2064—2068, 2088 und 2092. Retberg Nr. 47.

einen zu scharfen Schnitt in die Zeichnung gekommen sein. Ich schliesse bei dieser Gelegenheit auch gleich die Illustrationen des Buches: *Revelationes Sanctae Brigittae*, das zuerst lateinisch 1500 und deutsch 1502 bei Antoni Koburger erschien, von Dürers Werken aus ¹⁾. Der Schnitt ist hier besser und mit mehr Schonung der Zeichnung befohrt. Dies in Rechnung gezogen, besteht eine gewisse Aehnlichkeit mit den Bildwerken in der Roswitha. Es ist ein älterer Meister, der straff gezogene, am Schluffe verkripte Falten liebt, die wie durchnäst an den Figuren hängen. Von demselben scheint mir eine Folge vom Leben des heil. Benedict zu sein, die in Federzeichnungen zerstreut vorkommt und deren eine B. Hausmann als Titelzierde vor seinem Buche reproducirt hat; eine andere befindet sich in der Sammlung Posonyi-Hullot in Paris, eine dritte im Münchener Kupferstichcabinet ²⁾.

Fest steht Dürers Mitwirkung an Celtis Buch: *Quatuor libri amorum*, Nürnberg 1502, in welchem überdies verschiedene andere Schriften als Anhang vereinigt sind, als eine Beschreibung Deutschlands in Versen, das Buch von dem Ursprunge, der Lage, den Sitten und Einrichtungen Nürnbergs, der Hymnus sapphicus auf das Leben des heil. Sebaldus, der *Ludus Dianae*, den Celtes mit 23 Genossen am 1. März 1501 zu Linz vor dem Kaiser aufgeführt hatte, dann das *Privilegium* seiner gelehrten und poetischen Sodalität und ein *Panegyricus* auf Maximilian I.; endlich zwei Briefe, der eine von Sebald Schreyer, der andere von Celtes an diesen. Der Band ist mit elf sehr verschiedenartigen Holzschnitten geziert. Die genauen Vorschriften oder Recepte, welche Celtes zu denselben lieferte, sind uns noch zum Theile in einem Sammelbande Hartmann Schedels in der königl. Bibliothek zu

1) Erst in der dritten Ausgabe von 1504 zeigen die fünf kaiserlichen Wappenschilder in dem Buche rechts oben in der Ecke das Monogramm Dürers mit der Jahreszahl 1504. Wenn diese nachträgliche, unscheinbare Einfügung von Dürer herrührte, hätte er gewiss die Jahreszahl der Zeichnung und nicht die der neuen Buchausgabe hingefügt. Es ist also wohl nichts als eine kleine Licentia des befreundeten Druckers. Damit entfällt auch das auf der Rückseite jenes Blattes abgedruckte Wappen des Florian Waldauff. Vergl. Bartsch 158, Heller 2118, 2151; Retberg 45, 46.

2) B. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche etc.; der Heilige, auf dem Katheder sitzend betet aus einem Buche drei unten sitzenden Mönchen vor. Katalog von A. Posonyis

Dürer-Sammlung Nr. 323; der Heilige schaut aus dem Fenster eines gothischen Bauwerkes herab auf eine runde Scheibe, die mit ihrem bunten Inhalte vermuthlich ein Bild der Welt vorstellen soll. Auf beiden Blättern ist rechts unten ein Raum von der Form eines runden Kleebogens weifs geblieben. Auf dem dritten in München fegnet der Heilige ein todtcs Kind und bleibt derselbe Raum links frei. Vergl. in der Brigitta die Figur des 6. Buches, wo unten das Liebespaar nicht nur im Gegenstand, sondern auch im Sentiment stark an den Kupferstich, genannt Spaziergang, erinnert. Anderes, wie die grosse Figur des 5. Buches, mahnt noch an die feineren Formen Schongauers.

München erhalten¹⁾. Darunter befindet sich auch die beiläufige Anweisung für den zweiten Holzschnitt des Buches, die Philosphie²⁾. Die Zeichnung zu demselben ist von Dürer, denn das Schriftband, welches von der Brust der in einem Kranze von Eichen- und Weinlaub thronenden Hauptfigur herabhängt, trägt fein Monogramm; ringsum fünf Schildchen mit den Brustbildern von Ptolomäus, Albertus Magnus, Plato und Cicero und mit dem Namen Vergils; in den Winkeln Windeshäupter als Sinnbilder der vier Elemente und Temperamente — alles durch verschiedene Inschriften erläutert³⁾. Der Schnitt des Blattes ist recht mittelmäßig und gefattet gerade noch durch Vergleichung festzustellen, daß auch die Zeichnung zu dem ersten Bilde auf der Rückseite des Titels von Dürers Hand herrührt. Es stellt Konrad Celtus dar, wie er knieend, Kappe und Lorbeerkranz in den Händen, dem Kaiser Maximilian fein »Buch der Liebe« überreicht⁴⁾. Der wohlgenährte, bartlose Poet ist porträtgetreu, der thronende Kaiser aber ideal wiedergegeben; er vergleicht sich nahe der Figur der Philosphie; der Thron wird zu beiden Seiten von Reben eingefasst und überstiegen von Geäße, in welchem oben Engel und Vögel angebracht sind; ringsum die österreichischen Wappenschilde und unten das freie Bibelcitāt: »Qui maledicit principi suo, morte moriatur. Ex. XXI.« Wer seinem Fürsten flucht, der sei des Todes!

Noch einen Holzschnitt des Buches möchte ich für Dürer in Anspruch nehmen, und zwar den letzten: Apollo verfolgt Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Dieses Schlußblatt scheint von Wilibald Pirkheimer aus freien Stücken beigefügt worden zu sein. Es zeigt oben auf einem Spruchbande eine Widmung in drei Distichen und mit dem Titel: V. P. ΔΑΦΝΙΦΙΛΟΙΣ⁵⁾ zwischen den Wappenschildern mit der Birke Pirkheimers und der Sirene der Rieter, deren Familie Pirkheimers Gattin angehörte. Darunter der jugendliche Apollo, der in sehr bewegter Stellung nach Daphne faßt, indess deren Gli-

1) Codex lat. 434. Vergl. A. Ruland, Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celtis; Archiv für zeichn. K. II, 254—260.

2) Bartsch 130, Heller 2063, Retberg 48. Von der gleichfalls in Holz geschnittenen Titelverzierung sehe ich ab.

3) Im oberen Rande die stolze, etwas verfrühte Inschrift: »Sophiam me Graeci vocant, Latini sapientiam. Aegypti et Chaldaei me invenere; Graeci scripsere, Latini transtulere, Germani ampliavere,« im Re-

cepte ist noch beigefügt: »et illustravere.«

4) Retberg 49; Passavant 217, Heller 2089. Passavant hat mit gutem Grunde dies Blatt in das Werk Dürers aufgenommen, die ähnlichen Darstellungen in den Werken der Roswitha aber ausgegeschlossen, nämlich: Celtus, sein Buch dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen darbringend, und die Nonne Roswitha, ihre Werke dem Kaiser Otto II. überreichend.

5) Wilibaldus Pirkheimer Daphniphilois.

der bereits zu Stamm und Zweigen auswachsen. Der Ausdruck von Schmerz und Schrecken in ihrem Gesichte ist gut getroffen. Das mächtige Ausschreiten des Gottes erinnert nur zu sehr an die ähnliche Haltung des Hercules auf dem Nürnberger Bilde von 1500. Der Schnitt ist zwar ebenfalls roh, die Schatten in einfachen, harten Querlagen angegeben, doch lassen die Umriffe noch mit ziemlicher Sicherheit auf Dürers Vorzeichnung schließen. Dasselbe Verhältniß besteht bei einem anderen Holzschnitte, einem Einzelblatte, das sich hier geschickt einfügt, weil es durch feine Analogien mit jenen Illustrationen auch mit zur Aufklärung dient; es ist das Bücherzeichen Wilibald Pirckheimers ¹⁾. Es zeigt dieselben, eben beschriebenen Wappenschilder, darunter drei Genien, die sich mit Windrädchen und anderem Spielzeug bekämpfen, das Ganze eingefasst von zwei füllhornartigen Gebinden, die Weinreben und Fruchtgehänge haltende Genien tragen; oben die Inschrift: »Sibi et Amicis P.«, unten: »liber Bilibaldi Pirckheimer«. Der Augenschein und die Vergleichung lehrt, daß Dürer diese sinnige Buchvignette dem Freunde nicht bloß gleichzeitig mit den zuvor genannten Blättern gezeichnet hat, sondern auch, daß der Holzstock in die Fäuste desselben Formenschneiders kam. Daher ist denn auch die Verwandtschaft des Blattes insbesondere mit dem ähnlich angeordneten: Celtes vor Kaiser Maximilian, eine ganz schlagende.

Schlimmer steht es um die übrigen illustrierten Blätter des »Buches der Liebe«, wie gleich um das auf »die Philosophie« folgende. Es zeigt inmitten das monographische Wappen des Celtes, darüber ihn selbst schreibend, darunter den Quell der Mufen, an welchem zwei geflügelte nackte Weiber sitzen und Zither und Laute spielen; zu beiden Seiten dann in Feldern unter einander links: Minerva und Mars — letzterer als Landsknecht; Mercurius mit Vogelfüßen Flöte blasend und Hercules mit der Keule, die stymphalische Vögel jagend, neben ihm Cerberus; rechts: Cytherea mit Cupido; Phoebus bekleidet, bogenchießend, und Bacchus ebenfalls bekleidet und bekränzt, daneben Krug und Fafs. Unter den so zusammengedrängten kleinen Figuren mußte ein rohes Schneidemeßer arge Verheerungen anrichten. Das Gleiche gilt von den folgenden halb landschaftlichen, halb cartographischen Darstellungen der vier Weltgegenden, in denen die Liebesgeschichten des Poëta laureatus abspielen. Die Urhebererschaft Dürers oder jedes anderen Meisters an diesen Blättern läßt sich leichter behaupten als nachweisen. Doch sprechen alle äußeren und inneren Gründe noch zumeist für Michel Wolgemut. Seine Betheiligung an der Illustration

1) Retberg 50, Bartsch, App. 52, Heller 2139.

des Sammelbandes erhellt deutlich aus den noch übrigen beiden Holz-schnitten deselben, welche der Beschreibung der Stadt Nürnberg und dem Hymnus auf den heiligen Sebaldus vorangehen. Mit jener Schrift wollte Celtes der Stadt, die ihm vor allem theuer war, an welche ihn die liebsten Erinnerungen und die stolzeften Hoffnungen auf die Pflege der classifchen Studien knüpften, ein Denkmal fetzen. Er hatte die Schrift als Gast im Haufe Pirkheimers verfaßt ¹⁾. Das Titelblatt zeigt einerseits die drei Wappenschilde von Nürnberg, auf der Rückseite eine Ansicht der Stadt mit der Aufschrift: »Urbs Norinberga quadri-finia«. Dieser Holzschnitt ist nichts als eine verkleinerte Wiederholung desjenigen in der Weltchronik Hartmann Schedels und Wolgemuts, nur sieht man an den vier Hauptthürmen der Stadt gleich Wetterfahnen vier Männer mit Hämmern in der Hand fliegen, was zweifelsohne eine allegorifche Bedeutung hat. Die fo wenig veränderte Ansicht von Nürnberg kann nur aus Wolgemuts Werkstatt hervorgegangen sein; und daselbe gilt von der folgenden Darstellung des heiligen Sebaldus, die nur eine vereinfachte Wiederholung des oben besprochenen St. Sebaldus auf dem Säulenknäufe ist. Der Heilige steht hier auf dem blofsen Boden und ist ganz von vorne gesehen, doch lehrt der Vergleich, dafs jener Holzschnitt des Flugblattes als Vorlage dazu diente ²⁾.

Daselbe Verhältnifs besteht auch noch bei der Illustration des Guntherus Ligurinus, dessen Heldengedicht auf die Thaten Kaifer Friedrich I. mit verschiedenem Anhang im Jahre 1507 in Augsburg zuerft erschien ³⁾. Diese Editio princeps ist auch mit einer Reihe von Holz-schnitten geziert, die zumeist blofs aus dem »Buche der Liebe« auf's Neue abgedruckt sind u. z. an erster Stelle die Philosophie von Dürer, an dritter Celtes sein Buch dem Kaiser überreichend, an vierter Celtes schreibend, darunter sein Wappen und ringsum die verschiedenen Götterbilder, wie oben beschrieben. An zweiter und sechster Stelle erscheint ein neues Blatt: »Mons Parnassus«. Apollo sitzt inmitten unter dem Lorbeerbaume geigend, eine gut bewegte jugendliche Gestalt von völ-

1) Sie beginnt mit der Widmung an den Rath von Nürnberg: »Cum nuper relaxandi animi gratia in urbem vestram, ornatissimi et felicissimi senatores, concessissem, vestramque florentissimam rempublicam, ordinem prudentissimi senatus, modestissimos cives, religionis superumque curam, sacras aedes, ceteraque urbis vestrae ornamenta diligentius contemplatus fuissem: coepi multa apud me tacito animo cogitare, quonam pacto et ego vestris virtuti-

Thaufing, Dürer.

bus monumentum aliquod relinquerem« etc.

2) Passavant Nr. 185. Vergl. oben S. 204.

3) »Ligurini de gestis Friderici primi Augusti libri decem, carmine heroico conscripti, nuper apud Francones, in sylva Hercinia et Druidarum Eberacensi coenobio a Conrado Celte reperti; postliminio restituti. Aeternitati et amori patriae consecratum«.

ligen Formen, das Haupt bekränzt und emporblickend in ähnlicher Haltung wie Raphaels Apollo auf dem Parnass in der Stanza della Segnatura; weiter rückwärts erscheint links Pegasus emporfliegend neben einem Springbrunnen von zierlichen Renaissanceformen, an dem zwei Delphine Wasser speien — er bedeutet den kastalischen Quell; rechts Silen reitend und Bacchus liegend, Dryaden, Oreaden und vier blasende Waldteufel, kleine Figuren, die durch den Holzschnitt arg gelitten haben. Ganz im Hintergrunde sieht man links und rechts kleine Rundtempel der Minerva und Diana, vor letzterem Aktäon, wie er von den Hunden zerrissen wird. Die Hauptfigur des Apollo hat mehr von der ursprünglich guten Vorzeichnung bewahrt, denn sie ist in größerem Maßstabe genommen und erinnert sehr an den Apollo, die Daphne verfolgend. Ueberdies befindet sich in der Sammlung des Britischen Museums eine colorierte Federzeichnung: dieselbe Figur, nur mehr bekleidet, mit Sandalen an den Füßen, etwas größer, den Kopf herabneigend, wie Geigende zu thun pflegen, und mehr von der Seite gesehen; er sitzt auf einem mächtigen Baumstumpf, hinter ihm der Lorbeerbaum und oben die, wie mir scheint, ächte Bezeichnung 1507 mit dem Monogramme; vermuthlich also ein abweichendes Vorstudium zu jenem Holzschnitte¹⁾. Wir werden somit die Zeichnung zu demselben auch Dürer zusprechen müssen.

Zweifelhaft bleibt die Autorchaft des Blattes, das an der fünften Stelle des Buches die Abzeichen der von Celtes in Wien begründeten gelehrten Donaugesellschaft abbildet, die »Insignia poetarum«, den Lorbeerkrantz des Celtes, an der Stirnseite mit dem kaiferlichen Wappenschilde geschmückt, das von einem bekleideten, die Harfe tragenden Apollo und von der gerüsteten Pallas gehalten wird — es sind kurze gedrungene Figürchen von empfindsamer, weichlicher Körperhaltung — ferner einen Ring, eine Kappe, ein Szepter und das »Sigillum collegii poetarum Viennae«, das einen Mercurius mit Schlangensstab, Flügelhut und Flügelschuhen, die Flöte blasend, und Apollo, bekleidet, mit dem Pfeile nach der Schlange am Boden schiefsend, zeigt. Auf den Cultus des Mercur in dem Humanistenkreise kommen wir noch zurück. Im Ganzen bietet dies Blatt gar keine Anhaltspunkte für die Bestimmung Dürers als des zeichnenden Künstlers. An siebenter und neunter Stelle erscheinen dann wieder Abdrücke eines neuen Holzstockes, auf welchem lauter kleinere mythologische Figuren ganz äußerlich neben einander angeordnet sind, u. z. in einem größeren Ovale in der Mitte wieder Apollo mit der Harfe und bekleidet, zwischen Mercur, der

1) Vergl. Waagen, Treasures of Art, I, 232.

Vogelfüße hat, und Pallas in Kriegertracht, darüber Jupiter in Halbfigur auf Wolken, darunter Pegasus; ringsum sind in ovalen Einfassungen die neun Mufen dargestellt, als Brustbilder in Zeittracht mit großen Kränzen über den theils geflochtenen, theils aufgelösten Haaren. Die witzlose Anordnung, wohl getreu nach dem gelehrten Recepte, hat nichts mit Dürer gemein; und obwohl die kleinen Figürchen arg verschritten sind, verrathen sie doch noch die steife Vorzeichnung, die an die Federkizzen Hartmann Schedels und an manche Figuren in feiner Weltchronik erinnert.

Die ersten Ausgaben dieser Bücher von Celtas sind leider sehr selten geworden, sie waren vielleicht auch schon ursprünglich in kleiner Auflage gedruckt, da der Dichter lange Noth hatte, die Druckkosten aufzubringen. Daher kommt es wohl, daß die Illustrationen dazu bisher auch noch keine eingehende Behandlung in der Kunstgeschichte gefunden haben. Die Holzschnitte mögen unerfreulich fein, aber ihre Entstehung hat doch für die Entwicklung Dürers eine solche Wichtigkeit, daß ein längeres Verweilen bei denselben unvermeidlich war. Nachdem hiermit die Aufmerksamkeit der Forschung auf diesen Punkt gelenkt worden ist, wird wohl auch für eine nähere Aufklärung des Sachverhaltes die Hilfe von Fachgenossen, wie auch namentlich die erwünschte Unterstützung von Literaturhistorikern nicht ausbleiben. So weit ich mir denselben vorläufig mit Bezug auf Dürers Betheiligung an der Arbeit zusammenreimen kann, wäre er etwa folgender:

Als sich Konrad Celtas im Jahre 1493 in Nürnberg aufhielt, war die Schedel'sche Weltchronik eben im Erscheinen begriffen. Als Freund Sebald Schreyers, eines der Herausgeber, mochte er sich leicht für die Prachtausgabe begeistern und den Plan fassen, auch seine von langer Hand vorbereiteten Publicationen auf gleiche Weise ausstatten zu lassen. Selbstverständlich dachte er dann zunächst an Wolgemut, und dieser wäre der Maler gewesen, für den er noch im selben Jahre Aufträge zu Entwürfen einfandte. Dürer war ja damals noch von Nürnberg abwesend; er kehrte erst im folgenden Jahre 1494 von seiner Wanderschaft zurück. Von ihm konnte vorerst gar nicht die Rede sein. In der ersten illustrierten Publication des Celtas, in den Werken der Roswitha von 1501 ist daher noch nichts von Dürers Hand; die Holzschnitte stammen wohl sämmtlich aus Wolgemuts Werkstatt. Inzwischen lenkte Dürer die Aufmerksamkeit des humanistischen Kreises auf sich, es ergingen auch an ihn einzelne Bestellungen — vermuthlich durch Pirkheimers Vermittelung; und so lieferte Dürer die Zeichnungen zu Celtas vor Kaiser Maximilian, zur Philosophie, zu Apollo mit Daphne und zu Apollo auf dem Parnas, die theils in dem »Buche der Liebe« 1502,

theils im Guntherus Ligurinus 1507 Platz fanden. Dürer scheint sich aber nicht genau genug an die Vorschriften und Recepte der gelehrten Freunde gehalten zu haben. Selbst die Philosophie, vermuthlich seine erste Probe, weicht wesentlich von dem uns durch Hartmann Schedel erhaltenen schriftlichen Entwürfe ab. Vollends bei den übrigen Blättern suchte Dürer durch Hervorhebung von einer oder zwei Hauptfiguren und durch perspectivische Unterordnung aller anderen malerischen Spielraum zu gewinnen. Das scheint aber gar nicht nach dem Geschmacke der Besteller gewesen zu sein, deren Ueberschwang an Ideen und sinnbildlichen Wechselbeziehungen dadurch verloren gieng. Dürers Entwürfe mögen somit nicht den rechten Anwerth gefunden haben. Schon Apollo und Daphne dürfte Pirckheimer nur aus freien Stücken und auf seine Kosten an die Libri Amorum angefügt haben. Anderes mag ganz liegen geblieben sein, so z. B. die schöne Federzeichnung im Britischen Museum, darstellend Apollo, ganz unbekleidet, in der Rechten einen Stab, in der Linken eine strahlende Sonne haltend. Hinter ihm erscheint ein Weib in gebückter Stellung und wie geblendet von den Strahlen der Sonne, in welcher APOLLO geschrieben steht und zwar verkehrt, ein Zeichen, das die Figur für den Holzschnitt bestimmt war ¹⁾.

Dahin scheint mir aber auch noch eine andere, sehr merkwürdige Zeichnung zu gehören, welche C. Ruland in Windsor Castle aufgefunden hat. Man sieht auf derselben im Vordergrunde drei mythologische oder allegorische Frauen, die eine kauern, die andere sitzend, die dritte liegend. Die letztere nur ist bekleidet und hat eine Flügelhaube auf dem Kopfe, den sie in die eine Hand stützt, indess sie mit dem Zeigefinger der andern in eine vor ihr stehende Schüssel deutet; vermuthlich wahrhaftig sie aus Milch oder aus Oeltropfen, die auf Wasser schwimmen. Hinter ihr wird ein Korb von antiker Form sichtbar, aus welchem zwei Amoren, geflügelte Kinder, neugierig hervorgucken; einem dritten ganz vorne rechts ist eben ein Häschen entwischt und verschwindet in einer Erdhöhlung. Auf einer Bandfchleife an jenem Korbe aber steht verkehrt die räthselhafte Inschrift: PVPILA AVGVSTA. Im Mittelgrunde sieht man auf einem kleinen Gewässer drei andere Frauen auf einem Delphine stehen, ein geschwelltes Segeltuch emporhaltend, von denen die mittlere, ganz unbekleidete die Hauptperson zu sein scheint; das kauernde Weib links im Vordergrunde winkt ihnen wie überrascht mit der Rechten zu. Im Hintergrunde endlich erhebt

1) Vergl. Drawings by old masters in the British Museum. III. The German School. | Pall Mall Gazette 1875. Vol. XXI, P. 460.

sich auf einer Höhe eine Stadt von einer Burg überragt; es ist dieselbe Stadt, welche auf dem Kupferstiche St. Antonius¹⁾ von 1519 erscheint, nur im Gegenfinne und mit einigen Veränderungen in den unteren Bauwerken. Die oberste Baugruppe begegnet uns auch fast genau so auf dem Rosenkranzeste, dem Bilde, das Dürer 1506 in Venedig für die deutschen Kaufleute malte, und zwar ganz im Hintergrunde, hart neben Dürers eigenem Kopfe, der mit Pirkheimer rechts im Mittelgrunde steht. Es ist keine Frage, daß wir es mit einer alten Ansicht der Nürnberger Veste von der Westseite zu thun haben. Manches mag auch willkürlich verändert sein, das lehrt schon der Vergleich der Skizze mit dem Stiche von 1519; zumal scheinen die spitzen Dächer auf den Thürmen vermieden zu sein, und es treten flache Zinnen an deren Stelle. Nürnberg sollte dadurch einen recht alterthümlichen, südlichen, antiken Charakter erhalten. Das Monogramm in der Mitte unten ist ächt und mit derselben Feder gemacht wie die Zeichnung; seine Form läßt auf die Zeit um 1500 schließen. Das verkehrte D darin zeugt dafür, daß der Entwurf zur Reproduction bestimmt war. Die Jahreszahl 1516 daneben ist mit dem Stifte von fremder Hand später beigelegt, auch jene sonderbare Inschrift auf der Bandschleife scheint jünger. Hier sei noch einer anderen Zeichnung im Museum von Oxford gedacht: Ein nacktes Weib liegt auf der Erde, den Kopf in die Hand gestützt; hinter ihr knieet eine dicke, ältliche nackte Frau, eine Geißel schwingend. Das Blatt ist mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1503 bezeichnet und hat sicher eine mythologische Bedeutung, so gut wie das zu Windsor Castle.

VVPILLA AVGVSTA, die verwaißte Augusta! was hat man sich dabei gedacht? Konrad Celtès kann uns vielleicht darüber Auskunft ertheilen. Seiner poetischen Einladung, von Italien nach Deutschland zu kommen, war Apollo gefolgt²⁾. Nürnberg, der neue Musensitz, mußte doch auch eine antike Vergangenheit haben. Die Stadt hieß daher bei den Humanisten statt Norimberga auch »Urbs Noricorum«; Dürer selbst nannte sich gern »Noricus«, obwohl Nürnberg von der römischen Provinz Noricum weit genug ablag. Celtès aber wußte genauer Bescheid. Er war im Besitze von römischen Ortsverzeichnissen, von dem Itinerarium Kaiser Antonins, jener topographischen Karte, die er in seinem Testamente an den Augsburger Patrizier Konrad Peutinger vermachte und welche daher unter dem Namen Tabula Peutingeriana berühmt geworden ist³⁾. Dort fand er die römische

1) Bartsch 58.

2) Celtès, *Ars versificandi* 1486, mit der schönen sapphischen Ode: Ad Apollinem,

ut ab Italis cum lyra ad Germanos veniat.

3) Sie befindet sich jetzt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Klüpfel a. a. O. II, 164.

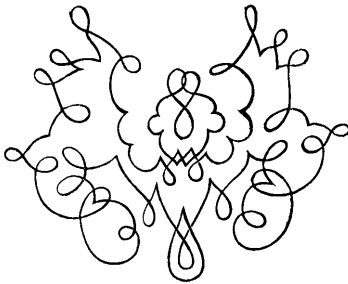
Colonie Auguſta Praetoria, die auch von Plinius und Strabo erwähnt wird; eine Stadt im Lande der Salaffer in Gallia Cisalpina, die man wohl mit Recht an die Stelle des heutigen Aofta in Piemont verſetzt. Celtes jedoch erwies feinen Nürnberger Freunden die Artigkeit, ihrer Stadt dieſen ehrwürdigen Namen beizulegen; ſo in der Beſchreibung Nürnbergs und in dem Panegyricus auf Kaiſer Maximilian, wie in der Widmung der Werke der Roſwitha an den Kurfürſten Friedrich den Weißen von Sachſen, die mit den Worten ſchließt: »Vale ex Norimberga Auguſta Praetoria, diverforio noſtro litterario, aede Bilibaldi Pirckhamer, utriusque linguae et philoſophiae ſtudioſiſſimi«. Daher denn auch die lange unerklärten Buchſtaben A. P., die auf dem Druckerzeichen am Schluſſe der Libri amorum und der Roſwitha erſcheinen. Sie ſtehen weiß auf ſchwarz zu beiden Seiten einer Wetterfahne, die über drei heraldiſchen Bergen aufgepflanzt iſt, und bedeuten nichts anderes als den Druckort: Auguſta Praetoria, recte Nürnberg¹⁾.

Kehren wir nun mit dem ſo gewonnenen Lichte zu jener Federzeichnung von Dürer zurück, ſo erweiſt ſich dasſelbe allerdings noch als zu ſpärlich, um alle Räthſel der Compoſition zu löſen. So viel aber dürfte daraus doch erhellen, daſs wir es hier mit einer mythologiſch allegoriſchen Verherrlichung Nürnbergs zu thun haben. Vielleicht war der Entwurf für das Titelbild zu Celtes Beſchreibung von Nürnberg beſtimmt und er blieb liegen, inſeſs man ſich mit der einfachen Anſicht der Stadt von Wolgemut begnügte. Und erwägen wir, welches Anſehen, welche Verehrung Konrad Celtes im Kreiſe der Nürnberger Humaniſten genoß und wie er in der That der Erfinder und Vater der »Auguſta Praetoria« war, dann erklärt es ſich wohl, daſs nach ſeinem Tode, der am 4. Februar 1508 zu Wien erfolgte, irgend einer ſeiner Anhänger in Nürnberg die Worte PVPILLA AVGVSTA auf die Zeichnung Dürers ſetzen konnte. Geſchah es gleichzeitig mit der Jahreszahl unten 1516, dann war es ein letzter humaniſtiſcher Klageruf kurz vor dem erſten Wetterleuchten der Reformation.

Dürer aber ſehen wir ſo mitten in der geiſtigen Bewegung ſeiner Zeit ſtehen. Er iſt ergriffen von der volksthümlichen Richtung, welche auf eine Besserung der kirchlichen Zuſtände, auf eine Vertiefung des religiöſen Gefühles loſgieng, und ebenſo iſt er beeinflusst von der gelehrten Richtung, die einen Anſchluss an die Literatur und Weiſheit des Alterthums, eine Erweiterung der profanen Kenntniſſe, eine rein menſchliche Charakterbildung anſtrebte. Wie in den erſten Geiſtern

1) Vergl. Klüpfel a. a. O. II, 90.

der Nation kämpfen auch in ihm die humanistischen und reformatorischen Ideen und auf beide nimmt er durch seine Kunstthätigkeit einen mitbestimmenden Einfluss. Wohl gewinnt je nach Stimmung und Umgebung bald die eine, bald die andere Richtung in ihm die Oberhand; und die öffentlichen Verhältnisse, wie die persönliche Stellung des Künstlers brachten es mit sich, dass der Höhepunkt seiner Bedeutung schliesslich auf dem religiösen Gebiete lag. Dem war aber eine Vorschule von bedeutenden Schwankungen vorangegangen. Die Grundstimmung tiefer, gemüthswarmer Gläubigkeit hatte er bereits aus dem Vaterhause mitgebracht; sie klang zuerst in der Begeisterung aus, mit der er seine Apokalypse schuf. Auf seiner Wanderschaft war er aber mit der Natur und mit der italienischen Renaissance in die nächste Berührung gekommen. Nach seiner Rückkehr ward er daheim immer mehr in jene humanistischen Kreise gezogen, denen sich auch sein greiser Lehrmeister Wolgemut angeschlossen hatte. Die ideale apokalyptische Stimmung ward dadurch allmählig und für einige Jahre von einer realeren übertönt, die in der Natur, in der Antike und in der italienischen Renaissance nach neuen Halt- und Stützpunkten suchte. Auf diese letzte Entwicklungsperiode nahm aber auch noch ein Maler Einfluss, dessen Würdigung zu dem Verständnisse von Dürers Geschichte unentbehrlich ist; es ist der Venetianer Jacopo dei Barbari.

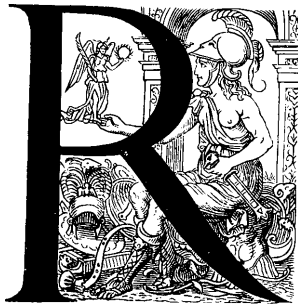


X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari.

»Des sehen wir exempel bei der Römer zeyten, da sie in irem bracht waren; was bei inen gemacht ist worden der drümer wir noch sehen, dergleichen von kunst in vnfern werken yetz wenig erfunden wirdet«.

Dürer.



om hat im Wechsel der Zeiten seine weltbeherrschende Stellung niemals aufgegeben; unter stets verändertem Titel erhebt es immer auf's Neue seine alten Ansprüche. Indefs deutsche Meister, wie Wolgemut und Dürer, aus den Gewissensnöthen ihres Volkes heraus unter dem antiken Rom der Apokalypse noch das mittelalterliche, päpstliche verstehen, sieht der Italiener in ihm den Glanz alter, längst begrabener Herrlichkeit wieder erstehen. Vor seinen Augen erhebt sich die antike Roma wieder aus ihren Trümmern, und wie einst ihre Legionen, sendet sie nun ein Heer von unsichtbaren Geistern und von sichtbaren Formen aus, als wollte sie ihrer Macht auch dasjenige wieder sichern, was etwa der kirchlichen Vorherrschaft zu entchlüpfen drohte. Sie erscheint ihren Enkeln wieder in der sieghaften Gestalt, in der sie auf den Münzen der Caesaren dargestellt war: in Helm und Rüstung sitzt sie über Trophäen vor einem Triumphbogen, in der Rechten eine Victoria haltend. So zeigt sie uns der Kupferstich eines Venetianers, der nächst Wolgemut den meisten unmittelbaren Einfluss auf Dürers künstlerische Entwicklung genommen hat. Es ist Jacopo de' Barbari ¹⁾, der Proteus unter den italienischen Malern des

1) Paffavant, Peintre-graveur III. 139. hält das unbezeichnete Blatt ganz irrthümlich für eine freie Copie nach der Victoria, B. 23. — Copien darnach mit Veränderungen von Jeronymus Hopfer, Bartsch Nr. 59, und von Giovanni Battista del Porto, Paffa-

vant P. Gr. IV. 150. Nr. 7. Eine beiläufige Reduction des Originals enthält unsere Initiale. Vergl. F. Kenner: Die Roma-Typen, Sitzungsber. d. histor. phil. Klasse der Wiener Akademie XXIV, 253.

XV. Jahrhunderts, dessen schwankende Erscheinung wiederholt die Wege Dürers kreuzt.

Dem Namen nach war Jakob von Haus aus ein Schutzbefohlener der Patrizierfamilie Barbari in Venedig. Im Uebrigen sind die Nachrichten über seine Persönlichkeit, wie über seine Thätigkeit in der Heimath so mangelhaft, daß bis auf die neueste Zeit selbst seine Nationalität in Zweifel gezogen werden konnte ¹⁾. Der Anonymus des Morelli, der ihn Jacomo de Barbarino nennt, erwähnt bereits, er sei nach Deutschland und Burgund gegangen und habe die dortige Malweise angenommen, und bis jetzt sind in ganz Italien noch keine Gemälde von seiner Hand nachgewiesen worden. Doch befanden sich deren mehrere im Jahre 1521 im Hause des Cardinals Domenico Grimani, für welchen Jan Gossaert de Mabuse die Illuftrierung des berühmten Breviariums besorgte ²⁾. Möglich, daß die spätere Bekanntheit und Gemeinschaft beider Meister auf ihre Beziehungen zu dem kunstfinnigen Patriarchen von Venedig zurückzuführen ist. Vor dem Jahre 1500 kann Jacopo de' Barbari seinen Wohnsitz in Venedig nicht für immer aufgegeben haben. Denn in diesem Jahre erst wurden die Holzschnitte seines Planes von Venedig daselbst vollendet. Die Vorarbeiten zu diesem Werke hatten drei Jahre in Anspruch genommen, und die sechs großen Holzstöcke dazu werden heute noch im Museo Correr zu Venedig aufbewahrt. Das Unternehmen gieng von dem Nürnberger Anton Kolb, einem der angefehensten Kaufleute der deutschen Faktorei im Fondaco dei Tedeschi aus. In dem Gesuche nun, mit welchem Kolb im October 1500 das Privilegium der Signoria für die Publication nachsucht, hebt er unter anderen, noch nicht da gewesenen Eigenschaften derselben auch die neue Kunst hervor, Formen von solcher Größe zu drucken ³⁾. Ohne Zweifel hatte sich der Herausgeber die Fortschritte seiner Vaterstadt in der Holzschneide- und Druckkunst zu Nutze gemacht und es wären wohl geübte Leute aus den Werkstätten Wolgemuts und Koburgers, wenn nicht gar auch Dürers, die er dabei verwendete.

Dies führt uns zunächst auf den Zusammenhang Barbaris mit Nürnberg, der ein so inniger gewesen sein muß, daß die Tradition den venetianischen Meister früh schon unter dem Namen Jakob Walch (d. i. der Wälsche oder Italiener) zu den Nürnberger Künstlern gerechnet hat. In deren Reihe führt ihn bereits Neudörffer in seinen Nachrichten unmittelbar vor Dürer auf. Er sah selbst von ihm bloß

1) E. Harzen: Jacob de Barbary, Archiv für zeichn. Künfte I, S. 210. Dagegen H. Grimm, Ueber Künstler II, 141.

2) Dürers Briefe, 223—24.

3) Cicogna, Iscrizioni Veneziane IV. 647 u. 699 ff.

zwei Bilder, darunter das Bildnifs des Baumeifters Hans Behaim † 1538. Irrigerweife läßt er ihn bereits 1500 sterben und fügt bei, Hans von Kulmbach, der Zeitgenoffe und nachmalige Gehilfe Dürers, fei fein Lehrjunge gewesen. Das alles deutet wieder auf einen frühzeitigen Aufenthalt Barbaris in Nürnberg hin, der schon vor das Jahr 1500 fallen muß. Später finden wir Jakob in den Dienften des Grafen Philipp, des natürlichen Sohnes Herzog Philipps von Burgund, für den er in Gemeinschaft mit Mabuse arbeitet. Sie find beauftragt, zufammen das Schloß des Grafen, Zuytborch, mit Malereien zu schmücken, und werden dafür von deffen Biographen Noviomagus ¹⁾ als die Zeuxis und Apelles ihres Zeitalters gepriefen. Seit dem Jahre 1510 erfcheint Barbari endlich in den Dienften der Erzherzogin Margarethe, der Regentin der Niederlande, als »valet de chambre et peintre attaché à la princesse«. In demfelben Jahre unterzeichnet er eine Empfangsbefätigung in italienifcher Sprache an den Schatzmeister der Erzherzogin: »Jacobus de Barbaris« mit dem Caduceus. Wie beliebt er bei feiner Herrin war, erfehen wir daraus, daß fie ihm am 1. März 1511 »in Anbetracht der angenehmen und fortgefetzten Dienste, welche unfer vielgeliebter Maler Jacopo de' Barbari zuvor als Maler und fonft uns geleiftet hat, in Rückficht auf feine Gebrechlichkeit wie fein Alter und damit er better leben könne und für den Reft feiner Tage unferem Dienfte erhalten bleibe«, eine jährliche Pension von hundert Livres verleiht. Bereits im Juli 1516 wird er als verftorben erwähnt ²⁾.

Jene groÙe Ansicht von Venedig fcheint zur Begründung feines Ruhmes wefentlich beigetragen zu haben. Oben in der Mitte des Blattes hatte er in einer Wolkenglorie Mercur mit dem Schlangenfabe angebracht und mit der Infchrift: MERCVRIVS PRE CETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIS ILLVSTRO (sic!) VENETIE. MD. Das Attribut des Schutzgottes feiner Vaterftadt diente ihm meift auch zur Bezeichnung feiner Kupferftiche und Gemälde. Namentlich in der Fremde wollte er fich wohl damit ausdrücklichs als Venetianer bekenne; und daher auch fein in der Kupferftichkunde gebräuchlicher Beinamen des Meifters mit dem Merkurfabe (maître au Caducée).

Venedig fcheint Barbari bald nach der Vollendung feiner Ansicht

1) Geldenhauer, Vita Phil. Burgundi, Ep. Ultraj. bei Freher, Rerum Germ. SS. III, 184.

2) Im Inventare der Erzherzogin von 1515—16 erfcheinen erft 11, dann 5, dann 7 Kupferplatten, »bonnes pour imprimer sur papier«, geftochen vom feligen J. d. B.,

»peintre exquis de differents mystères« — die letzten 7 »mis dans une logette de bois«. L. de Laborde, Inventaire de Marguerite d'Autriche S. 25. E. Galichon, Gazette des Beaux-Arts XI, 311 u. 445, u. II. Periode VIII, 223.

für immer verlassen zu haben. Dafs er im Jahre 1506 nicht dort war, wissen wir aus Dürers zweitem Venetianischen Briefe an Pirkheimer, in dem es heifst: »Auch laffe ich Euch wissen, dafs viel beffere Maler hier find, als da draussen¹⁾ Meister Jakob ift; aber Anton Kolb schwüre einen Eid, es lebte kein befferer Maler auf Erden, als Jakob. Die Anderen spotten feiner und fagen: wäre er gut, fo bliebe er hier«. Bemerkenswerth an diefer Briefstelle ift zunächft das nähere Interesse, welches Dürer nicht nur an Barbari an den Tag legt, fondern auch bei Pirkheimern voraussetzt; fodann aber auch ein gewiffer Antagonismus Dürers, der aus den Worten fpricht, zumal' er unmittelbar zuvor hervorgehoben hat, dafs ihm das, was ihm vor eilf Jahren fo wohl gefallen hätte, jetzt nicht mehr zufage. Dafs Barbari damals in Nürnberg wohlbekannt und fehr beliebt gewesen fei, dafür besitzen wir noch ein anderes Anzeichen.

In der bereits oben erwähnten, im Jahre 1504 eingebundenen Handschrift Dr. Hartmann Schedels auf der Münchener Bibliothek, finden wir nämlich eine Reihe von Kupferftichen Jacopos, und faft ausschließlichs diese, schon urfprünglich eingeklebt. Auffallend ift dabei, dafs auch der wichtigfte Gewährsmann Schedels, Cyriacus von Ancona eine ganz befondere Vorliebe für Mercurius hat und von diefem ftets mit falbungsvoller Verehrung fpricht. Der Gott erfcheint ihm im Traume, fein Tag, der Mittwoch, gilt ihm als besonders glückbringend und heilig; und dafs er ihn als eine Art von Schutzheiligen betrachtet, zeigt ein feltfames Gebet in feinem Tagebuche an den »hehren Mercurius, den Vater aller Künfte des Geiftes und Talentes, wie auch der Wohlredenheit, den beften Führer auf Weg und Steg« u. f. w. In demfelben Codex findet fich denn auch eine merkwürdige Abbildung des »Hermes Mercurius« von der Hand Schedels, die offenbar aus Cyriacus gefchöpft ift. Trotz der fchwachen Zeichnung erkennt man noch den fpitzbärtigen Mercur mit Flügelhut, Flügelfchuhen und Schlangenftab, in fchreitender Haltung, wie ihn die archaifche Kunft der Griechen zu bilden pflegte²⁾.

Sehr richtig erkannte Springer den Zusammenhang diefer Schedel'schen Skizze mit einer ziemlich frühen colorierten Federzeichnung Dürers in der Ambraser Sammlung zu Wien. Gegenftand derfelben ift die wunderliche Allegorie des von Pirkheimer ja fo fehr verehrten

1) D. i. fuori, außerhalb Italiens.

2) Dabei auf Fol. 38 die Anrufung: »Artium mentis, ingenii, facundiaequae pater, alme Mercur, viarum itinerumque optime dux«. Vergl. O. Jahn: Aus der Alterthums-

wiffenschaft, S. 346 ff. A. Springer, Vorbilder von zwei Dürer'schen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung; Mittheilungen der k. k. Centralcomiffion VII, 80.

Lucian, nach welcher der gallische Herakles, der eigentlich gleichbedeutend sei mit dem Hermes der Griechen, durch eine aus seinem Munde gehende und in die Ohren der Zuhörer dringende goldene Kette die Menschen fessle und unwiderstehlich nach sich ziehe — ein Sinnbild seiner Beredsamkeit. Dürer hat nun den Charakter und die Stellung jener Schedel'schen Figur fast völlig beibehalten, nur wendet Mercur, in den Wolken schwebend, den Kopf schreiend nach rückwärts zu der an seine Zunge gefesselten Gruppe, bestehend aus einem Weibe, einem Krieger, einem Gelehrten und einem Bürger. Mancherlei in dieser Zeichnung Dürers, z. B. der Profilkopf der zuletzt genannten äußersten Figur erinnert an die Formgebung Jacopo de' Barbaris. In der linken Ecke oben ist sodann mit zierlichen griechischen Uncialen, wenn auch nicht ganz correct, eine Reihe von Beinamen des Mercur angegeschrieben, die sich ziemlich ebenso bei dem im Jahre 1505 zuerst gedruckten mythologischen Tractate des Cornutus, finden ¹⁾. Zu derselben Zeit und unter den gleichen Einflüssen entstand noch eine andere colorierte Federzeichnung Dürers im Kunstbuche der Ambraser Sammlung: Arion auf dem Rücken des Delphines liegend und dessen Leib mit den Beinen umklammernd ²⁾. Auch zu diesem Gegenstande findet sich ein kleiner, ganz einfacher Entwurf mit der Feder, und offenbar von Schedels Hand gezeichnet in jenem Codex; desgleichen eine Skizze von Apollo und Diana mit einem Jagdhunde und Centaurenkämpfe, stark verzeichnet, offenbar ein mißlungener Versuch nach einem antiken Relief. Hartmann Schedel war somit ganz der geeignete Mann, um die Aufträge des Celtes zur Illuftrierung seiner Bücher zu befragen.

Auch mit Barbari scheint Schedel allem nach befreundet gewesen zu sein. Dessen längerer Aufenthalt in Nürnberg mag zur Festigung dieser persönlichen Verhältnisse beigetragen haben. Ob alle und welche von den heute noch in deutschen Sammlungen vorhandenen Gemälden Jakobs damals entstanden sein mögen, läßt sich bisher nicht bestimmen. Die Zeitfolge seiner Werke ist noch weniger bekannt, als diese selbst, da bloß das merkwürdige, miniaturartig ausgeführte Stilleben in der Augsburger Galerie nebst dem vollen Namen

1) Ein späterer Holzschnitt nach dieser Zeichnung auf dem Titel von: Apianus u. Amantius, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt 1534. Eine täuschende Copie nach der Zeichnung im Britischen Museum; Hausmann a. a. O. 112, Nr. 152.

2) Mit der Unterschrift: *Pisce super*

curvo vectus cantabat Orion. Gestochen bei O. Jahn a. a. O. Beschrieben von Freih. v. Sacken, *Mittheil. d. k. k. Centralcommissiön VIII*, 123. Eine ganz ähnliche Zeichnung mit der Jahreszahl 1519 befindet sich in der Kunsthalle zu Hamburg, vermuthlich Copie.

auch die Jahreszahl 1504 trägt. Doch bietet es immerhin einen Anhaltspunkt, daß das monogrammierte Brustbild des Heilandes im Weimarer Museum aus dem berühmten Praun'schen Cabinet von Nürnberg herfstammt. Einen ähnlichen Christuskopf, ebenfalls signiert, besitzt Herr Friedrich Lippmann in Wien. Ein drittes Stück der Art, der Heiland mit segnender Handbewegung in demselben rosenrothen Gewande, befindet sich unter dem Namen Lucas von Leyden in der Dresdener Galerie ¹⁾, desgleichen die halben Figuren der Heiligen Katharina und Barbara, die weniger gut erhalten sind ²⁾. Die beiden letzteren scheinen den Seitenflügeln eines Altarschreines angehört zu haben, was schon auf ihre Entstehung in Deutschland hindeutet. Wie in seinen Kupfern verbindet Barbari auch in seinen Gemälden ein gewisses Losgehen auf schlichte Naturwahrheit mit ungewöhnlicher Zierlichkeit der Linien und einer bis an's Wehmüthige streifenden Weichheit der Formen. Eigenthümlich ist an seinen Christusköpfen der, vielleicht antiken Sculpturen nachgeahmte, halbgeöffnete Mund, und ein kleiner Fehler in der Augenstellung, dem sogenannten falschen Blicke ähnlich; sie erhalten dadurch einen Ausdruck von Sensation und Verzückung. Die Malweise ist im Grunde hell und ungemein dünn und flüßig in den Lafuren, die daher auch vielfach abgerieben sind. Zwei sehr charakteristische feine Federzeichnungen Barbaris, mythologische Gruppen, bewahrt das Dresdener Kupferstichcabinet unter dem Namen des Lorenzo di Credi ³⁾.

Das Auftreten eines so eigenthümlichen fremden Meisters, der sich wohl des Schutzes der gelehrten Rathsherren erfreute, muß auf die jungen Maler Nürnbergs einen großen Eindruck gemacht haben. Hans Kulmbach hat seine Lehre in Formen und Technik nie ganz verläugnet. Auch Hans Baldung Grien dürfte damals durch Nürnberg gekommen sein und den Einfluß Barbaris erfahren haben, wenn mich gewisse Eigenheiten seiner frühen Bilder nicht täuschen. Am wichtigsten aber ist für die Kunstgeschichte die tiefe Wirkung, welche Barbari in Anziehung wie in Abstoßung auf den Bildungsgang Dürers ausgeübt hat.

Daß Dürer frühzeitig mit Barbari in die nächste Berührung kam, brauchen wir nicht mehr bloß aus seinen Werken zu erschließen, seitdem uns die Worte bekannt sind, mit denen er selbst über seinen frühesten Verkehr mit dem venetianischen Meister berichtet. In einer

1) Nr. 1804.

2) Nr. 1795 u. 1796.

3) Die eine derselben, eine Tritonen-

entführung, Facsimile in Holzschnitt abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts 1873, VIII, 226.

später verworfenen Fassung seiner Einleitung zur »Proportionslehre« sagt Dürer nämlich, er habe niemand gefunden »der da etwas beschrieben hätte von menschlicher Mafs zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter lieblicher Maler! Der wies mir — so fährt er fort — Mann und Weib, die er aus der Mafs gemacht hatte, so dafs ich in dieser Zeit lieber sehen wollte, was seine Meinung gewesen wäre, denn ein neu' Königreich. Und wenn ich's hätte, so wollte ich's ihm zu Ehren in Druck bringen gemeinem Nutzen zu gute. Aber ich war zu derselben Zeit noch jung und hatte nie von solchen Dingen gehört. Doch die Kunst ward mir gar lieb und ich setzte mir in den Sinn, wie man solche Dinge könnte zu Wege bringen. Denn mir wollte dieser zuvorgemeldete Jacobus seinen Grund nicht klärlich anzeigen, das merkte ich ihm wohl an. Doch nahm ich mein eigen Ding vor mich und las den Vitruvium, der beschreibt ein wenig von der Gliedermafs eines Mannes. Von oder aus den zweien oben genannten Männern also habe ich meinen Anfang genommen und habe darnach meinem Vorsatze gemäfs gesucht von Tag zu Tag« ¹⁾.

In welches Jahr diese erste Begegnung mit Barbari zu versetzen sei, läfst sich aus der Bemerkung Dürers, dafs er damals noch jung gewesen sei und nie von Proportionslehre gehört hätte, nicht genau bestimmen. Dafs Meister Jakob schon vor dem Jahre 1498 einmal in Nürnberg gewesen sei, ist eben so wahrscheinlich, als es möglich ist, dafs Dürer auf seiner Wanderschaft im Jahre 1494 ihn in Venedig kennen gelernt und vielleicht dort in seiner Werkstatt Arbeit gefunden hätte. Nachweisen können wir die Einwirkung jenes persönlichen Verkehres auf Dürer erst seit dem Jahre 1500, aus welchem Jahre sich bereits eine datierte Zeichnung von Figuren zur Proportionslehre im Britischen Museum zu London vorfindet ²⁾; und in den darauf folgenden Jahren lassen sich in Dürers Werken die Spuren dieses Einflusses wie auch der in ihm erwachenden Gegenströmung deutlich verfolgen.

Es ist bezeichnend für Dürers Geistesart, dafs ihm das Schaffen des Italieners aus unmittelbaren Eingebungen, nach einmal durchempfundenen, wahlverwandten und somit vorgefaßten Formenvorstellungen völlig unverständlich ist. Indefs der Südländer sein Ziel wie im Fluge erreicht, will sich der Deutsche auch Rechenschaft geben

1) v. Zahn, Dürer-Handschriften des Britischen Museums, Jahrb. f. Kunstw. I, 14.

2) Waagen, Treasures of Art, I, 233. Hausmann, S. 112. Nr. 158. Umriß einer weiblichen Figur mit eingetheiltem Zirkel

vom Jahre 1500. Der Grund ist grün schraffirt; auf der Rückseite dieselbe Figur mit Eintheilungen. Auf einem Blatt in klein Folio daneben steht eine Erklärung in 44 Zeilen von Dürers Hand.

über den zurückgelegten Weg. Es ist der deutsche Hang zur Gründlichkeit, zur Forschung, zur Abstraction, der in Dürer frühzeitig lebendig ist, und der ihn verhindert, irgend einer Richtung dauernd zu folgen, deren Principien er sich nicht klar machen kann.

Nach den von Barbari geschaffenen Gestalten zu schliessen, war dieser, so wenig wie je ein anderer Künstler im Besitze eines fertigen Kanons der menschlichen Körpermaße. Mochte er auch in dieser Beziehung ein geheimnißvolles Wissen dem jungen Dürer gegenüber zur Schau tragen, so zeigt doch die tiefe Verschiedenheit seiner Proportionen, daß er die nackten Figuren keineswegs nach allgemeinen theoretischen Formeln construierte. Vielmehr ringt in ihm, wie in der ganzen damaligen Kunst, der Gegensatz zwischen Naturnachahmung und überlieferten Stilformen, ohne daß eine der Richtungen zu entschiedenem Siege gelangt oder beide in einander verschmelzen. Seine Werke, insbesondere seine dreißig bisher beschriebenen Kupferstiche, berichten uns von einem ursprünglichen Herkommen aus der Schule Mantegnas mit jener Erweichung und Verfeinerung der Formen in der Richtung der Bellini, welche den Stadt-Venetianer kennzeichnet. Daher auch die Armuth an Erfindung, das Genügen an Einzelfiguren oder ganz einfachen Compositionen ohne besondere Ausführung der Hintergründe. Die realistischen Elemente, die zugleich im Wesen der venetianischen Malerei liegen, erhielten bei Barbari noch ganz besondere Nahrung durch seinen längeren Aufenthalt im Norden. Der Hang zur Subtilität und der Ausdruck einer zarteren Empfindsamkeit, die ihm ganz eigenthümlich sind und ihn namentlich von allen seinen Landsleuten unterscheiden, ließen die verwandten Tendenzen der germanischen Kunst um so mächtiger auf ihn wirken. Und wie ihn deren Grundstimmung anheimelte, so folgte er ihr auch in der Anwendung der äußeren Mittel und bildete seine verfeinerte Technik nach ihren Vorbildern. In seinem Plane von Venedig bemächtigte er sich, der erste unter den Italienern, der Fortschritte der deutschen Holzschnidekunst. Auch in seinen Kupferstichen bediente er sich keineswegs des kräftigen strammen Vortrages mit den kurzen schrägen Strichlagen, wie ihn Mantegna in Oberitalien begründet hatte, er knüpfte vielmehr an die durchsichtige, feine und spitzige Stichweise der deutschen Meister seit Schongauer an. Und ebenso zeigen seine kleinen Tafelgemälde nichts von einer breiteren italienischen Behandlung. Bei bestimmter klarer Färbung ist die Ausführung äußerst fein, flüßig und zart lasierend. Möglicherweise hat Barbari die Vortheile der Oelmalerei und die intensivere Handhabung derselben im Kleinen durch den Einfluß des Antonello da Messina frühzeitig in Venedig

kennen gelernt; die volle Ausbildung feiner Feinmalerei aber dürfte er doch erst feiner Einbürgerung in Deutschland und Flandern verdanken.

Es kann kein Zufall sein, daß Dürer gerade in den Jahren, in welchen er nachweisbar unter dem Einflusse Jacopo de' Barbaris steht, sich einer sorgfältigen, fast miniaturartigen Pinselführung befleißigte, und zwar nicht bloß in Aquarell- und Temperastudien nach der Natur, sondern auch in Oelgemälden. Ich erwähne von ersteren einen lebensgroßen Hirschkopf von 1504, vom tödtlichen Pfeile unterhalb des Auges getroffen, das sichtbare linke Auge gebrochen, sehr zierlich und scharf mit der Pinself Spitze in Wasserfarben auf Papier gemalt, jetzt sehr abgeblasst, aus der Sammlung des Abbé de Marolles auf der Pariser Bibliothek; dann im Berliner Museum den Flügel einer Elster oder Dohle mit der Jahreszahl 1500 von unten gesehen, auf Pergament sorgfältig zum Theile mittelst Gold ausgeführt, nur ziemlich beschädigt, aus den Sammlungen Crozat und Mariette; den mächtigen kriechenden Hirschschrüter vom Jahre 1505 auf's Feinste gemalt im Besitze von C. S. Bale in London; endlich in der Albertina zu Wien: den so oft copierten und nachgeahmten Hasen mit dem unglaublich gutgetroffenen Pelzwerk vom Jahre 1502; das junge Thier sitzt zusammgeduckt mit aufgerichteten Ohren und furchtsam schnuppernd da, vermuthlich auf dem Tische des Meisters, denn man sieht ganz deutlich die Fensterkreuze im Auge des gefangenen Feldhäschens sich spiegeln¹⁾; dann das Rasenstück, eine Gruppe von grünen Kräutern von 1503 mit botanischer Genauigkeit in Naturgröße und wie in der Froschperspective wiedergegeben, beide in Wasserfarben auf Papier; endlich dürfte auch das kleine Veilchenbouquet auf Pergament in dieselbe Zeit gehören, dem zur völligen Wirklichkeit nichts als der Duft zu fehlen scheint. Diese Feinmalereien erinnern nothwendig an die todten Rebhühner und den eisernen Fechthandschuh auf weißem Grunde von Barbari in der Galerie zu Augsburg von 1504; wohl das älteste aller Stillleben.

Unter den Gemälden Dürers zeigt gerade die kleine säugende Maria von 1503 in der kaiserlichen Galerie in Wien deutliche Spuren von Barbaris Einflusse, in den verzwickten Augen und Mundwinkeln, der gezierten Kopfhaltung, in den breiten Lichtern, der hellen Behandlung des Fleisches, die stark gegen den schwarzen Hintergrund

1) Die vielen Nachahmungen dieses Häschens in verschiedenen Sammlungen, zu Dresden (ein Kaninchen), Berlin, Weimar, Rom (Pal. Corsini) und sonst im Privatbesitze haben nichts mit Dürer gemein. Eine Copie in

Grünlings Sammlung trug das Zeichen Hans Hofmanns: Hh 1582. Heller a. a. O. 131. Man gieng nachgerade so weit, jeden in Miniatur oder Aquarell ausgeführten Hasen Dürern zuzuschreiben.

absticht. Noch bestimmter vergleicht sich ein unvollendeter Salvator mundi mit einer gläsernen Weltkugel in der Linken mehreren, den gleichen Gegenstand darstellenden Bildern von Barbari. Die Skizze stammt aus der Imhoff'schen Kunstkammer und ist aus dem Besitze des Malers F. R. Reichardt in München an Alexander Pofonyi in Wien gelangt. Mit Unrecht ward dieselbe für das letzte Werk Dürers ausgegeben, an dessen Vollendung ihn der Tod verhindert hätte¹⁾. Vielmehr läßt der weiche Typus, die empfindsame Haltung, Augen und Mund, der lackrothe Mantel und was sonst von Zeichnung und Farbe daran erhalten ist, nur auf die Zeit schließen, in welcher die Einwirkung Barbaris auf Dürer in ihrem Höhepunkte angelangt war; ja wären nicht einige schärfere Faltenbrüche rechts und die ausgeführte Lockenpartie links, man könnte an Barbari selbst denken. So aber kennzeichnet vielleicht gerade dies unvollendet gebliebene Bild den denkwürdigen Moment in Dürers Entwicklung, in welchem er Barbari nicht weiter zu folgen vermochte, sich vielmehr zum Widerspruch gegen dessen Art angeregt fand. Das gleiche Schicksal theilten zwei kleine Flügelbilder mit S. Onuphrius und S. Johann dem Täufer, etwa $\frac{1}{4}$ lebensgroß in Landschaften stehend. Bloß unterzeichnet und untermalt, gelangten die beiden, sorgfältig und zierlich angelegten Seitenstücke aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg durch Senator Klugkist in die Kunsthalle von Bremen. Nach Heller führten sie die ganz zutreffende Jahreszahl 1504²⁾. S. Onuphrius mit grauem Haar und Bart und bloß von einem Schamtuche bedeckt ist rechtshin gewandt, einen Fuß auf den andern setzend und mit beiden Händen auf einen langen Stab gestützt. Der Täufer steht, von vorne gesehen und herausblickend, in etwas geschwungener Haltung, in der Linken ein großes Buch, mit der Rechten auf das Lamm zu seinen Füßen deutend; sein Haar und Bart sind straff und gelblich wie der ihn umhüllende Pelz. Die nackten Formen sind voll und gut gezeichnet, die Hände und Füße groß, die Nasen lang und spitz. Die Anlage der Landschaft entspricht der Art Wolgemuts und der früheren Stiche von Dürer.

1) Schon in den Verzeichnissen Wilibald Imhoffs d. Ae. seit 1573 aufgeführt als: »Der Saluator so Albrecht Dürer mit gar ausgemacht hat kost mich Selbst 30 fl.«; auch mit der Bemerkung: »das letzte Stück, so er gemacht hat«. v. Eye, Dürer S. 455, Uebersichtstafel Nr. 2 (und Anhang S. 532. J. Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern, München 1862, S. 626, mit einem Holzschnitte. Die Tafel

Thaufing, Dürer.

H. Meter mißt 0,57, Br. 0,47, hatte sich im Imhoff'schen Hause bis auf dessen Vererbung an die Haller erhalten.

2) Heller a. a. O. S. 227. Auf Holz, H. Meter 0,58, Br. 0,2. Der unvollendete Zustand der Täfelchen macht zwar einen ungünstigen Eindruck, ist aber durch die völlig bloß liegenden Vorarbeiten sehr lehrreich. Die Jahreszahl daran habe ich nicht gesehen.

Auffallend ist die Verwandtschaft der beiden Figuren mit einem wohl nahezu gleichzeitigen Holzschnitte von Dürer, der dieselben Heiligen darstellt und nicht Johann den Täufer und Hieronymus, wie man bisher annahm¹⁾. Auf diesem steht Johannes links, hat krauses Haar und Bart; seine jenem Flügelbilde ähnliche gespreizte Stellung erinnert sehr lebhaft an die Colossalfigur des Heiligen auf dem Schwabacher Altare von Wolgemut²⁾. Der andere Greis aber mit dem großen Buche in den Händen ist durch das Ranken- und Blattwerk, das er unter dem Mantel auf dem bloßen Leibe trägt, wie auch durch das Fehlen des Cardinalshutes und des Löwen sicher als der ägyptische Einsiedler St. Onuphrius gekennzeichnet, der sich den Täufer zum Muster nahm. Die etwas langen Körperverhältnisse dürften auf Rechnung von Barbaris Einfluß fallen. Daselbe gilt von den Figuren des Holzschnittes, auf welchem Papst Gregor der Große zwischen den Märtyrern Stephanus und Laurentius dargestellt ist³⁾. Die Blätter gehören zu einer Reihe von Holzschnitten mittlerer Größe, auf deren Herstellung weder in der Zeichnung noch im Schnitt jene Sorgfalt verwendet wurde, wie auf die Apokalypse und die ersten großen Formschnitte. Der Meister setzt weniger Ehrgeiz in deren Gelingen; sie sollten wohl mehr nur den Bedürfnissen des Marktes dienen. Deshalb auch stellen sie meist einzelne oder mehrere Heiligenfiguren zusammen dar, so wie es gewisse Kirchenfeste oder Gnadenorte eben erheifchten. Die Mehrzahl derselben entspricht wohl jener Sorte, welche Dürer nach seinem niederländischen Tagebuche als »Stücke des schlechten Holzwerks« verkaufte⁴⁾.

Solche mittelmäßige Holzschnitte sind zunächst: der steife St. Georg auf dem springenden Pferde, mit seinem Speere den Drachen tödtend⁵⁾. Das Pferd ist zwar leichter aber nicht besser gezeichnet als das des Eustachius; die Art, wie es sich als weiße Silhouette vom schwarzen Grunde abhebt, erscheint für den Holzschnitt fremdartig und wie eine Beirung durch die Tendenz des Kupferstiches. Viel besser gezeichnet war die heilige Familie mit den zwei Engeln in der Halle⁶⁾; dafür ist sie aber mit wenig Geschick und Sorgfalt geschnitten. Gefällig und gut konstruiert ist das romanische Gewölbe, dessen Bogenöffnung im Hintergrunde durch eine Säule entzwei getheilt wird, ein Motiv, welches auch die italienische Renaissance mit Vorliebe beibehielt. In

1) Bartsch 112; Heller 1869; Retberg 58.

2) Siehe oben S. 65.

3) Bartsch 108; Heller 1876; Retberg 123. Dagegen ist Bartsch 109, St. Stephan zwischen zwei Bischöfen, Dürern mit Recht

abgesprochen; Retberg A. 11.

4) z. B. Dürers Briefe etc. 103; Campe Reliquien 106.

5) Bartsch 111; Heller 1832; Retberg 86.

6) Bartsch 100; Heller 1806; Retberg 61.

den Zwickeln, welche der Rundbogen oben an dem Blatte frei läßt, sind in liegender Stellung Adam und Eva angebracht — letztere mit offener Anlehnung an die Amymone des Kupferftiches. Schwächer und ganz von der hergebrachten Art folcher Andachtsbildchen ift der heilige Chriftoph mit den Vögeln in der Luft, deren zwei mit einander kämpfen ¹⁾. Das Gleiche gilt von dem heiligen Franz von Affiffi, der in einer baumreichen Landschaft die Wundmale empfängt ²⁾. Origineller ift die Darftellung der beiden heiligen Einfiedler Antonius und Paulus, die am Waldesrande fitzen. Der letztere ift bei erfterem zu Befuch, und der Rabe, welcher jenem täglich das Brod zu bringen pflegte, kömmt diesmal mit einem in zwei Theile gefpaltenem Brode herangeflogen, darüber denn Paulus in fromme Verwunderung ausbricht ³⁾. Ebenfalls gut gedacht, lieblich angeordnet, aber fchwächer ausgeführt ift die heilige Familie mit den fünf Engeln ⁴⁾. Endlich die drei heiligen Bifchöfe Nicolaus, Udalrich und Erasmus in einer Halle, kürzere würdige Gefaltten mit guter Drapierung der Ornate ⁵⁾. Die Entftehung aller diefer hier genannten Holzchnitte dürfte nicht zu weit vor das Jahr 1504, keineswegs aber fpäter zu fetzen fein. Sei fallen offenbar in eine Zeit, da Dürers Aufmerkfamkeit ganz von der Vollendung feiner Kupferftich- und Maltechnik in Anspruch genommen war.

Im Jahre 1504 vollendete Dürer das erfte gröfsere Tafelgemälde, deffen gute Erhaltung uns lehrt, dafs er es ganz mit eigener Hand und forgfältig bis in die kleinfte Einzelheit ausgeführt hat. Es ift die Anbetung der heil. drei Könige in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Wie die feligfte deutche Mutter fitzt Maria links mit dem reizend naiven Kindlein auf ihren Knien; tief erregt und mit den verchiedenften Gefühlen nahen ihm die drei prächtig gekleideten, goldfrahenden Weifen aus dem Morgenlande, und die ganze Creatur ringsum fcheint ihre feierliche Stimmung zu theilen, bis herab zu den Blumen und Kräutern und zu dem grofsen Hirtchkäfer mit den zwei weifsen Schmetterlingen, die noch in Wolgemuts Art angebracht find. Das fonnige Grün an Bufch und Bergen hebt die Gruppe better heraus, als es Heiligenfcheine vermöchten. Die hellblonde Madonna, ganz in Blau mit weifsem Schleier, erinnert ftark an jene im Paumgärtner'fchen Altare. Luft- und Linienperfpective find noch mangel-

1) Bartfch 104; Heller 1823; Retberg 56.

2) Bartfch 110; Heller 1829; Retberg 57.

3) Bartfch 107; Heller 1867; Retberg 59.

4) Bartfch 99; Heller 1991; Retberg

89. Es find genau gezählt wirklich fünf

Engel zu unterfcheiden. Die Federzeichnung einer Madonna bei Pofonyi-Hullot, Nr. 327 ift eine täufchende Copie nach diefem Holzchnitte.

5) Bartfch 118; Heller 1874; Retberg 122.

haft; die technische Behandlung aber bereits so vollendet wie in Dürers besten, späteren Bildern. Bei scharfen Umrissen sind die Farben sehr flüchtig, sicher in Tempera aufgetragen und mit Oel lasiert; die Stimmung ist ungemein lebhaft, hell und klar. Wenn dem so ist, daß Barbaris Feinmalerei Dürer zu dieser zarten, sorgfältigen Ausführung herausgefordert hat, dann hat er jenen in Form und Gehalt nicht nur, sondern auch in der Gediegenheit seiner Technik weit übertroffen. Diese Technik ist allerdings eine nordische, so wie auch die Farbenharmonie, welche Dürer hier annimmt und nicht so bald wieder aufgibt. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß diese Technik an sich in einem zwar graduellen, nicht aber principiellen Gegensatz zu derjenigen steht, welche Giovanni Bellini übte; nach dessen unvollendetem Gemälde in den Uffizien: ebenfalls Vorzeichnung mit Stift oder Pinsel, Untermalung mit Tempera und wiederholte Lasierung mit Oel. Die Gelegenheit zur Hingabe an dieses fein erste Meisterwerk der Malerei verdankte Dürer, wie es scheint, wieder einem Auftrage des Kurfürsten Friedrich von Sachsen. Als Geschenk Christian II. kam daselbe 1603 an Kaiser Rudolph II. und aus der kaiserlichen Galerie im vorigen Jahrhundert nach Florenz, im Austausch für die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo. Als ein Juwel deutscher Kunst glänzt es gegenwärtig auch in der hochansehnlichen Versammlung, die sich dort in der Tribuna zusammenfindet¹⁾.

Waagen²⁾ meint, die Landschaft des Hintergrundes gleiche ganz der auf dem berühmten Kupferstiche des heiligen Eustachius, dessen Zeit hierdurch annähernd bestimmt werde. Obwohl nun jene Begründung nicht zutrifft — die beiden Landschaften haben bloß eine allgemeine sehr entfernte Aehnlichkeit mit einander — so ist doch die Folgerung aus einer richtigen Empfindung geschöpft. St. Eustachius³⁾ zeigt als Kupferstich dieselben künstlerischen Qualitäten, wie die Anbetung der heil. drei Könige als Gemälde. Erfindung und Anordnung werden durch die Feinheit der Technik, durch die liebevolle Ausführung der zerstreuten Einzelheiten weit überboten; derselbe helle, zarte Gesamttönen zeichnet auch diesen Stich aus. Die Vollendung desselben dürfte nicht weit vor das Jahr 1504 zu setzen sein, wenn auch wohl früher als die der Nemesis. St. Eustachius ist dem Formate

1) Heller, a. a. O. 238, 253.

2) Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen I. 205.

3) Bartsch 57. So nennt Dürer selbst den Heiligen im Niederländischen Tagebuch, desgleichen die älteren Quellen. Erst später kam dafür der Name des heil. Hu-

bertus in Gebrauch, von dem die Legende daselbe wunderbare Jagdabenteuer berichtet und dessen Fest mit Verehrung seiner Reliquien heutzutage noch in Köln als Schutzmittel gegen den Hundebiß unter großer Theilnahme des Landvolkes gefeiert wird.

nach die größte Kupferplatte, welche Dürer bearbeitet hat ¹⁾. Dürer wollte damit gewiss etwas Ungewöhnliches leisten. Doch liegt das Hauptgewicht und der Reiz des Blattes zumeist nur in der ungemein duftigen Landschaft mit der Burg im Hintergrunde. In diese Landschaft, die schönste, die Dürer gestochen hat, sind die Figuren lose wie Krippenbilder hineingestellt: der steife Hirsch mit dem Crucifixe zwischen den Geweihen, der ritterliche Jäger in Anbetung davor knieend, sein Pferd an einen Baum gebunden und im Vordergrund die fünf leichten Jagdhunde in verschiedenen ruhigen Stellungen. Das Pferd zeigt noch ganz die ungünstigen Formen der Reiterzeichnung von 1498, es schaut so menschlich drein wie die Pferde der apokalyptischen Reiter. Am besten gelungen ist noch die Gruppe der Windhunde, die nachmals Agostino Veneziano zu einem besonderen Nachstiche bewogen hat. Hingegen zeigt eine leichte Federzeichnung von 1505 im königl. Kupferstichcabinet zu München mannigfache Gruppen von jagdbaren Thieren, Pferden, Rindern, die von Hunden und Löwen angefallen werden, alles in wilder Bewegung ²⁾. Die Bildung der Rinder ist noch immer schwach, die der Pferde dagegen leichter und gefälliger. Wie früher mit dem Studium der Landschaft, so sehen wir Dürer nun auf alle Weise eifrig mit dem Studium der Thierformen beschäftigt.

Auch Jacopo de' Barbari malte Jagdbilder, selbst von profaner oder mythologischer Bedeutung ³⁾; und ein Beispiel seines tüchtigen Verständnisses der Pferdeformen liefert sein Kupferstich: Pegasus, ein prächtiger Gaul, in geschickter Verkürzung rechtshin heraussprenkend ⁴⁾. Nichts stand aber seinem Geschmacke ferner, als die bunte Mannigfaltigkeit, der ungezügelte Reichthum an Einfällen, in dem sich Dürer damals noch gefiel, und die dem Italiener so sehr widerstrebte. Darum tadelte ja auch Michelangelo Buonarotti die niederländische — also auch die deutsche Malerei so hart, »weil sie auf einem Gemälde eine

1) Die Nachricht Hellers S. 443, daß Kaiser Rudolf II. die Platte Dürers besessen und dieselbe habe vergolden lassen, ist wohl unbegründet. Die vergoldete Platte nämlich, die sich in dem Besitze des Kaufmanns F. X. Redtenbacher zu Kirchdorf in Oberösterreich befindet, ist nicht die des Originalen, sondern, wie ich mich überzeugen konnte, diejenige der Copie von 1579, Heller Nr. 731, nur sind die Buchstaben G und H zu beiden Seiten des Dürer'schen Monogrammes weggenommen.

2) Lithographirt von N. Strixner.

3) Abgesehen von dem oben erwähnten Stillleben befaß die Erzherzogin Margarethe im Jahre 1516: «Un autre tableau exquis, où il y a un homme avec une teste de cerf et un crannequin au milieu et le bandaige; fait de la main de feu maistre Jacques de Barbaris.» L. De Laborde, Inventaire de Marguerite, 25, Nr. 138.

4) Passavant, P. Gr. III. 140. Nr. 29. Gleichzeitige Copie darnach von Nicolaus Wilborn mit der Aufschrift EL TEMPO, Bartsch VIII, 445. Nr. 5.

Menge Dinge mit Vollendung wiedergeben will, von denen ein einziges bedeutend genug wäre; so daß keines derselben befriedigend zur Geltung kömmt«. Deshalb erklärte er nur die italienische Kunst für die wahre. »Dies ist so wahr, fügt er dann hinzu, daß, wenn selbst Albrecht Dürer, ein feinfühliges und geschicktes Mann in seiner Art, mich oder Francesco d'Hollanda täuschen und ein Werk nachahmen oder machen wollte, als sei es in Italien geschaffen, er zwar damit, sei es nun eine gute, eine mittelmäßige oder schlechte Malerei liefern würde, der ich aber sicher sogleich ansehe, daß sie weder in Italien noch von einem Italiener gemacht ist.«¹⁾ Für die frühe Zeit Dürers hat jenes herbe Urtheil des herben Florentiners gewiß Berechtigung. Wenn sich Dürer aber, wie wir sehen werden, allmählich von jenen Mängeln oder vielmehr von jenem Ueberflusse losfagte, um schließlich auch, gleich Michelangelo, in schlichter Einfachheit das wahre Wesen der Kunst zu erkennen, so mag das Beispiel Barbaris darauf nicht ohne Einfluß geblieben sein. An Concentrierung, an schlichtem Maßhalten bis zum Genügen am Einzelnen konnte Dürer von dem Venetianer wohl lernen. Aber auch eine Anatomie, wie die des heil. Sebastian in halber Figur auf einem Kupferstiche Jacopos in der Sammlung des Barons E. Rothschild in Paris²⁾ mußte Dürers Ehrgeiz auf eine harte Probe stellen. Denn die Formen und Verhältnisse des menschlichen Körpers zu ergründen, war die wichtigste Aufgabe der Malerei. Je weniger dem deutschen Meister die Anschauung zu Hilfe kam, desto eher glaubte er durch theoretische Forschung hinter die Geheimnisse zu kommen, die er in dieser Beziehung bei dem Italiener voraussetzte. Und doch litt es ihn nicht bei bloßer Nachahmung. Immer wieder kehrt er zur Natur zurück und sucht bei ihr den Ausweg aus allen Widersprüchen.

Uns mag es heute auffallend erscheinen, daß ein so selbständiger Meister wie Dürer so lange Störungen von einem anderen erleidet, der sich an Begabung und allgemeiner Bedeutung gar nicht mit ihm messen kann. Es haben eben Zeitgeschmack und Mode ihr eigenes Gesetz, und es gab Umstände, unter denen Jacopo de' Barbari einem Dürer als unerreichtes Muster vorgehalten werden konnte. Je absonderlicher uns die ganze Kunstweise jenes Venetianers erscheint, desto mehr war dieselbe geeignet, bei den ersten Anhängern humanistischer Bildung in Nürnberg, im Norden überhaupt Bewunderung zu erregen.

1) Manuscrit de François de Hollande; A. Raczyński, Les Arts en Portugal, Paris 1846; 14—15.

2) Publiert in den Heliogravures Amand-Durand, Paris 1874. Galichon Nr. 9.

Gerade in so eigenthümlicher Mischung mußte die Renaissance dem an kölnische und flämische Typen gewohnten, deutschen Auge besonders zufagen; leicht erschien ihm in den Figuren Barbaris das antike Ideal verkörpert, das sich auch in den schmiegsam gezogenen, nicht wie bei Mantegna von Querfalten durchsetzten Gewandungen nicht verleugnet. Sehen wir heutzutage auch in diesen überschlanen, sanftgeschwungenen Gestalten mit platten unbedeutenden Köpfen falsches Gefühl und einen Vorgeschmack jenes süßen Hanges zur Uebertreibung, der späterhin den Niedergang der Malerei herbeiführte, so kam dies bei dem Urtheile der Zeitgenossen nicht in Betracht. Ihnen konnte vielmehr — nach Dürers Worten zu schließen — hierin das Problem der nackten Figur gelöst erscheinen, um welches sich damals auch die Nürnberger Kunst so eifrig bemühte. Wolgemut hatte hiezu im Jahre 1497 mit den vier Hexen den ersten bekannten Versuch in möglichst engem Anschlusse an die Naturbeobachtung gemacht, in den späteren Stichen aber lenkte ihn die Anpassung fremdartiger Motive und das Spiel feiner Phantasie davon ab. Dürer folgte ihm getreulich auf dieser Bahn, beobachtend, lernend, in der Ausführung wetteifernd. Da trat Barbaris Erscheinung dazwischen und forderte gleichfalls Dürers Eifer heraus. An der oberflächlichen, unbestimmten und mageren Technik von dessen Stichen konnte der schon viel weiter fortgeschrittene Dürer nichts mehr lernen, sich also auch zur Nachbildung nicht veranlaßt fühlen. Um so begieriger griff er nach den Grundformen von Barbaris Zeichnung, in der Hoffnung, hinter deren geheimnißvollem Reize den Quell der Wahrheit zu finden. Bald aber sollte sich Dürer auch hierin getäuscht finden und er tritt nun in immer weiteren Gegensatz zu Barbari, so daß dessen Einfluß fast nur noch in der Wahl der Stoffe ein positiver bleibt, in der Form aber ein negativer wird.

Den Gang und die Wandlung dieser Wechselbeziehungen können wir verfolgen an der Entstehungsgeschichte jenes Kupferstiches, mit welchem Dürer zuerst mit aller Zuversicht seines Selbstbewußtseins vor die Welt trat als unbefritten erster Meister der Kunst — an Adam und Eva ¹⁾. Wie unter der stolzen Inschrift: »Albertus Dürer Noricus faciebat« die Jahreszahl beweist, wurde die Platte im Jahre 1504 vollendet. Daß der Stich aber auch erst in demselben Jahre begonnen wurde, sehen wir aus der ebenso datierten Federzeichnung, welche aus der Sammlung Pofonyi an Gfell in Wien übergegangen war und sich gegenwärtig im Besitze des H. von Lana in Prag befindet. Sie zeigt

1) Bartsch, Nr. 1.

auf geschwärztem Hintergrunde die beiden Hauptfiguren im Gegenfinne zu dem Stiche und genau in denselben Dimensionen. Ohne Zweifel hat sie als endgiltiger Entwurf und als Vorlage für den Kupferstich gedient. Dafs der Künstler hier etwas ganz Besonderes zu leisten gedachte, und mit welcher Sorgfalt er gerade bei dieser Arbeit vorgehng, bezeugen die Probedrucke, welche er von der noch unvollendeten Platte machte. Zwei derselben befinden sich in der Albertina in Wien, ein dritter im Britischen Museum ¹⁾. Es war sonst nicht Dürers Gepflogenheit, seine Arbeit auf der Kupferplatte durch solche Druckversuche zu controlieren, wenigstens giebt es nur noch ein solches Beispiel, jenen Probedruck vom »grofsen Hercules« in der Albertina ²⁾. So lehrreich für uns diese Proben sind, so verschafften sie doch Dürern gewiss nur die Ueberzeugung, dafs er einer derartigen Hilfe bei seiner Arbeit gar nicht bedürfe. Er war sich seiner Aufgabe so klar bewufst und fühlte sich seiner Hand so sicher, dafs er nach ganz leicht vorgeritzten Contouren unmittelbar, und zwar von der Rechten zur Linken auf der Platte, Schritt vor Schritt gleich an das Fertigmachen gieng ohne die geringste Unsicherheit, so dafs in den Probedrucken die ganz vollendete Arbeit unmittelbar an das weifsgebliebene Stück des Blattes grenzt. Da er feines Materials vollständig Herr war und nachträglich nichts zu stimmen und auszugleichen hatte, so bedurfte er eigentlich auch keiner Probedrucke. Für die ältere, blofs zeichnende Art des Kupferstiches ist ein solches Vollenden aus dem Stegreif wohl begreiflich. Hier aber handelte es sich zuerst um die klare Abrundung und Herausbildung der Massen aus einem kräftig vertieften Hintergrunde bis zur Erzielung einer nahezu farbigen Wirkung. Die Schwierigkeiten dieses künstlerischen Verfahrens erscheinen selbst unferen, an die reichste Entfaltung technischer Mittel gewöhnten Blicken so ungeheuer, dafs wir die Begabung, welche dieselben zuerst aufwarf, um sie mit solcher Leichtigkeit zu überwinden, nicht anders als stumm anstaunen können.

Wie ärmlich erscheint neben den reichen technischen Mitteln Dürers in seinem »Adam und Eva« die Kupferstechkunst Jacopo dei Barbaris! Und doch führen die Anfänge des Werkes auf seine Einflüsse zurück. Wir wissen nicht, ob Mann und Weib, die Meister Jakob

1) Die beiden Probedrucke von Adam und Eva in der Albertina wurden im Jahre 1820 in der Versteigerung Durand zu Paris für 1500 Franken erworben. Auf dem einen ist die ganze rechte Hälfte des Blattes sammt dem einen Beine des Adam noch

welt des Stichels vorgezeichnet; auf dem zweiten ist auch noch das andere Bein Adams weifs. Das Exemplar des Britischen Museums entspricht dem zweitgenannten, früheren Plattenzustande.

2) Siehe oben S. 172.

Dürern als »aus der Mafs gemacht« gewiefen hatte, Adam und Eva vorstellten. Bekannt ist aber, dafs die beiden ersten Eltern stets der Kunst einen beliebten Vorwand zur nackten Darstellung der beiden Geschlechter geboten haben, und nur in diesem Betracht hat auch Dürer seinen Gegenstand gewählt. Nun erinnert allerdings im fertigen Kupferstiche fast nichts mehr an Jacopo de' Barbari, als etwa die zierliche Art, mit der Adam den Spielfufs hinten nachschleift. Zum Glück besitzen wir aber noch zwei Entwürfe Dürers, die uns die beiden Figuren in einem viel früheren Stadium zeigen und uns auf die richtige Fährte leiten. Die Blätter von feinem, festen, sehr alten Papier, aus den Sammlungen Bianconi in Mailand und Fries in Wien stammend, befinden sich jetzt in der Albertina 1). Das eine zeigt uns den Adam des Kupferstiches fast ganz in derselben Stellung und den gleichen, nur etwas schlankeren Formen; die Eva auf dem anderen Blatte hingegen ist von der des Kupferstiches noch völlig verschieden. Ihr Körper ist langgestreckt, mager und von gezwungener Bewegung; ihre Beinstellung bildet denselben Winkel wie beim Adam, der eine Arm langt hochober einen Apfel von dem Baume herab, indess der Kopf etwas seitwärts zurückgebeugt ist. Der Schwung der dürftigeren Formen, das Oval des Köpfchens, ja selbst die schütterere, regellose Art der Zeichnung erinnern eben so schnell an Barbari, wie sie für Dürer befremdend erscheinen. Dreht man aber die, rings um die Figuren braun angelegten Blätter um, so sieht man, dafs die Körper allerdings »aus der Mafs«, mit Zirkel und Richtscheit construirt sind. Eigenthümlicher Weise sind in den Rumpf des Adam nur Kreise, in die Eva aber Quadrate hineingezeichnet; auch erscheint der Kopf der letzteren in zwei verschiedenen Haltungen. In das Bein von Adams Standfufs sind sogar bereits jene Verhältniszahlen eingeschrieben, nach denen Dürer im ersten Buch seiner Proportionslehre vorgeht und zwar stimmen dieselben zumeist mit der, dort als normaler mittellanger Mann beschriebenen Figur 2).

Liefern uns diese Zeichnungen schon den für Dürers ganzen Entwicklungsgang so wichtigen Beweis, dafs bereits Adam und Eva vom Jahre 1504 nach den Gesetzen einer Proportionstheorie gebildet waren, so reicht die Entstehung der Entwürfe überdies noch um einige Jahre

1) Heller, a. a. O. S. 49.

2) d. i. Figur B. Mit Bezeichnung der ausnahmsweise von dieser Figur des Buches abweichenden Ziffern sind diese Bruchtheile der Körperlänge für das, von vorne gefehene Bein hier: Einpeifung des Beins

$\frac{1}{14}$ statt $\frac{1}{13}$; Aufsen ob dem Knie $\frac{1}{16}$; Innen ob dem Knie $\frac{1}{19}$; Mitten im Knie $\frac{1}{18}$; Innen unter dem Knie $\frac{1}{20}$; Ende des äufsern Wadens $\frac{1}{16}$ statt $\frac{1}{15}$; Unten im Schienbein oder über dem Rift $\frac{1}{40}$ statt $\frac{1}{34}$.

hinter die Ausführung des Stiches zurück. Wir beobachten Dürer also, wie er sich losringt von dem verlockenden Einfluß des Venetianers, wie er dann statt des fremden Vorbildes »sein eigen Ding vor sich nimmt« und, rastlos zwischen Speculation und Naturbeobachtung fortschreitend, bis zu der vollen Selbständigkeit vordringt, bei der wir ihn im Jahre 1504 angelangt sehen. Die völligen Formen und den kurzen Kopftypus der Eva im Kupferstiche zeigt auch bereits der hübsche Holzschnitt, auf welchem die heilige Büßerin Maria von Aegypten von Engeln zum Himmel emporgetragen wird ¹⁾. Der vom üppigen langen Haupthaare umflossene Körper ist von seltenem Ebenmase und von edler Haltung. Reizend ist das Gedränge der Engelskinder, die sich mit dem Tragen nicht wenig anstrengen, zumal derjenige, welcher links unten den Fuß der Heiligen hebt.

Das schwankende Verhältniß zu Barbari, das Dürer zur Nachahmung und doch zugleich zum Widerspruche anregt, lassen auch noch einige andere Kupferstiche deutlich durchblicken. So hat offenbar das Blättchen Barbaris mit dem Bogenschützen Apollo und der bloß mit halbem Leibe sichtbaren Diana ²⁾ Dürer zur Behandlung desselben Gegenstandes angeregt ³⁾. Dieser behält aber nur ganz im Allgemeinen die Anordnung seines Vorbildes bei, in allen Einzelheiten tritt aber eine andere Auffassung und eine tüchtigere Durchführung an die Stelle. Der hagere steife Apollo Barbaris, dessen Stellung stark an Dürers Adam erinnert, erscheint bei letzterem gedrunken, muskulös und gewaltfam bewegt, ähnlich dem die stymphalischen Vögel jagenden Hercules in dem Nürnberger Gemälde von 1500. Die Diana blickt allerdings in etwas empfindamer Haltung heraus und mahnt in der Biegung der einfachen langgezogenen Strichlagen an Barbaris Weife. Dessen zwei Blättchen, von denen das eine den Mann mit der trogförmigen Wiege, das andere als Seitenstück ein orientalisches Weib mit Kind und Rocken darstellt ⁴⁾, mögen Dürer beim Entwerfe seiner Türkenfamilie vorgeschwebt haben, wo die Figuren auf einem Blatte vereinigt sind ⁵⁾. Das groÙe glotzende Schauen derselben verräth den frühen Ursprung des Stiches, und die zierliche Beinstellung des Weibes deutet auf fremdartige Inspiration. Viel selbständiger ist Dürer schon in der Behandlung der männlichen Anatomie. In Concurrenz mit einer entsprechenden Figur Barbaris in der trefflichen Gruppe der Gefessel-

1) Bartfch 121; Heller 121; Retberg 60. Dort und gemeinlich mit Unrecht Sta. Maria Magdalena genannt.

2) Bartfch P. G. VII, 523, Nr. 16.

3) Bartfch Nr. 68.

4) Bartfch a. a. O. Nr. 11: L'homme portant le berceau u. 10: La fileuse.

5) Bartfch 85.

ten ¹⁾ dürfte der linkshin gewandte h. Sebastian mit den hinaufgebundenen Armen entworfen sein, und zwar mittelbar nach einem Modell. Die fein empfundene Naturtreue, die gerade jenen Stich Barbaris vortheilhaft auszeichnet, hat Dürer hier nicht erreicht, ob er gleich zu so kleinen naturalistifchen Mitteln, wie die Andeutung der Beinbehaarung gegriffen hat.

Freier bewegt sich Dürer in einigen kleinen Stichen, deren Gegenstände ohne besondere Nebenabficht unmittelbar aus dem Leben gegriffen find. So das gehende Bauernpaar (B. 83); der Bursche redet mit lebhaften Mienen, die Rechte prahlerifch erhoben, in seine vornehm steife Liebste hinein. Unverkennbar daran ist der spöttifche Zug gegen bäuerifche Ueberhebung, wie er im späteren Mittelalter allgemein beliebt und insbesondere den Städtern geläufig war. Dieselbe ironifche Auffassung, obwohl fern von aller Carricatur, zeigen die drei Bauern im Gespräch (B. 86), von denen der eine einen Eierkorb hält, ein anderer einen Sack über der Schulter trägt und sich auf ein etwas schadhafte Schwert stützt; sie rathschlagen ohne Zweifel über das Wohl der ganzen Welt. Eine schlichte häusliche Scene, wie vom Zufall eingegeben, zeigt der kleine Stich: Maria selbdritt (B. 29). Die beiden stehenden Frauen in bürgerlicher Tracht wären kaum gekennzeichnet ohne die Erfcheinung von Gott Vater in den Lüften. Das Gleiche gilt in noch höherem Mafse von der kleinen säugenden Madonna aus dem Jahre 1503 (B. 34). Die Natürlichkeit geht hier so weit, dafs Maria ein ältliches, mageres Gesicht hat, weshalb man aber doch nicht an eine heil. Mutter Anna zu denken braucht. Dieses Blatt zeigt bereits eine sehr vorgefchrittene Technik; es ist fein und doch tief gestochen, so dafs frühe Abdrücke sehr dunkel erscheinen ²⁾. Am weitesten geht die Verfeinerung des Kupferstiches bei jenen früheren Blättern Dürers, die blofse Ausgeburten feiner Phantasie find und dem eigenthümlichen Zuge seiner Hand keine Schranken entgegenfetzten. Der Mann mit dem flammenden Antlitz, Schwert und Wage in den Händen haltend und auf einem schreitenden Löwen sitzend, soll vermuthlich den Weltrichter bedeuten; die symbolifche Darstellung, auch genannt die »Gerechtigkeit« (B. 79), ist willkürlich aus verschiedenen apokalyptifchen Reminiscenzen zusammengefetzt ³⁾. Die zarte Aus-

1) Bartsch Nr. 17. Hieronymus Hopper hat u. a. auch die hier genannten vier Kupferstiche von Barbari copiert.

2) Nach Wessely: Die Kupferstich-Sammlung der k. Museen in Berlin, Leipzig 1875 S. 56 Nr. 410, besitzt das königl.

Museum in Berlin einen Abdruck vor dem dürren Bäumchen und dem daran hängenden Täfelchen mit der Jahreszahl, deren Beifügung seitdem bei Dürer üblich wird.

3) Vergl. Apokalypse Cap. 19 V. 12 «Seine Augen sind wie Feuerflammen». Wage

führung des Stiches wäre geeignet über die Entstehungszeit desselben zu täuschen; sie tritt aber zurück vor der wundervollen Ausführung der beiden Wappen, welche Dürer in Kupfer stach und deren eines, das Wappen des Todes¹⁾, mit der Jahreszahl 1503 bezeichnet ist. Das andere ist das Löwenwappen mit dem flatternden und krähenden Hahne über dem Stechhelme (B. 100); es dürfte nahezu gleichzeitig sein. An Tieffinn der Erfindung vergleicht es sich zwar gar nicht mit jenem, an Feinheit der Technik geht es aber noch weiter. Der Metallglanz an dem Helme ist unnachahmlich wiedergegeben. Alle diese Darstellungen erscheinen auf weißgebliebenem Hintergrunde.

Nächst »Adam und Eva« — falls wir dem Werke einen solchen Sinn unterlegen dürfen — feierte Dürer seinen Sieg über Barbari zum meist in seiner »Familie des Satyrs« vom Jahre 1505²⁾, auch genannt der »kleine Satyr« zum Unterschiede von der »Eifersucht« oder dem »großen Satyr«. Der entsprechende Kupferstich Jacopos, auf welchem der ziemlich hölzerne Satyrvater statt der Flöte die Bratsche spielt, ist hier weit übertroffen³⁾. Die Figuren erscheinen hier auch nicht mehr auf weißem Grunde, sondern sind aus dem dunklen Waldeschatten in's höchste Licht herausgearbeitet. Das Naturstudium ist am Leibe der liegenden Frau unverkennbar. Wie beliebt der Gegenstand damals war, zeigt der Umstand, daß ein anderer venetianischer Stecher, genannt »der Meister von 1515« denselben in verschiedener Weise zweimal gestochen hat. Was den Stoff anbelangt, so ist wohl denkbar, daß Lucians Beschreibung von Zeuxis' Centaurenfamilie oder wenigstens eine ungenau vermittelte Reminiscenz daran den Gedanken an eine solche mythologische Waldidylle nahe gelegt hat.

Daß es die Meister der Renaissance mit der Unterscheidung von Centauren und Satyrn nicht genau nahmen, wurde bereits erörtert⁴⁾. Auch sonst noch weicht die Darstellung von jenem so sehr gepriesenen Gemälde des Zeuxis ab⁵⁾. Dort erschien eine Centaurin mit dem Pferdeleibe auf den üppigen grünen Rasen gelagert und ihre Zwillinge säugend; der Centaurenvater stand über ihr auf der Anhöhe und hielt lachend einen jungen Löwen mit dem rechten Arme empor, als wollte er damit seine Kleinen zum Scherze erschrecken. Es giebt aber auch

und Schwert tragen zwei der apokalyptischen Reiter, doch soll der dritte mit dem Bogen die messianische Zeit darstellen. Der Löwe ist das Symbol der Macht; Apok. Cap. 5, V. 5 wird Christus selbst der Löwe genannt, »der da ist vom Geschlechte Juda.«

1) B. 101, vergl. oben S. 159.

2) Bartsch 69.

3) Bartsch P. G. VII, 522 Nr. 14. Gleichfalls von Hieronymus Hopfer nachgestochen.

4) S. oben 171.

5) Lucian, Zeuxis und Antiochus, Cap.

eine Nachbildung dieser Darstellung, welche uns den Zusammenhang der Stiche von Barbari und Dürer mit jener Stelle bei Lucian doch noch vermittelt. Der große Florentiner Sandro Botticelli, der sich zuerst an die Ausführung profaner und mythologischer Stoffe in Gemälden wagte, hat nämlich auch die Centaurenfamilie des Zeuxis nachzuschaffen versucht. Und zwar befindet sich die Composition als Zierwerk auf seinem berühmten Bilde der »Verläumdung« in den Uffizien zu Florenz¹⁾. Auch der Hauptgegenstand dieses Gemäldes ist einer Schilderung Lucians von einem Bilde des Apelles entnommen. Daneben ist daselbe mit einer edlen Renaissance-Architektur und mit reichen Ornamenten geschmückt. Auf dem Sockel des Richterstuhls erscheint, als Relief grau in grau gemalt und mit Gold aufgehöhlt, die Centaurenfamilie des Zeuxis, so wie sie Lucian beschreibt; nur darin weicht Botticellis Darstellung ab, daß das Centaurenweib drei Junge, statt zwei, um sich hat und daß diese nicht wie die Eltern mit Pferdeleibern, sondern bloß mit Bocksbeinen gebildet sind. Wir sehen hier somit schon einen Uebergang zu jener anderen Auffassung, und es ist daher wohl auch denkbar, daß die Vermenschlichung des Weibes und das Musizieren des Vaters bei Dürer und Barbari nur weitere Abwandlungen des ursprünglichen Vorwurfes sind²⁾.

Das ist es ja, was die Ausdeutung mancher frühen Kupferstiche Dürers so sehr erschwert. Wir wissen nicht, auf welchen Wegen die neuen, fremdartigen Vorstellungen an den Künstler gelangten und welche Veränderungen sie auf diesem Wege erlitten. Leichter wird es uns sein, bis wir einmal auch in der gelehrten Literatur der Zeit besser Bescheid wissen, obwohl auch dann der Uebergang vom knappen Worte zur bildlichen Darstellung ein schwer berechenbarer bleibt. Bei dem Mangel jeglicher Anschauung können wir uns die anfängliche Unbeholfenheit der altdeutschen Meister gegenüber antiken und mythologischen Stoffen nicht groß genug denken; daher wir auch die betreffenden Compositionen kaum als jenem Gebiete angehörig erkennen, geschweige denn, daß wir den einzelnen Gegenstand mit Bestimmtheit bezeichnen könnten. So zweifle ich denn gar nicht, daß zwei andere Kupferstiche des Jahres 1505, genannt »das große« und »das kleine Pferd« (B. 97 u. 96) eine mythologische Bedeutung haben

1) Katalog Nr. 1182. Wir kommen auf das Gemälde weiter unten, wo von den Entwürfen Dürers für den Rathhausaal die Rede ist, nochmals zurück.

2) Die Figuren des Dürer'schen Bildes hat einer seiner Schüler oder Nachfolger

als Zierbilder in ein Ornament von Weinranken gefügt, das fortlaufend ein Teppichmuster bildet. Der große Holzschnitt, Dürers Tapete genannt, ist beschrieben bei Heller 2104, Passavant 206, Retberg A. 68.

folllten. Dafs Dürer zugleich Proben von feinen Fortschritten im Studium des Pferdeleibes geben wollte, thut diefer Vermuthung keinen Abbruch. Das »grofse Pferd« ift ein Karrengaul von ähnlicher, nur noch fchwererer Raffe als das Flügelrofs auf Barbaris Kupferftich, äufserft naturgetreu gezeichnet und meifterhaft von rückwärts verkürzt; es fteht mit der Halfter in einem Gemäuer und vor einer Säule, auf welcher oben noch die Füfse eines nackten Götterbildes fichtbar find; hinter dem Pferde und gegen deffen Kopftheil gerichtet ein Mann in Rüstung mit Helm und Hellebarte, als wäre er eben gekommen, das Pferd wegzuführen. Es dürfte Hercules fein, wie er die Roffe des Diomedes aus Thrakien entführt. Ganz ähnlich illuftriert auch die ältefte, deutsch gedruckte Mythologie von Johann Herold ¹⁾ diefe That des Hercules in Holzſchnitt. Auch dort erfcheint nur ein Pferd, gleichfalls verkürzt von rückwärts gefehen, und neben demfelben ein gewöhnlicher Mann, es am Zügel haltend und die Peitſche ſchwingend. Eine folche Vereinfachung des Gegenftandes ift eben bei altdeutſchen Meiftern ganz gewöhnlich.

Schwerer erklärt ſich die ähnliche Darftellung des »kleinen Pferdes«, das leichteren Schlagens, von größerer Lebendigkeit, ähnlich dem Pferde des St. Georg im Holzſchnitte (B. III), aber von weniger genauer Naturwahrheit ift als »das grofse«. Das Pferd ſchreitet wiehernd linkſhin und hinter ihm geht wieder ein Mann in Rüstung mit der Hellebarte. Ein Becken mit brennendem Pech auf der Mauer im Hintergrunde deutet ebenfalls auf heidniſchen Spuk hin. Der Mann aber hat kleine Flügel an feinen Füſſen und an feinem Helme; doch nur die erfteren find gefiedert, die letzteren gleichen denen eines Nachtfalters. Trotz diefer phantaſtiſchen Abänderung kann Dürer doch ſo nur den Mercur dargeſtellt haben. Was aber hat Mercur mit Pferden zu thun? Darauf wiſſen wir freilich keine Antwort. Wir ſind hier wieder an der Grenze des Erklärlichen. Möglich, dafs wir es auch nur mit der Verwechslung von Thierformen zu thun haben. So gut aus Centauren Satyrn wurden, können auch in der Vorſtellung des Künftlers die Rinder des Helios die Geſtalt der Sonnenpferde angenommen haben. Vielleicht auch geſtattete ſich der Meifter dieſe

1) Die Heydenwelt, Baſel 1554, Pag. CLXXXI. Ob vielleicht Quad von Kinkelbach, wenn er in der oben S. 155 angeführten Stelle die »Eiferfucht« den »grofsen Hercules« nennt, dadurch das Blatt von einem andern »kleinen« unterſcheiden wollte und ob er vielleicht darunter das »grofse Pferd«

noch verſtand? Vergl. damit auch den Stich von Hans Sebald Beham, Bartſch Nr. 67, wo ein Krieger mit einem Roffe blofs durch die Inſchrift als »Alexander Magnus«, der den Bucephalus gegen die Sonne führt, gekennzeichnet ift.

für uns wohl starke *Licentia poetica*, weil die Darstellung eines Rindes für ihn kein Interesse hatte und, wie wir Ursache haben zu glauben, auch gar nicht im Bereiche seines Verständnisses lag. Dafs Dürer damals noch auf der Suche nach neuen Stoffen, offenbar nach mythologischen, war und dafs er darin auch wohl von gelehrten Freunden mit Rath unterstützt wurde, erschliessen wir aus der Stelle eines Briefes vom 28. August aus Venedig an Wilibald Pirckheimer: »Der Historien halber sehe ich nichts Besonderes, was die Wälſchen machen und was sonderlich lustig in Euer Studieren wäre; es ist immer ein und daselbe. Ihr wiſst selbst mehr, als sie malen«¹⁾.

Doch abgesehen von der gegenständlichen Bedeutung der drei Kupferstiche von 1505, künstlerisch bedeuten sie mit »Adam und Eva« von 1504 einen ungeheuren Fortschritt Dürers. Technisch stehen sie auf der gleichen Höhe wie jenes Hauptblatt. Sie variieren nur dasselbe Thema, die Hauptfiguren aus schwarzem Grunde mit möglicher Feinheit in's höchste Licht herauszuarbeiten, oder richtiger gesagt: sie so aus dem stark gedeckten Hintergrunde auszufparen. Niemals zuvor ist im Kupferstich oder in der bloſen Zeichnung schwarz auf weifs eine gleiche malerische Wirkung erzielt worden. Dabei zeigt sich das rasche Fortschreiten von Dürers Naturbeobachtung in den Pferdeköpern vielleicht noch deutlicher als in den menschlichen Formen. Man vergleiche nur die beiden Pferde von 1505 mit demjenigen des heiligen Eustachius; und unter ihnen wieder ist das »groſse Pferd« um vieles besser und darum sicher auch später als das »kleine«. Wie sehr Dürer damals von dem Studium des Pferdeleibes eingenommen war, zeigt noch die Thatſache, dafs er 1505 auch bereits den heil. Georg zu Pferde entwarf und zu stechen begann²⁾. Nur liefs er die Platte, sei es wegen seiner Abreise, sei es unbefriedigt vom Erfolge, unfertig liegen, um sie erst 1508 zu vollenden, nachdem er, wie wir sehen werden, in Italien neue theoretische Kenntnisse auf diesem Gebiete erworben hatte. Denn das ist ja so bezeichnend für Dürers Geistesart, dafs ihn sein Kunststudium immer wieder zur theoretischen Forschung führt. Wie über die menschlichen Proportionen, gedachte er schliesslich ein Buch über »die Maſse der Pferde« zu schreiben³⁾.

Doch auch in der Darstellung menschlicher Körper läfst er sich anfangs noch vornehmlich durch die Natur leiten. Er sucht sein Heil in zahlreichen Einzelstudien, »denn von viel schöner Dinge versammelt

1) Dürers Briefe, 14 mit Anmerkung.

2) Bartsch 54. An der Jahreszahl 1508 sieht man nämlich deutlich, dafs die Ziffer 8 blofs aus einer bereits vorgestochenen 5

entstanden ist.

3) Zahn, die Dürerhandſchr. des Brit. Museums; Jahrb. f. Kunſtw. I. 12, Note.

man etwas Gutes in gleicher Weise, wie der Honig aus viel Blumen zusammengetragen wird«; ohne dafs er darum in jenen krassen Eklekticismus verfällt, wie man ihn Zeuxis zugeschrieben hat. Wenn er in diesen Dingen von Jacopo de' Barbaris Beispiel ausgegangen war, so entfernte er sich im Mißtrauen gegen dessen vermeintlichen Kanon zusehends von demselben. Die »große Fortuna« berührt gewissermaßen die äußerste Grenze des Gegensatzes zur Theorie des Venetianers. Wohl suchte er nun selbständig die Gesetze des menschlichen Wachstums zu ergründen. Er that es aber nur in fortwährendem innigen Anschlusse an die Natur, und es klingt wie eine verspätete Polemik gegen Barbari, wenn er in einer älteren Aufschreibung zu seiner Proportionslehre sagt: »Aber Etliche sind anderer Meinung; reden davon, wie die Menschen sein sollten. Darüber will ich mit ihnen nicht streiten. Ich aber halte darin die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrfal. Der Schöpfer hat einmal die Menschen gemacht, wie sie sein müssen, und ich glaube, dafs die rechte Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Wer das Rechte herausziehen kann, dem will ich mehr folgen als dem, der eine neu erdichtete Mafs machen will, deren die Menschen kein Theil gehabt haben«¹⁾. Damit ist die Grenzscheide angedeutet, an welcher der deutsche und der italienische Meister aufhörten sich zu verstehen. Auch Raphael schreibt in seinem Briefe an den Grafen Baldassare Castiglione bezüglich seiner Galatea, »dafs er um eine Schönheit zu malen, deren mehrere sehen müßte«²⁾. In Ermangelung dessen weifs er aber einen Ausweg, er bedient sich auf gut Glück »einer gewissen Idee«, er ahnt, ohne es zu wissen, dafs sie die künstlerischen Vorzüge besitze, um die er sich bemüht³⁾. Auf diesem Fluge vermag der deutsche Realist dem Italiener nicht zu folgen. Nur mit Hülfe des Wissens, der Erkenntnifs glaubt Dürer sich über die Natur erheben zu können. Ihm würde leicht auch Raphaels »certa idea« als eine »neu erdichtete Mafs« erschienen sein.

Mühselig war die Bahn der Forschung, der Vertiefung in die Natur, welche Dürer einschlug. Ob sie ein Umweg war, ob ein Irrweg — ihre Wahl war in seinem Wesen, in den Verhältnissen, aus denen er herauswuchs, tief begründet. Trotz allen Hindernissen hat er seine eigenthümliche Richtung fortan unbeirrt verfolgt; Großes hat er dabei

1) Zahn, Dürerhandschriften des Brit. Mus. Jahrb. f. K. I. 8.

2) Bottari, Raccolta di Lettere, I. 116, Paffavant, Raphael, I. 533: »che per dipingere una bella, mi bisognaria veder più belle.«

3) »Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla.«

geschaffen, Größeres noch hoffte er in ihr für die Zukunft vorzubereiten. Er hoffte das, obwohl er doch sehen mußte, wie der italienische Geschmack, der ideale Formalismus, den er einst in Barbari bewundert und später bekämpft hatte, immer mehr zur allgemeinen Herrschaft gelangte.

Und noch einmal, auf der Höhe feines Ruhmes, sollte Dürer dem Schatten seines alten Nebenbuhlers begegnen und sich von ihm gewissermaßen aus dem Felde geschlagen sehen. Am 7. Juni 1521 besuchte er zu Mecheln in ihrer Residenz die letzte Gönnerin Jacopos, die Regentin der Niederlande, Erzherzogin Margarethe. Er brachte ihr ein von ihm selbst gemaltes Bildniß ihres kaiferlichen Vaters, Maximilian mit, um es sie sehen zu lassen und es ihr zu schenken. »Aber da sie ein solches Mißfallen daran hatte, so nahm ich ihn wieder mit fort«, fügt er ganz unbefangen hinzu. Dafür zeigte ihm Margarethe »bei vierzig kleiner Bildchen in Oelfarben, dergleichen ich an Feinheit und Güte zugleich nie gesehen habe«. Sie zeigte ihm auch noch andere gute Werke von Jan van Eyck und von Jacopo de' Barbari und von letzterem ein Skizzenbüchlein, das Dürers aufrichtige Bewunderung gefunden haben muß, denn er bat die Prinzessin darum. Sie hatte es aber bereits ihrem Maler, Bernhard van Orley, versprochen ¹⁾.

1) Campe, Reliquien, 135. Thaufing, Dürers Briefe, Tagebücher u. Reime, 126 mit Anm.



XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig.

»ich pin ein zentilom zw Fenedig worden«.
Dürer.



emeiniglich pflegen wir die Lebensgeschichte eines Mannes nach auffälligen äußeren Ereignissen in derselben zu gliedern. Für Künstler zumal, welche keine wechselvollen Schicksale aufzuweisen haben, suchen wir die entscheidenden Wendepunkte in ihren Reisen; von der richtigen Voraussetzung geleitet, daß dieselben eine unmittelbare Einwirkung auf ihren Genius üben mußten. Sehr nahe liegt dieser Gedanke auch bei jenen beiden Reisen Dürers, die ihn für längere Zeit in die beiden Hauptländer der modernen Malerei führten und von denen er uns selbst so werthvolle schriftliche Berichte hinterlassen hat. Und doch würden wir uns täuschen, wenn wir von dem Venetianischen Aufenthalte im Jahre 1506 oder von der Niederländischen Reise im Jahre 1520 irgend einen wesentlichen Umschwung in Dürers Kunstthätigkeit herleiten wollten. Beidemale war der Abschluß einer entscheidenden Entwicklungsperiode Dürers der Reise bereits vorgegangen.

Die Zeit, da Dürer Lernens halber Venedig aufgesucht hatte, war seit einem Jahrzehnt vorüber, als er, ausgeglichen mit sich selbst und mit den Bestrebungen Anderer, in bewusster Zuversicht dahin zurückkehrte. Dazwischen lag ein schweres Ringen nach Wahrheit, ein Kampf um die Gestaltung des Höchsten und Besten, wie ihn nur je eine Künstlerseele gekämpft hat. Und zwar fällt der Klärungsproceß, der Dürer plötzlich zur völligen Selbständigkeit, zur klaren Erkenntnis seiner künstlerischen Sendung erhebt, gerade in das Jahr 1503, ohne an irgend welche äußere Lebensverhältnisse anzuknüpfen. Allerdings mochte der Tod des Vaters am Ende des Vorjahres, der Dürer so sehr erschütterte, seine Einkehr in sich selbst mit veranlaßt haben.

Im Ganzen aber geschah wohl die Umwandlung und Vertiefung feines Wesens von innen heraus unter jenen Seelenfürmen, welche prophetische Naturen zuweilen durchzumachen haben, bevor sie zur Sammlung und Klärung aller ihrer Kräfte durchdringen; und wie dies wohl auch sonst vorkommt, war diese psychische Evolution bei Dürer von einer körperlichen Erkrankung begleitet.

Die Art, wie uns Dürer, dessen zarter Körper nachmals von vielen Leiden heimgefucht war, von dieser seiner ersten Krankheit berichtet, giebt uns auch einen Schlüssel zu der Epoche seiner Blüthezeit. Im Britischen Museum befindet sich nämlich eine Kohlezeichnung: der Kopf des todten Heilandes mit der Dornenkrone, mit geöffnetem Munde und geschlossenen Augen, stark verkürzt von unten gesehen, und von entsetzlichem Schmerzensausdrucke. Wohlerhalten ist das Monogramm mit der Jahreszahl 1503, darunter sehr verwischt die Inschrift: »D. . . . angeficht hab ich . . . gemacht in meiner kranckheit«. Aus der eigenen Schmerzempfindung heraus fucht Dürer hier nach dem Ausdrucke des leidenden Christus; es ist ein entschiedener Schritt zur bewegten Seelenmalerei, zur Dramatik der Gesichtszüge; ein offenes Bekenntniß zu jenem Realismus, der das Höchste, das Göttliche doch nur in der ganzen, wahren Menschlichkeit begreift. Nach allen Richtungen holt nun Dürer weit aus. Von der geistigen Entwickelungskrankheit seines 32. Jahres erhebt er sich mit Riesenkräften, und es folgt das Jahrzehent einer Thätigkeit, deren Fülle und Mannigfaltigkeit stets mehr über- rascht, je weiter man sie verfolgt und zu ergründen fucht.

Bisher hatte sich Dürer dabei genügt, das menschliche Antlitz in feinen bestimmten ruhenden Formen wiederzugeben mit derselben Objectivität, mit der er Pflanze und Thier, Landschaften und andere Gegenstände, sozusagen, abzuspiegeln vermochte. Die Porträte aus seiner früheren Zeit zeigen noch die starre Ruhe des Momentes, das ängstliche Verhalten jeglichen Affectes und jene nach außen gerichtete Spannung der Gesichtszüge, wie sie sich dem Sitzenden nothwendig aufprägt. Mehr oder minder klebt diese Zufälligkeit allen deutschen Bildnissen des XV. Jahrhunderts an und trägt wesentlich zur weltent- rückten Naivetät ihres Ausdruckes bei. Aus dem Jahre 1503 aber begegnen wir zuerst Porträtstudien Dürers, die eine ganz neue Art der Auffassung zur Schau tragen. Ein schöpferischer Hauch hat der Natur- wahrheit zugleich eine tiefere Befeehlung eingefloßt; die Haare zittern, die Augen blinken und zwinken, die Lippen schwellen und zucken in einer ganz unbeschreiblichen Bewegung. Neben jenem Christuskopfe besitzt das Britische Museum noch den eines Mannes im Turban mit gähnendem Munde, mit Kohle gezeichnet; Alfred von Franck in Graz

einen Madonnenkopf von fanftem, ungemein edlem Ausdruck; ein anderer, gleichfalls von länglichem Oval und nach vorne herabblickend unter dem Schleier, erinnert an Lionardos Mailänder Frauentypus fowohl in den Formen wie in dem zauberhaften Lächeln; die lebensgroße Kohlezeichnung befindet sich im Berliner Cabinet neben einer anderen nach jenem jungen Weibe mit den schwer herabfinkenden Augenlidern. Merkwürdig aber ist der Kopf eines schönen Weibes in der Kunsthalle zu Bremen, mit entblößtem Halfe, die Haare mittels eines Stirnbandes gehalten und rückwärts zusammengebunden, beinahe lebensgroß, in Silberstift entworfen. Sie lacht auf, daß beide Zahnreihen sichtbar werden, und doch hat der Mund nichts Fratzenhaftes — man möchte mitlachen mit dieser ausgelassenen, in kräftiges Deutsch übertragenen Mona Lisa Gioconda. Hieher gehört auch der junge Mann, der mit verschmitzter Heiterkeit unter feinem Kraushaar hervorblickt, eine Federzeichnung in der Sammlung des Mr. Locker in London ¹⁾. Alle diese Köpfe, meist in Kohle oder Stift skizziert, tragen die Jahreszahl 1503. Daran schließt sich dann die lange Reihe ähnlicher Kopfstudien, deren Höhepunkt später die mannigfachen, von Dürer mit so viel Vorliebe gefuchten Aposteltypen bilden. Erwähnt seien nur noch zwei Silberstiftzeichnungen aus der Sammlung Hausmanns in Braunschweig, das leider schadhafte Bildniß von Dürers Frau vom Jahre 1504 ²⁾ und aus derselben Zeit etwa die beifolgende Profilskizze des Freundes Pirkheimer. Mit wenigen Strichen ist uns hier der lustige Weltweise von Nürnberg am Leben erhalten, so wie er in seinen besten Jahren die gelehrten Sodalen bewirthete mit Speise und Trank und mit den derben Spätschen, deren einer wohl von seiner eigenen Hand in eben so gutem als obfcönem Griechisch dem Bildniße beigefchrieben steht ³⁾.

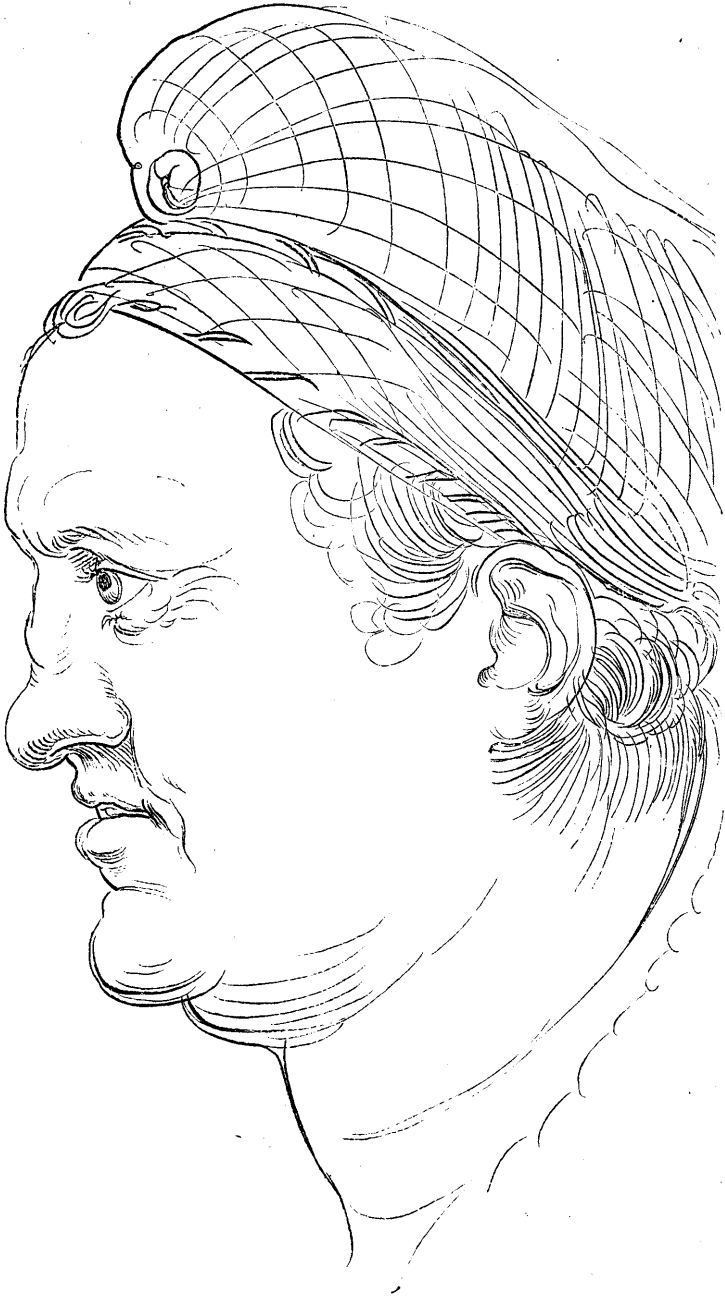
Der belebende Duft, die feelifche Atmosphäre, welche über diesen rasch festgehaltenen Gesichtszügen lagerte, hielt allerdings bei der Ausführung eines Kopfes in Oel oder in Kupferstich nicht stand. Manches davon mußte der anspruchsvollen, minutiösen Technik zum Opfer fallen. Die tiefere Erfassung des Porträtstudiums aber ist die Grundlage moderner Historienmalerei. Kann das Menschenantlitz erst die psychischen Vorgänge, die Keime der Willensäußerung wieder-

1) Burlington fine Arts Club Catalogue, 1869. Nr. 151.

2) Siehe oben S. 110. und die Initiale jenes Capitels.

3) Vergl. Jahrb. f. Kunstw. III. 240 ff. meine Anzeige von Lochners: Personen-namen in A. Dürers Briefen. Die hier

unübersetzbare Aufschrift, gleichzeitig mit demselbem Silberstift gefchrieben lautet: *Ἀρσενος τῆ ψωλῆ ἐκ τὸν προωκτόν*. Die Zeichnung beweist zugleich, daß das Bildniß von 1505 in der Galerie Borghese zu Rom ebenfowenig Pirkheimer vorstellt, als es von Dürer gemalt ist.



Wilibald Pirckheimer.

Stiftzeichnung in der Sammlung Hausmann zu Braunschweig.

(Seite 244.)



fpiegeln, dann folgen die Körper leicht den Motiven, die sie zu einheitlicher dramatischer Verbindung zusammenschließen. In der Bewältigung des physiognomischen Ausdruckes liegt der Schlüssel zu jenem unerschöpflichen Reichthume in der Composition, der den lombardischen Maler Lomazzo zu dem Auspruche bewog »Dürer habe allein mehr erfunden, als alle anderen Meister zusammengenommen«¹⁾.

Von den mythologischen und allegorischen Darstellungen, in denen sich Dürer eine Zeit lang gefallen hat, wendet er sich immer entschiedener ab. Die ganze Fülle seiner Production ergießt sich in den volksthümlichen biblischen Gegenständen. Wie alles, was aus der vollen Tiefe einer Menschenseele erzeugt ist, hat auch die Ursprünglichkeit Dürers in seinen Darstellungen vom Leben Jesu ihre gewaltige Wirkung auf die Zeitgenossen nicht verfehlt, auch nicht auf die italienischen Meister. Dürers Kupferstiche und Holzschnitte fanden frühzeitig ihren Weg nach Italien und verbreiteten dort seinen Ruhm. Von seinen ältesten Stichen waren es insbesondere die landschaftlichen Hintergründe, welche die italienischen Meister so ansprachen, daß sie dieselben zur Zierde der eigenen Compositionen entlehnten²⁾. Von den Holzschnitten dagegen begegnen ihrem Verständnisse nicht sowohl die strengeren älteren Blätter aus der Zeit der Apokalyphe, sondern erst die der mittleren Zeit, deren freiere Formenbeherrschung und harmonische Compositionsweise Dürer bereits als auf der Höhe seiner künstlerischen Vollendung angelangt zeigen. Entscheidend für unser Verständniß ist es nun, daß der Beginn dieser reichsten mittleren Stilperiode Dürers viel früher fällt, als man gemeinlich annimmt, nämlich vor seinen zweiten Aufenthalt in Venedig.

In dieser Hinsicht bedarf unsere bisherige Anschauung einer wesentlichen Berichtigung und zwar zunächst bezüglich der »großen Passion«. Weil Dürer diese Folge von zwölf großen Holzschnitten

1) Trattato, Lib. V. Cap. 2.

2) z. B. die Landschaft aus der Madonna mit der Heuschrecke B. 44 auf dem sogenannten Campagnola B. XV. 539 S. Ottilie; aus dem großen Hercules B. 73: der ganze Hintergrund bei Robetta B. 24; die Burg combinirt mit der auf dem Eustachius B. 57. bei Agostino Veneziano B. 409, während das Schiff daselbst aus dem »Meerwunder« B. 71. stammt; die Baumgruppe mit der linken Hälfte der Landschaft auf dem sogenannten Marcanton B. 484; vergl. auch oben S. 169 Anmerk. Eine frühe Nachricht bei Wimpeling, nach welcher Ge-

mälde Dürers nach Italien exportirt worden wären, beruht wohl nur auf einem Mißverständnisse; er sagt von Dürer: Nurebergae imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasi et Apellis tabulæ«. Grimm, Ueber Künstler II, 224. Es gab eben kein lateinisches Wort für Kupferstich und Holzschnitt, als imago, pictura. Auch unter den in die Fremde ausgeführten Bildern Schongauers sind sicher nur Kupferstiche zu verstehen.

erft im Jahre 1511 als Buch veröffentlichte und vier Blätter derselben die Jahreszahl 1510 tragen, versetzte man die Entstehung aller in diese Zeit¹⁾. Sehr mit Unrecht! denn die Folge scheidet sich deutlich in zwei ungleiche Hälften, deren eine die vier mit 1510 bezeichneten Blätter und den ohne Zweifel gleichzeitigen Titel umfaßt, deren andere aber, aus sieben Holzschnitten bestehend, um ein Jahrzehent älter ist. Dürer muß die Erfindung und Zeichnung dieser älteren Gruppe bald nach Vollendung seiner Apokalypse in Angriff genommen haben. Die Figuren sind zwar größer und mächtiger als dort, aber in ihrer gedrängten Anordnung und leidenschaftlichen Empfindung, in den Härten der Formen, in dem grellen, unvermittelten Durchschlagen von Schwarz und Weiß erinnert noch Vieles an die Apokalypse. Nur die Ausführung der Formschnitte bleibt nicht auf der gleichen Höhe; sie wird stellenweise derb, roh, gewaltfam. Wir entnehmen daraus, daß sich der Auschnitt der ungewöhnlich großen Holztafeln bis in die Jahre hinzog, da Dürer diesen Theil der technischen Ausführung nicht mehr mit der gleichen Sorgfalt wie früher überwachte. Endlich gerieth die Arbeit ganz in Stocken, vielleicht in Folge der geringeren Befriedigung des Meisters an den Ergebnissen, vielleicht noch mehr aus ökonomischen Ursachen. Als Dürer dann unter günstigeren Verhältnissen an die Publicierung des »Marienlebens« und der »kleinen Passion« gieng, kam er auch auf diesen Torso wieder zurück und vollendete rasch die Folge der »großen Passion« durch Beifügung einiger neuen Stöcke und des Titels.

Ich unterlasse es, für die älteren sieben Blätter der großen Passion eine chronologische Reihenfolge aufzustellen, die doch immer strittig bleiben müßte, und begnüge mich damit, deren Entstehung im Allgemeinen etwa um das Jahr 1500 anzusetzen. Es sind: Jesus auf dem Oelberge (B. 6), wie er in eingeknickter Körperhaltung die beiden Hände wie abwehrend dem Kelche entgegenstreckt, den ihm der Engel hält; der Schlaf der drei Jünger im Vordergrund ist anschaulich ausgedrückt, Petrus zur Linken zeigt namentlich die hageren Formen und kühnen Verkürzungen der apokalyptischen Engel. Die wild bewegte Stimmung, welche in der Geißelung (B. 8) herrscht, scheint sich auch dem Holzschneider mitgetheilt zu haben, sein Messer hat grausam in Dürers Zeichnung gewirthschaftet. Das »Ecce homo« (B. 9) ist wieder viel besser geschnitten; Christus erscheint in der rührenden Leidensgestalt älterer Vorbilder unter dem Portale eines reichen spätgothischen Bauwerkes; die Phariseer unten sind treffliche

1) Retberg, S. 67, Nr. 174—185. Bartsch Nr. 4—15.

Charakterfiguren, beſonders aber der martialiſche Landsknecht zur äußerſten Rechten. Die Kreuztragung (B. 10) iſt vielleicht die bedeutendſte Compoſition der ganzen Folge. Dürer hat das Motiv des in die Kniee ſinkenden Chriſtus aus Schongauers groſſem Kupferſtiche hier zuerſt aufgenommen. Die knieende Geſtalt, welche mit einem Arme das Kreuz hält, mit dem anderen ſich auf einen Stein ſtützt und das Haupt nach den heiligen Frauen zurückwendet, in deſſen ein Scherge ſie am Seile weiterzerrt, iſt ſeitdem für die Darſtellung typiſch geworden. In Chriſtus am Kreuze (B. 11) gehen die Formen der oberen und der unteren Hälfte der Compoſition ſo auseinander, daſſ es den Anſchein hat, als wäre die letztere mit der edlen Gruppe um die ohnmächtige Maria erſt einige Jahre ſpäter hinzugefügt oder doch merklich verändert. Die beiden flatternden Engel, welche oben in Kelchen das Blut auffangen, ſind wie aus der Apokalypſe zugeflogen. Die himmlischen Zeugen, Sonne und Mond, haben noch in altchriftlicher Weiſe menſchliche Angeſichter. Die Beweinung des Leichnams Chriſti (B. 13) hat in der Compoſition, wie in den dürftigen, eingefunkenen Formen der Leiche nahe Verwandtſchaft mit den beiden Schulbildern deſſelben Gegenſtandes in München und Nürnberg. Die Wirkung der Grablegung (B. 14) beruht mehr auf einer Reihe tief empfundener Einzelheiten, in deſſen die Gefammthaltung und der Schnitt zu wünſchen übrig laſſen.

Mit dem Jahre 1503 kömmt Dürer von der hergebrachten, allzu draſtiſchen Darſtellung der Paſſionsſcenen einigermaßen zurück. Er geht daher auch von dem gröſſeren Formate ab, legt den Ton immer mehr auf den Ausdruck weniger Hauptperſonen, und indem er ſo die Compoſition zuweilen bis zum Epifodiſchen vereinfacht, erhöht er gleichwohl deren Wirkung zu Gunſten einer mildereren, zuweilen hochpoetiſchen Auffaſſung der Tragödie. Dieſe weitere Fortbildung ſeines Paſſionsgedankens zeigt zunächſt die »grüne Paſſion« in der Albertina. So nennen wir nämlich eine Folge von zwölf forgfältig in Helldunkel auf grün grundiertem Papier mit Feder und Pinſel ausgeführten Zeichnungen; ſie ſchildern das Leiden Jeſu, eingeleitet durch eine Anbetung der heil. drei Könige, und tragen ſämmtlich, zuweilen an zwei Stellen zugleich, die Jahreszahl 1504 ¹⁾. Die grüne Paſſion ſteht bereits ganz auf der Höhe aller ſpäteren Kupfer- und Holzſchnittfolgen. Wenn ſie dieſelben an Ausdruck und Feinheit der Empfindung zuweilen noch übertrifft, ſo verdankt ſie das der reicheren Clair-obſcurtechnik und

1) Die abweichenden Daten auf den Lithographien von Pilizotti beruhen auf ungenauer Lefung und konnten leicht For-

ſcher, wie Kugler, Waagen u. a., zu irri-gen Annahmen verleiten.

dem Umstande, daß kein Holzschneider Dürers Zeichnung beschädigt hat. Die Compositionen erinnern bald an dieses, bald an jenes Blatt der publicierten Folgen, ohne daß aber je die eine oder die andere wiederholt wäre. Sie mögen in manchem Falle für letztere als Quelle, als Vorstudium gedient haben, z. B. Christus vor Pilatus für das Blatt der Kupferstichpassion, Bartsch 7. Andererseits bildet die Kreuztragung nur die berühmte Darstellung der »großen Passion« (Bartsch 10) weiter; und ähnlich verhält es sich mit der Grablegung. Gerechte Bewunderung fand seit jeher zumal die wohlabgewogene und so ergreifende Darstellung der Kreuzabnahme. Bemerkenswerth ist auch die massive Rundbogenarchitectur, welche in der grünen Passion vorkömmt und bei aller Phantastik sich vermuthlich als antik geben will; so z. B. erscheint in der Geißelung Christus an eine canellierte Säule gefesselt, deren Capital nebst ungenauem Blattwerk eine Volute zeigt. Wie genau es Dürer mit diesen Passionsbildern nahm, beweisen uns die Federkizzen, die wir noch zu mehreren derselben besitzen, u. z. in der Albertina zu Christus vor Pilatus und zur Dornenkrönung, in den Uffizien zur Kreuzabnahme, in der Ambrosiana zu Mailand zur Gefangennehmung Christi und zur Geißelung; daselbst ferner der Entwurf eines Christus auf dem Oelberge, der die gleiche Bestimmung gehabt zu haben scheint, aber nicht weiter ausgeführt wurde; Jesus ist knieend mit erhobenen Armen, ähnlich wie in der Kupferstichpassion, die drei schlafenden Apostel aber anders dargestellt. Hier sei gleich auch des großen Calvarienberges in den Uffizien gedacht ¹⁾, einer figurenreichen Zeichnung von gleicher Ausführung wie die grüne Passion und 1505 bezeichnet. Obwohl durch einen Deckel mit einer fleißigen Copie Jan Breughels geschützt, ist das Blatt sehr dunkel geworden; es giebt darnach einen Stich von Jakob Matham. Eine flüchtige Federkizze zu den untersten Gruppen befindet sich in der Sammlung Pofonyi-Hullot ²⁾.

Da nun an dem Datum aller dieser Zeichnungen keineswegs zu rütteln ist, wird es uns nicht schwer fallen zu begreifen, daß auch die berühmte Holzschnittfolge des »Marienlebens« größtentheils bereits in den Jahren 1504—1505 entstanden ist; bloß mit Ausnahme der drei letzten Blätter und des Titels. Obwohl auch auf ganzen Bogen gedruckt, sind die Holzstöcke bedeutend kleiner als die der Apokalypse und der großen Passion. Verhältnißmäßig noch kleiner sind die Figuren genommen, so daß über ihnen weit mehr Luft bleibt zur Entfaltung der Architectur und der Landschaft, was den Compositionen gar sehr

1) Katalog der Gemäldegal. Nr. 864. | 2) Nr. 338 des Kataloges.

zu flatten kömmt. Dabei zeigt die Behandlung des Holzschnittes grofse Fortschritte im Vergleich zu den frühen Blättern der grofsen Paffion; ein Zeichen, dafs Dürer der technischen Ausführung, die er einige Jahre hindurch vernachlässigt hatte, wieder eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwandte. Die gleichmäfsige Gediegenheit des Schnittes wirkt ungemein wohlthuend.

Die Gefchichte beginnt mit der Zurückweifung von Joachims Opfer durch den Hohenprieftler (B. 77). Die moralifche Vernichtung des verftoffenen Kinderlofen ift in feiner Haltung, wie in den Mienen der Umftehenden fehr anfchaulich gemacht. Hinter und über den Vorhang im Hintergrunde blickt man in's Allerheiligfte, eine rundbogige Halle mit einem Kreuzgewölbe. In der ländlichen Einfamkeit fodann, dahin fich Joachim zurückgezogen hat, erfcheint ihm der Engel mit der frohen Botfchaft (B. 78); und zwar bringt er fie dem Entzückten in Form einer, mit anhängenden Bullen befiegelten Urkunde! Ringsum die weite, herrliche Landfchaft mit den ftanenden Hirten. Das dritte Blatt bringt die Umarmung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. (B. 79). Die rundbogige Einfaffung ift mit gothifizierendem Aft- und Laubwerk — dazwifchen kleine Standbilder der Patriarchen — reich verziert und läfst den Ausblick auf ein Gehöfte und auf die bergige Landfchaft frei ¹⁾.

Die Geburt der Maria (B. 80) ift ein vollständiges Sittenbild des damaligen Nürnberger Lebens, und fchwebte nicht darüber der Engel, das Rauchfafs fchwingend, fo würde man durch nichts an die heilige Gefchichte erinnert. Es geht fo bunt her in der geräumigen Wochenftube, wie es nur bei der Anwesenheit von eilf Gevatterinnen, Nachbarinnen und anderen Dienftbefliffenen immer denkbar ift. Der Wöchnerin werden Erfrifchungen gereicht; das Kindlein wird in die Badewanne gelegt und der mächtige Bierkrug forgt dafür, dafs die wackeren Hausfrauen in der Befprechung ihres unerfchöpflichen Gegenftandes nicht fo bald ermüden. Es folgt die Vorftellung der dreijährigen Maria im Tempel (B. 81); fie eilt die Treppe der Vorhalle hinan, an deren Ende der Hoheprieftler ihrer harrt. Der Vorhof des Tempels foll antik erfcheinen; daher die phantafifchen Reliefs an der reichen Architectur. Ueber dem Thorweg im Grunde ift das Standbild eines mythologifchen Jägers angebracht, in der einen Hand ein gefangenes Thier, in der anderen den Stiel einer Pechpfanne haltend. Die fchlanken Säulen, welche das Treppenhaus ftützen, find unten bereits

1) Die gleichzeitige Federzeichnung in | nach dem Holzschnitte.
der Albertina ift eine täufchende Copie |

zwiebförmig eingezogen. Die Vermählung von Maria mit Joseph (B. 82) vollzieht der Hohepriester vor einem rundbogigen Portale, das mit gothifizierendem Aft- und Stabwerk reich verziert ist, dazwischen Ritterfiguren und nackte Reiter auf Einhorn und Löwen gegeneinander ankämpfend. Im Allerheiligsten dahinter sieht man eine Ordnung von Rundfäulen mit Blättercapitälen, welche die steilen Kreuzgewölbe tragen. Die schüchterne Braut mit dem durchsichtigen Schleier und den hermelingefütterten langen Zottelärmeln ist natürlich eine ächte Nürnbergerin, so wie ihre Begleiterin mit dem hohen Haubentuch, welche wir bereits kennen gelernt haben ¹⁾. Die Verkündigung (B. 83) erfolgt auch nicht im engen Stübchen, sondern in einer luftigen Halle, deren weite Rundbögen durch mächtige, über dem Kämpfergesims eingelassene Schließsen gesichert werden. Im obersten Schildbogen ein Medaillon mit der Halbfigur einer Judith. Die Heimsuchung (B. 84) gab dagegen Gelegenheit zur Anbringung einer reichen Gebirgslandschaft, die sich weit in die Ferne erstreckt. Im Vordergrund umarmen sich die beiden schwangeren Frauen; unter der Thüre links erscheint der bekümmerte Joseph, den Hut in der Hand, vor ihm das halbgeschorene Löwenhündchen, das Dürer oft und gern anbringt. Der leichte Entwurf zu dem Holzschnitte, im Gegenfinne mit der Feder gezeichnet, befindet sich in der Albertina zu Wien.

Die Geburt Christi (B. 85) öffnet uns den Einblick in ein verfallenes Stallgebäude; das Kindlein im Korbe wird von neugierig herandrängenden Engeln bewundert, von der Mutter angebetet; links naht Joseph auf hohen Holzsandalen mit der Laterne, rechts die Hirten. Die Beschneidung (B. 86) geschieht im bunten Gedränge der Synagoge, darunter treffliche Charakterfiguren; auf dem Schildbogen des Hintergrundes wieder gothisches Aftwerk mit den Figuren von Judith und Moses. Vortrefflich componiert ist die Anbetung der drei Könige (B. 87). Der Stall hat die Form einer Burgruine angenommen. Maria sitzt auf dem Mauerwerk, den edelgebildeten Kopf wie in freudiger Rührung zierlich zur Seite geneigt. Das Kind auf ihrem Schoofse wendet sich in einer halb spielenden, halb gnädig gewährenden Bewegung zu dem königlichen Greife, der tiefernst, das Kinn gegen die Brust gedrückt und die Hände gefaltet, vor ihm kniet. Der zweite König unterläßt noch, den Pokal in seiner Hand darzubringen, denn er muß dem dritten, dem Mohren, zuwinken und ihm Muth zusprechen. Dieser naht sich etwas blöde und im Begriffe das Knie zu beugen. Sehr gelungen ist auf der anderen Seite Joseph, der, eine Gabe bereits

1) Siehe oben S. 109.

in der Hand haltend, über die Schultern Mariens vorsichtig und neugierig auf die Könige herabblickt. Im Hintergrunde noch der Trofs der Könige und zwei theilnehmende Hirten, in den Lüften drei Gloria singende Englein. Der Gegenstand war allerdings schon von den Vorgängern Dürers, namentlich von den niederländischen Meistern, mit Vorliebe bearbeitet, nirgends aber glücklicher als in diesem einfachen Holzschnitte. Die Figuren sind so geschickt angeordnet, jede derselben durch einen so bestimmten Ausdruck belebt und mit der anderen in Beziehung gesetzt, das alle wie mit einer Art innerer Nothwendigkeit an einander gebunden erscheinen. Trotz der geringen Hilfsmittel ist die Handlung bis in's Einzelne motiviert, und die Grundstimmung entspricht nicht nur dem Vorstellungskreise, aus dem die Darstellung entnommen ist, sondern auch über die bedingte Verständlichkeit hinaus den allgemein menschlichen Gefühlen; nichts bleibt daran zufällig oder gleichgiltig. Nur die grössten Meister, wie Maffaccio oder Lionardo, verstanden es, ihrer Composition eine solche Fülle von Energie einzuflöszen und die Gestalten ihrer Phantasie in dem Masse zu befeelen, das deren geistige Beziehungen zu einander für den Beschauer klarer zu Tage treten, als es eine gegebene Wirklichkeit je zu bieten vermöchte.

Auf der Darbringung im Tempel (B. 88) überraschen die mächtigen Säulen mit flachen Basen und Weinlaubcapitälen, die ein massives, im Innern des Tempels freiliegendes Gebälke tragen. Der Zweck deselben ist nicht abzusehen; es mag vornehmlich theoretischen Studien in den halbverstandenen Büchern der Alten feinen Ursprung verdanken. Die Flucht nach Aegypten (B. 89) ist stark von dem Kupferstiche Martin Schongauers beeinflusst bis zu der Palme und anderen exotischen Gewächsen und zu der Gestalt des Efeleins. Das reizendste Blatt der Folge ist ohne Zweifel die Ruhe in Aegypten (B. 90), wo die Eltern durch Arbeit ihr Leben fristen. In einem Gehöfte, aus dem man in die bergige Landschaft hinausblickt, ist Joseph bei seiner Zimmermannsarbeit. Engelskinder sammeln ihm geschäftig die Spähne in einen Tragkorb — einer von ihnen hat muthwillig den Hut des Meisters auf den kleinen Kopf gestülpt, andere noch vergnügen sich an Spielzeug. Joseph hält eben inne und blickt, die Axt in den Händen, besorgt hinüber nach der Gruppe, wo die junge Mutter bei Rocken und Spindel glücklich an der Wiege des Kleinen sitzt. Theilnahmenvoll drängen sich Engel an sie heran und bewundern Mariens feines Gespinnst, einer von ihnen bringt ihr Blumen dar. Am Himmel oben erscheint segnend Gott Vater. Es ist ein Bild des reinsten Familienglückes, das den armen Verbannten selbst die Heimath ersetzt. Dürer

hat überhaupt mit feiner Schilderung des Marienlebens eine Saite des deutschen Gemüthes mächtig angeschlagen. Es ist die Erklärung des Familienlebens, über welches sich die ganze Fülle göttlichen Wohlgefallens ergießt. Der Maler predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand »der fürnehmste Stand auf Erden« sei, daß es »keine lieblichere, freundlichere noch holdfeligere Gefellchaft gebe, denn eine gute Ehe«¹⁾.

Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel (B. 91) liefert eine wahre Musterkarte von Körperstellungen, in denen gelehrter Hochmuth und Besserwissen sich nur immer ausdrücken mag. Den größten Gegensatz zu den gereckten und gespreizten Gestalten der greifen Bücher-männer bilden dann Maria und Joseph, die demüthig hereintreten. Ergreifend aber ist der Abschied Jesu von der Mutter vor seiner letzten Reise nach Jerusalem (B. 92). Indem er sich zum Gehen wendet, voll Hoheit und mit entschlossenem Ernst, segnet er noch einmal die gealterte Mutter, die händeringend und verzweifelt über das Schickfal, das ihm bevorsteht, am Thore zusammenbricht. Größeres hat kein Dichter erfonnen, kein Maler gemalt!

So weit war das Marienleben bereits vollendet, als Dürer seine zweite Reise nach Venedig antrat. Nach Giorgio Vafari wäre gar ein Rechtsstreit wegen unbefugter Nachbildung dieser Blätter die Veranlassung zu der Reise gewesen²⁾. Von offenbaren Irrthümern Vafaris absehend und mit Anbequemung an die Thatfachen lautet dessen Bericht etwa dahin, daß Dürer auf die Nachricht, daß Marcanton in Venedig sein Marienleben getreu in Kupfer nachgestochen hätte, erzürnt dahin gekommen wäre, um den Bolognesen darob bei der Signoria zu verklagen, und daß der Proceß dahin entschieden worden wäre, daß Marcanton zwar die Nachbildung der Dürer'schen Holzschnitte unverwehrt geblieben, dagegen die Beibehaltung von dessen Monogramm auf den Copien unterfagt worden sei. Und in der That tragen die später noch von Raimondi gefertigten Nachstiche nach der ganzen Holzschnittfolge der »kleinen Passion« von Dürer, nicht wie das Marienleben dessen Monogramm, sondern bloß das leere Täfelchen, dessen

1) A. Woltmann, Zu Dürers Gedächtniß; Nationalzeitung, 1871 Nr. 236. Eingehendere Beschreibungen der Folge bei Eye, Leben A. Dürers 280-319, und in den Verzeichnissen von Bartsch, Heller und Retberg.

2) Vafari, ed. Lemonier IX, 267. Daß er oder sein Berichterfatter das Marienleben bloß mit der, erst später entstandenen »kleinen Passion« verwechselte, ist klar, thut aber an sich seiner Glaubwürdigkeit noch keinen Eintrag.

sich Marcanton auch fortan öfter an Stelle seines eigenen Monogramms und als Ersatz dafür bediente.

Man hat die längste Zeit diesen Bericht Vafaris für eine ganz und gar unbegründete Fabel gehalten, theils wegen der verschiedenen Ungenauigkeiten in demselben, vornehmlich aber deshalb, weil ja Dürer »Unser Frauen Leben«, ebenso wie die »kleine Passion«, erst nach der venetianischen Reise im Jahre 1511 als Buch veröffentlicht hat, eine Nachbildung durch Marcanton früher also nicht möglich gewesen wäre. Zu Gunsten dieser Auffassung las man sogar die deutliche Jahreszahl 1504 auf der Begegnung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte beharrlich für 1509. Seitdem wir aber wissen, daß Dürers Marienleben mit Ausnahme von zwei, höchstens drei Blättern jener früheren Zeit, um das Jahr 1504, angehört, ja manche Vorstudien und Zeichnungen dazu noch höher hinaufreichen, verliert auch jene Nachricht Vafaris viel von ihrer Ungeheuerlichkeit. Freilich habe ich in den venetianischen Archiven vergebens nach Spuren eines derartigen Rechtshandels gefucht; das darf aber bei den großen Lücken der betreffenden Urkundenreihen nicht Wunder nehmen.

Auch der reizende Kupferstich Christi Geburt¹⁾, von Dürer selbst »Weihnachten« genannt, athmet ja ganz denselben Duft wie das Marienleben, als wäre er ein Stück davon, nur eine andere Blüthe an derselben Staude. Wir blicken in das Gehöfte eines deutschen Hauses, in dessen offener Halle links Maria das Christkind anbetet, indess Joseph in der Mitte des Hofes damit beschäftigt ist, aus einem Ziehbrunnen Wasser zu schöpfen; durch das rundbogige Thor im Grunde sieht man in der landschaftlichen Ferne den Engel der Verkündigung schweben. Aus dem hohen Wohnhause aber ragt oben eine Stange und daran hängt das Täfelchen mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1504. Die Ausführung des Stiches ist zwar weniger anspruchsvoll als bei dem gleichzeitigen »Adam und Eva«, aber nicht minder fein und sorgfältig.

Als Dürer im Jahre 1505 nach Venedig gieng, waren also von den 20 Holzstöcken des Marienlebens mindestens 16 bereits druckfertig und ohne Zweifel führte Dürer Abdrücke davon zum Verkaufe mit sich. Auf zwei von den 17 Nachstichen Marcantons befindet sich auch wirklich, allerdings an verborgener Stelle, die kleine Jahreszahl 1506, nämlich auf der Verkündigung und auf der Anbetung der heil. drei Könige. Dagegen fehlen unter seinen Copien nebst dem Titelblatte gerade die beiden vorletzten Stücke von Dürers Folge mit Mariens Tode und der Himmelfahrt. Dürer hatte wohl auch diese beiden

1) Bartsch 2.

Darstellungen gleichzeitig entworfen. Die leichte Federzeichnung zum Tode der Maria, im Gegenfinne zum Holzschnitte, befindet sich in der Albertina. Eine Zeichnung der Himmelfahrt der Jungfrau, mit der Feder umrissen und mit der Pinselfspitze vollendet, im Britischen Museum trägt bereits die Jahreszahl 1503¹⁾. Obwohl etwas breiteren Formates, hängt der Entwurf wohl schon mit dem Plane der Holzschnittfolge zusammen. Doch wurden die beiden Blätter damals noch nicht ausgeführt, sondern erst im Jahre 1510 von Dürer auf den Holzstock gezeichnet; folglich konnte sie also Marcanton im Jahre 1506 noch nicht mit copieren.

Das letzte Blatt der Folge, die reizende Verehrung der Madonna durch Heilige und Engel, welche vielleicht ursprünglich gar nicht zur Folge zählte, muß Marcanton erst später nachgetragen haben, denn sein Stich trägt nicht mehr Dürers, sondern groß und deutlich sein eigenes Monogramm. Auch ist diese Copie sonderbarer Weise nicht auf eine eigene Platte gestochen, sondern bloß auf die Rückseite der sechszehnten, wie dies an den heute noch in italienischem Privatbesitze erhaltenen Original-Kupferplatten Marcantons ersichtlich ist. Können wir nun auch nicht glauben, daß diese Nachfiche Marcantons die Veranlassung von Dürers Reise nach Venedig gewesen seien, so ist anderseits doch auch nicht wahrscheinlich, daß Dürer, einmal in Venedig, die Nachbildung seiner Blätter sammt seinem Monogramme geduldig mit anfaß. Möglich, daß er dagegen den Schutz der Signoria anrief; um so eher, als auch er unter der Eiferfucht der venetianischen Maler zu leiden hatte, die ihn gar dreimal vor das Gericht der Signoria citierten, bis er vier Gulden an ihre Scuola oder Genossenschaft entrichtete²⁾.

Daheim wachte Dürer stets mit Eifer über seinem Kunstesigenthum; und insbesondere waren es die am leichtesten nachzuahmenden Holzschnitte, die er fortwährend gegen Nachdrucker und Fälscher zu vertheidigen hatte. Der Rath von Nürnberg verbot ihm seinen Schutz nicht, und zwar richtet sich dessen Verbot dann auch nur gegen die betrügerliche Benützung des Monogramms. So lautet ein Rathserlaß vom 3. Januar 1512: »Item einen fremden Mann, so unter dem Rathhause Kunstbriefe feil hat und unter denselben etliche, so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrügerlich nachgedruckt sind, soll man in Pflicht nehmen, dieselben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er sich des widern würde, soll man ihm dieselben Briefe alle als ein Falsch aufheben und zu eines Raths

1) Waagen, Treasures of Art. I. 233. | 2) Dürers Briefe II.

handen nehmen. Actum Sabats post Circumcisionis Domini 1512«¹⁾. Das Verbot war ohne Zweifel durch eine Klage Dürers provociert. Ebenso veräumte er nicht, seinen illustrierten Büchern, darunter auch dem Marienleben, die Drohung beizufügen: »Wehe Dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung; hüte Dich, an diese unfere Werke die dreiste Hand anzulegen!« u. f. w., mit Berufung auf ein ihm vom Kaiser Maximilian verliehenes Privilegium: »dafs niemand mit unterschobenen Platten diese Bilder nachdrucken dürfe«. Vielleicht ist denn Marcanton auch bereits mit gemeint unter jenen venetianischen Malern, von denen Dürer am 7. Februar 1506 schreibt: »Auch sind mir ihrer viele feind und machen mein Ding in Kirchen nach, und wo immer sie es bekommen mögen«. Darunter müssen nicht etwa Gemälde von Dürer verstanden werden, sondern sicherlich nur feine Kupferstiche und Holzschnitte, welche entweder an den Kirchenthüren feil gehalten, oder von Andächtigen als Motivbildchen innerhalb derselben aufgehängt waren. »Nachher«, fügt Dürer hinzu, »schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art und darum sei es nicht gut« — ein Vorwurf, den die Venetianer gegen den deutschen Meister gewifs mit demselben Rechte in's Feld führten, wie die Florentiner und andere Italiener, vor allen Vafari, gegen sie selbst.

Das sichere, ruhig ablehnende Selbstbewusstsein, das in jenen wenigen Worten liegt, wird erst ganz verständlich, wenn wir Dürer als bereits auf der Höhe seiner Kunst angelangt, als den fertigen Meister der Passionen und des Marienlebens erfassen. Und das war Dürer schon im Jahre 1504, denn in den Werken dieses Jahres liegt bereits alles beschlossen, was Dürer auf dem Gebiete der religiösen Kunst Grosses schaffen sollte. Nach langem, bangen Suchen zwischen Ueberlieferung und Natur hatte er die Formenprache für den Ausdruck seines tiefsten Inneren gefunden, und mit gewaltiger Kraftanstrengung zwang er die abgekehrten Pole des gährenden Zeitalters, Glauben und Wissen, zu einem harmonischen Ringe zusammen. Den vollen Strom christlicher Gefühlsinnigkeit gofs er in tausend neue, dem Leben abgelaufchte Formen, wie sie nur die deutsche Volksseele so tief nachzuempfinden weifs; die Brücken der italienischen Renaissance, das leicht geschürzte Gängelband der Antike, rifs er hinter sich ab und gelangte selbständig zu jener mustergiltigen, seitdem typisch gewordenen Darstellung der heiligen Geschichten, an der die ganze moderne Menschheit ihre sittigende Erbauung gefunden hat.

Thatfächliche Gründe für Dürers zweite Reise nach Venedig waren

1) Campe, Reliquien, 183. Baader, Beiträge I, 10. mit Berichtigung der Jahreszahl.

zunächst der Ausbruch einer schweren Seuche oder Pest in Nürnberg um die Mitte des Jahres 1505, was in damaligen Zeiten häufig zu Ortsveränderungen und Wanderungen Anlaß gab; sodann die Rücksicht auf Gewinn durch den Verkauf der mitgebrachten Kunstwaare und durch Uebernahme vortheilhafter Aufträge am anderen Orte. Abgehen von feinen Kupfern und Holzschnitten berichtet Dürer selbst von sechs kleinen Bildern, die er zum Verkaufe mit nach Venedig geführt hatte; und während er bei seiner Abreise in Pirkheimers Schuld steht, kann er nach seiner Rückkehr seine Schulden bezahlen und eine vergleichsweise günstige Uebersicht seines Vermögensstandes geben ¹⁾. Wir erfahren zugleich bei dieser Gelegenheit, daß ihm ein Colporteur in Rom gestorben sei mit Verlust der von ihm mitgeführten Kunstwaare, ein Zeichen, wie sehr Dürer schon auf Absatz in Italien rechnen konnte.

Eine ganz bestimmte Veranlassung zu Dürers zweiter Reise nach Venedig ergibt sich indeffen mit zuverlässiger Wahrscheinlichkeit aus der Baugeschichte des Fondaco dei Tedeschi, über welche uns die Archive der Republik ²⁾ noch Aufschluß geben. Die Kaufhalle der Deutschen am Ponte Rialto war im Winter des Jahres 1504—5 abgebrannt. Am 10. Juni 1505 beschließt der Senat den Neubau des erweiterten Hauses zu beschleunigen und am 19. desselben Monats entscheidet bereits die Signoria über die vorgelegten Modelle; und da zwischen denselben keine großen Unterschiede bestehen, wird auf inständiges Anhalten der deutschen Kaufleute dasjenige gewählt, welches einer der Ihrigen, genannt Hieronymus, ein verständiger und geschickter Mann, gemacht hatte ³⁾. Noch wurde bestimmt, daß an dem Neubau nichts von Marmor und von erhabener Arbeit hergestellt werde, sondern daß man sich auf Verwendung von rohem Bruchstein zu beschränken habe ⁴⁾. Bekanntlich halfen sich die Vertrauensmänner der deutschen

1) Dürers Briefe 7, 136 u. 239. Vergl. oben S. 114.

2) Senato I. — R. 15, Terra fol. 65 u. 67.

3) Havendo se cum diligentia visti e ben examinati i modelli del Fontego de' Tedeschi apreatadi à la Signoria nostra et considera non esser gran differentia de spessa da l'una a l'altro: l'è ben conveniente satisfar à la grande instantia facta per li mercadanti di esso Fontego, quali dovendo esser quelli, che lo hano ad galder et fruir, hano supplicato se vogli tuor el modello frabricado per uno de i suo, nominato Hieronymo, homo intelligente et

practico, per esser non mancho de ornamento de questa cita et utele de la Signoria nostra, che comodo ad loro, si per la nobel et ingeniosa compositione et constructione de quello, come etiam per la quantita et qualita de le camere, magaçeni, uolte et botege, se farano in esso, de le qual tute se tragera ogni anno de afficto bona summa de danari: Perho l'andera parte per autorita de questo consiglio: la fabriga del Fontego supra-scripto far se debi iuxta el modello composto per el prefato Hieronymo Thodescho etc.

4) Ne se possi in esso Fontego far cosa alcuna de marmoro, ne etiam lavo-

Kaufherren angefihts dieses Verbotes damit, dafs sie die Außenmauern des neuen Fondaco von Giorgione und Tizian ganz mit Fresken bedecken liefsen, von denen leider heutzutage fo gut wie nichts mehr übrig geblieben ist ¹⁾.

Der Fondaco de' Tedeschi bildet ein einfaches, drei Stockwerke hohes Quadrat mit Kreuzgängen oder Arkaden im Hofe und einer gegen den Canal grande offenen Halle von fünf Bögen mit roh behauenen Pfeilern und Einfassungen. Blofs das erste Stockwerk dieser Hauptfronte hat Seitengalerien und gepaarte Bogenfenster, die beiden anderen einfache viereckige Fensterpaare. In der Mitte der Façade gegen den Canal hin ist ein verzierter Stein eingelassen mit der Inschrift: GERMANICIS D (edicatum); darunter ein Baumeisterzeichen, ähnlich der Form eines Drudenfufses. Alles Andere ist mit Mörtel verkleidet. Nur in dem kleinen Gäfschen, welches rechts nach der Kirche S. Bartolommeo hinüberführt, ist noch ein reizendes kleines Marmorportälchen angebracht: canellierte Säulen mit reichen Capitälén, Attika und im Schlufsstein eine Amorette mit Füllhorn; es trägt die Inschrift: principatus Leonardi Lauredani incltyti ducis anno sexto. Wenn die Verhältniffe des Gebäudes zu einem derartigen Schlusse berechtigen, fo ist jener »Hieronymo Tedesco« ein Augsburger Baumeister gewesen. Unterfützt wird diese Annahme durch den Umstand, dafs die Augsburger und die Nürnberger Kaufleute den Vorsitz an den beiden Tafeln im Fondaco führten und somit an der Spitze der deutschen Colonie in Venedig standen²⁾. Dies zeigt sich auch gleich bei der Vertheilung der Kaufhallen im neuen Fondaco: die zwei ersten Gewölbe erhalten die Augsburger Fugger; die beiden nächstfolgenden die Nürnberger Anton Kolb und Leonhard Hirschvogel, dann folgt wieder der Augsburger Rehlinger u. f. w. Mit Nürnberg aber hat die Bauart des Kauf- und Waarenhaufes nichts gemein.

Legten aber die Deutschen damals fo viel Gewicht darauf, ihren Fondaco von einem Landsmanne aufgebaut zu sehen, fo giengen sie wohl auch von demselben Gesichtspunkte aus, als es sich gleichzeitig um eine Altartafel für die zugehörige St. Bartholomaei-Kirche handelte. Wenn dort Augsburg, fo musfte hier Nürnberg in Betracht kommen;

riero alcuno intagliado de straforo over altro per alcun modo: ma dove l'acadera far se debi de piera viva batuda de grosso et da ben, sicome sera bisogno.

1) Franc. Sansovino, Venezia, 1581, S. 135. Vergl. Th. Elze, Der Fondaco dei Tedeschi, Ausland 1870 S. 625.

Thaufing, Dürer.

2) Ueber die Vorgesichte des Fondaco vergl. Capitulare dei Visdomini del Fontego dei Todeschi in Venezia ed. G. M. Thomas, Berlin 1874. Dazu die Anzeige dieses Werkes von W. Heyd: Das Haus der deutschen Kaufleute in Venedig, v. Sybels Historische Zeitschr. XVI. 194 ff.

das ist bei der Eifersucht, welche zwischen den beiden Vororten im Fondaco herrschte und zuweilen gar in Feindseligkeiten ausartete, leicht vorauszusetzen. Durch Pirkheimers Freund, den kunstfertigen Anton Kolb, konnte dann der ehrenvolle Auftrag leicht an Dürer gelangen. Dies war wohl auch der ausgesprochene Zweck der venetianischen Reife, welche Dürer noch im Jahre 1505 antrat. Dafs Dürer schon vor dem Jahreswechsel in Venedig war, zeigt sein erster Brief an Pirkheimer mit dem Neujahrswunsche, aber mehr noch der zweite, vom 7. Februar 1506, in welchem er sich wegen früheren, längeren Stillstehens durch Schreibfaulheit u. a. entschuldigen zu müssen glaubt, worauf er dann in die rührenden Worte ausbricht: »Darum bitte ich Euch unterthänig, Ihr wollet mir's verzeihen, denn ich hab' keinen anderen Freund auf Erden, denn Euch!«

Einen werthvollen Beleg dafür, dafs Dürer schon im Jahre 1505 nach Venedig kam, liefert noch eine Zeichnung im Besitze von Mr. Danby Seymour in London: in schwarzer Kreide ein grosser weiblicher Kopf in ein Tuch gehüllt, die Augen zugekniffen, den Mund offen, die Zähne zeigend. Darauf von Dürers Hand die Inschrift: »Una Wilana Windisch 1505« und das Monogramm; also eine Bäuerin wohl nicht des Namens Windisch, sondern windischer d. i. slavischer Nationalität. Die italienischen Worte — *una villana* — in dieser Verbindung lassen kaum eine andere Erklärung zu, als dafs Dürer dieses Studium nach einer Wendin auf seiner Reife nach Venedig im Friaul oder sonst im italienischen Grenzlande gemacht habe. Vielleicht auch bot sich ihm in Venedig selbst dazu die Gelegenheit; so wie er vermuthlich dort eine Bewohnerin der Türkei, eine Albanerin oder dergleichen mit der Feder skizzierte, in einem langen, pelzverbrämten Mantel, den Kopf in ein Kinntuch und eine breit herabfallende Haube gehüllt; daneben der Kopf noch einmal, mit einer hohen cylindrischen Kappe ohne Krempe bedeckt, und oben die Inschrift »ein türkin«, eine Türkin. Das Blatt befindet sich in der Ambrosiana in Mailand.

Schon im ersten Briefe vom 6. Januar erwähnt nun Dürer: »Denn ich habe den Deutschen eine Tafel zu malen, für welche sie mir 110 Gulden Rheinisch geben — nicht für fünf Gulden Unkosten gehen darauf — die werde ich noch innerhalb acht Tagen fertig bringen mit Grundieren und Abziehen¹⁾. Sodann will ich gleich anfangen sie zu malen, denn sie soll, so Gott will, einen Monat nach Ostern auf dem Altare stehen. Das Geld hoffe ich, so Gott will, alles zu ersparen«. Doch schreibt er am 7. Febr. »Und heute hab' ich erst meine Tafel

1) Dürer schreibt: „verfertigen mit Weissen und Schaben.“

angefangen zu entwerfen« etc. Sodann beginnt aber auch die Unzufriedenheit mit dem Auftrage, als habe er sich mit dessen Annahme übereilt. Er schreibt am 2. April: »Ihr sollt auch wissen, dafs ich viel Geld gewonnen haben könnte, wenn ich der Deutschen Tafel nicht zu machen übernommen hätte. Es ist doch eine grofse Arbeit daran und ich kann sie vor Pfingsten nicht völlig fertig machen. Gleichwohl giebt man mir nicht mehr als 85 Ducaten. Nun wißt Ihr, was auf Zehrung aufgeht; ich habe auch etliche Sachen gekauft, habe auch Geld hinaufgeschickt, so dafs ich noch nicht viel vor mir habe. Aber vernehmt meine Meinung: ich bin willens, nicht hinaus-zuziehen, bis dafs Gott giebt, dafs ich Euch mit Dank zahlen kann und noch hundert Gulden übrig behalte ¹⁾. Ich wollte es auch leicht gewinnen, wenn ich der Deutschen Tafel nicht zu machen hätte, denn aufser den Malern will mir alle Welt wohl«. Daraus erhellt, dafs er den Auftrag übernommen hatte, bevor er noch wufste, wie bekannt, ja berühmt sein Name und seine Kunst bereits in Venedig waren; es unterstützt immerhin die Annahme, dafs schon eine frühere beiläufige Abmachung zwischen Venedig und Nürnberg bestanden habe, die ihn vornehmlich zur Reife veranlafst hätte. Schon am 28. Februar schreibt er ja: »Und ich habe einen solchen Zudrang von Wälfchen, dafs ich mich zu Zeiten verbergen mus. Die Edelleute wollen mir alle wohl, aber wenig Maler«.

Am 8. September kann Dürer dem Freunde berichten: »Wißt ferner, dafs meine Tafel sagt, sie wollte einen Ducaten darum geben, dafs Ihr sie fähet, sie sei gut und schön von Farben. Ich habe grofses Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen. Ich könnte wohl 200 Ducaten in der Zeit gewonnen haben und habe viel Arbeit ausgefchlagen, auf dafs ich heim kommen könne. Ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüßte ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt spricht Jedermann, sie hätten schönere Farben nie gesehen«. Dem fügt Dürer noch bei, dafs der Doge Leonardo Loredano und der Patriarch Domenico Grimani seine Tafel auch gesehen haben, bevor dieselbe noch vollendet war — keine geringe Ehre für den deutschen Meister; denn das geistliche, wie das weltliche Oberhaupt des damaligen Venedig waren zugleich auch dessen eifrigste, verständigste

1) Schlagend stimmt damit fein, bereits öfter erwähnter Vermögensausweis vom Jahre 1507—8, nach welchem er seine Schuld vom Erlös der Venetianischen Reise getilgt hat und zu allem guten Hausrath

noch »um 100 Gulden Rheinisch guter Farben« besitzt, in denen er somit den Ueberfchufs angelegt hatte. Dürers Briefe, 136, mit Anmerk.

Kunfftfreunde. Endlich am 23. September ist die Tafel fertig. Der Altar, auf welchem sie aufgestellt wurde, befindet sich im geraden Chorabschluffe von San Bartolommeo, der Begräbniskirche »Nationis Alemannae«; es ist eine kleine Pfeilerbasilika mit Tonnengewölben im Mittel- und Querschiff und einem kleinen achteckigen Kuppelauffatze über der Vierung. Dürer freut sich nun aufrichtig seines großen Erfolges; denn mit Bezug auf die diplomatischen Erfolge, von denen ihm Freund Pirkheimer zu berichten wußte, sagt er: »Und wie Ihr Euch selbst wohlgefallet, ebenso gebe auch ich hiermit zu verstehen, daß es ein besseres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künstler loben daselbe, so wie Euch die Herrschaften. Sie sagen, daß sie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie gesehen haben« etc.¹⁾

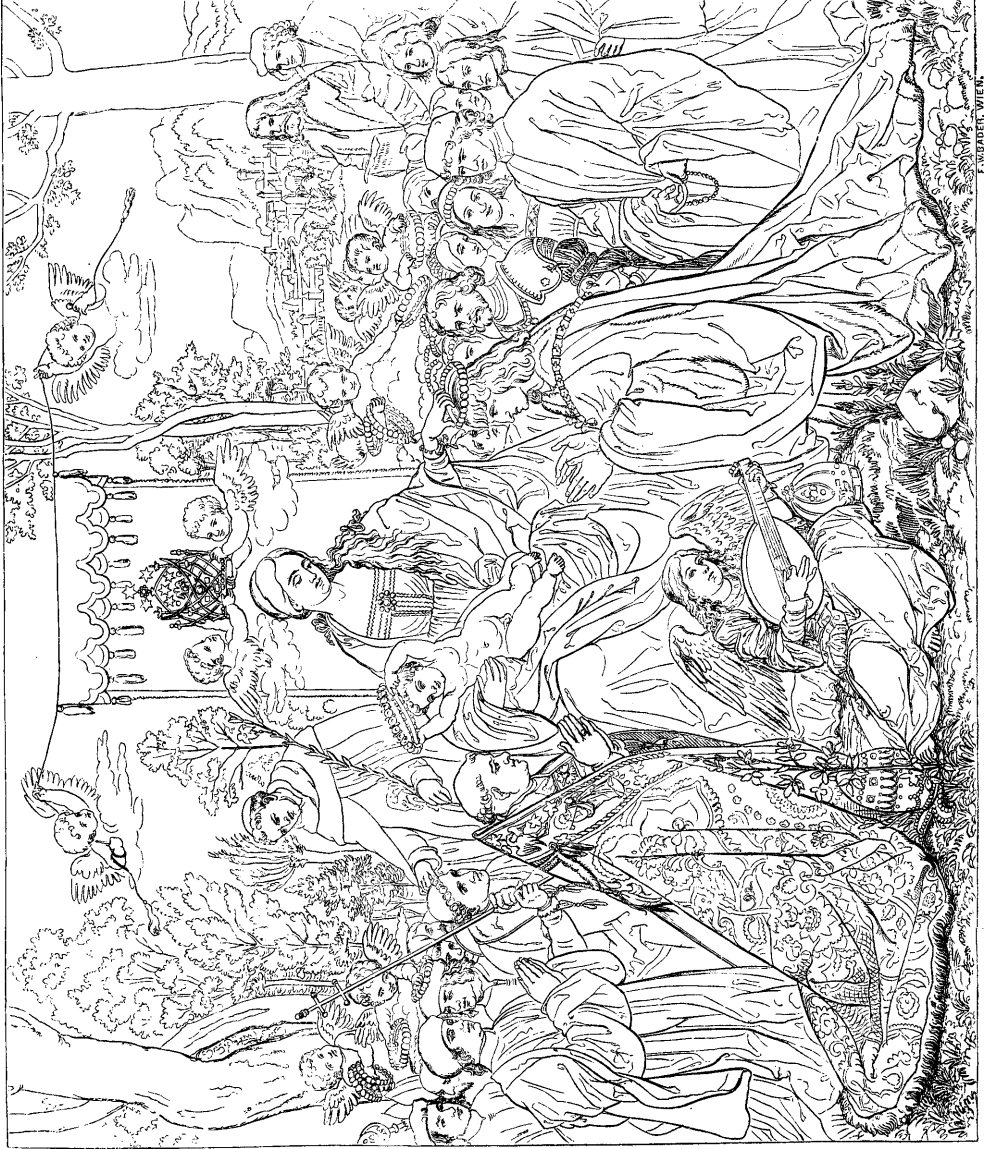
Der Gegenstand des Gemäldes war die Verherrlichung der Maria im »Rosenkranzfest«, und so wird das Bild gemeinhin genannt. Kaiser Rudolf II. brachte es gegen Zahlung einer großen Summe an sich²⁾. Es heißt, daß er das Bild, auf's Sorgfältigste verpackt, von vier starken Männern auf den Schultern von Venedig nach Prag tragen ließ, weil er beforgte, daß es durch das Rütteln eines Fuhrwerks Schaden leiden möchte. Aus der kaiserlichen Sammlung in Prag sollte das Bild auf Befehl Kaiser Joseph II. mit noch anderen Gemälden nach Wien überführt werden, gerieth aber auf bisher unbekannte Art in Verlußt und kam später in den Besitz des Prämonstratenserstiftes Strahow in Prag. Inmitten einer heiteren Landschaft und vor einem dunkelgrünen, purpurgefäumten Teppiche thront die goldgelockte, blau gekleidete Madonna mit dem Christkinde, umgeben vom heil. Dominicus, dem Begründer des Rosenkranzcultus und von mehreren Engeln, welche insgesammt die vor ihnen knieende Versammlung mit Kränzen von natürlichen Rosen krönen³⁾. Die Mitte nehmen der Papst und der Kaiser ein, ersterer vom Christkinde, letzterer von Maria gekrönt; beide in weiten Purpurmänteln, der des

1) Vergl. damit das gleichzeitige Urtheil von Christoph Scheurl, *De laudibus Germaniae: Germani Venetiis commorantes, totius civitatis absolutissimum opus, ab hoc perfectum monstrant: ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil.* Ferner Franc. Sansovino, *Venetia, 1581, S. 48* »una palla di nostra donna di mano d'Alberto Duro, di bellezza singolare per disegno, per diligenza et per colorito«.

2) An seine Stelle in S. Bartolommeo

kam eine Verkündigung von Rottenhammer. Im Verzeichnisse der Prager Kunstkammer wird das Bild beschrieben: »Ein gar schön Marien-Bildt, wie sie Kayser Maximilianum primum ein Rosen-Krantz aufsetzt, vndt Sanct Dominicus mit vielen anderen Bildern vnd Engeln vom Albrecht Dürer, ein fürnemes Stück«. Berichte des Alterthumsvereins in Wien, 1864, VII. 105.

3) Vergl. über den Cultus A. Springer, *Raphaellstudien, Zeitsch. f. bild. K. VII. 79.*



F. RAUBER, WIEN.

Das Rosenkranzfest.
Gemälde im Prämoustratener-Stift Strahow in Prag.



Stadt-
bücherei
Elbing

Papstes reich in Perlen und Gold geflickt mit St. Petrus und einem Pelikan in der Bordüre. Es sind die Bildnisse Maximilians I. und Julius II. Dafs Dürer nicht blofs erfteren, fondern auch den letzteren porträtieren wollte, lehrt deutlich der Vergleich des Kopfes mit der Denkmünze, welche der Papst 1506 von Caradossa auf die Grundsteinlegung von St. Peter prägen liefs. Einen anderen Nothbehelf als Münzen hatte Dürer nicht, und der kleine Mafsstab der Vorlage macht es erklärlich, dafs der Meister den mächtigen Stierkopf des Della Rovere einigermafsen fänftigte und verdeutschte¹⁾. Auch unter den übrigen zu beiden Seiten Knieenden befinden sich ohne Zweifel Bildnisse der hervorragendsten deutschen Kaufherren und von deren Angehörigen. Der hagere Mann mit dem Winkelmafs zur Rechten kann niemand anderes sein, als Meister Hieronymus, der Erbauer des neuen Fondaco. Dahinter erscheinen im Mittelgrunde die Gestalten von Willibald Pirckheimer und von Dürer selbst, letzterer mit einem grofsen Blatte in der Hand, darauf geschrieben steht: »Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI« und das Monogramm. Bekannte sich Dürer so in der Fremde mit Selbstbewusstsein nur zu feiner Nationalität, so vergafs er doch auch der theuren Vaterstadt nicht. Wie ihm der Freund zu der einen Seite steht, so trifft der Blick des Beschauers zur anderen neben dem Kopfe des Meisters in der Ferne eine Baugruppe, welche «die Veste«, die kaiserliche Burg von Nürnberg darstellt, freilich in fremder Umgebung und überragt vom Hochgebirge²⁾.

Die Composition des Rosenkranzfestes ist von grofser Meisterschaft; streng harmonisch und doch frei angeordnet, feierlich gehalten und doch reich belebt, selbständig und doch dem damaligen Geschmacke der venetianischen Malerei bis zu einem gewissen Grade angepasst. Die einfache Pyramide der Mittelgruppe mit Papst und Kaiser hebt den Grundgedanken der alten deutschen Weltanschauung nachdrücklich hervor. Daneben erscheinen die übrigen Personen in den beiden gedrängten Seitengruppen fast nur wie Zuschauer; über ihnen liegt etwas von der gelassenen Ruhe, mit welcher sich die venetianische Volksmenge auf den Gemälden Gentile Bellinis oder Carpaccios versammelt. Der lautspielende Engel zu Füfsen der Madonna singt die Melodie zu einer »Santa conversazione« des Giovanni. Der freie Ausblick aber in die weite nordische Landschaft, die helle Luft mit den

1) Selbst unser kleiner Holzschnitt genügt noch, um durch Vergleich mit jener gleichzeitigen Medaille, die vielleicht ge-

rade Dürer vorgelegen hat, das Gefagte zu erhärten.

2) Vergl. oben S. 213.

flatternden Engelskindern giebt dem ganzen Bilde eine eigenthümlich heitere, herzerhebende Stimmung. Von der vielgerühmten Ausführung deselben ist uns freilich nur noch sehr wenig erhalten. Die Tafel hat ungemein gelitten. Von den vierundzwanzig Köpfen unten, den zwölf Engelsköpfchen in den Lüften ist kaum ein einziger unberührt geblieben. Ganze Theile der Fläche, insbesondere aus der Mitte, sind abgefallen und fast alles ist übermalt¹⁾. Nur aus einzelnen kleinen Stellen und aus der Vergleichung mit anderen erhaltenen Gemälden Dürers können wir uns einen beiläufigen Begriff von der ursprünglichen Leuchtkraft des Ganzen bilden. Die Zeichnung für unseren Holzschnitt ist nach den besten vorhandenen Quellen hergestellt, vornehmlich mit Zugrundelegung einer Baufe, welche der Maler Tkadlik im Jahre 1840 vor der letzten, verderblichsten Restaurierung und zugleich zum Zwecke derselben gemacht hat²⁾.

Wenn Dürer den Zeitraum der Ausführung seines Rosenkranzfestes auf fünf Monate ansetzt, so muß er erst im April damit begonnen haben. Die Zeit zuvor verging mit Entwürfen, Studien und Vorzeichnung. Zum Glück haben sich einige Zeichnungen erhalten, welche uns von dem Ernste dieser seiner Vorarbeiten unterrichten und mit zur Ergänzung des zerstörten Bildes dienen können. Sie sind leicht kenntlich an dem hellblauen Naturpapier mit dem Wasserzeichen des Ankers, dessen sich Dürer damals in Venedig mit Vorliebe bediente; u. z. in der Albertina: die beiden Hände des Kaisers in derselben Stellung, nur mehr auseinandergerückt; der heil. Dominicus, Halbfigur ganz in derselben Stellung; der betende Stifter links im Vordergrund unmittelbar hinter dem Papste knieend³⁾; ein jugendlicher aufblickender Lockenkopf eines Singenden, gestochen von Egidius Sadeler, vielleicht ein Vorstudium zu dem musizierenden Engel; endlich ein voller, stolzer, venetianischer Frauenkopf — obwohl mit glatt aufgebundenem Haare linkshin blickend, vielleicht doch ein Studium zu dem Kopfe der Madonna, der im Bilde völlig zerstört ist. Dazu kommt die Farbenskizze

1) Vergl. Waagen: Deutsches Kunstblatt 1854, S. 200 ff. und 1856, S. 378; Zeitschr. für christl. Archäol. u. Kunst. Leipz. 1857, S. 88. E. Förster, Denkmale deutscher Kunst VIII, 3, S. 19 mit Abb.

2) Die Durchzeichnung befindet sich in der Albertina. Auch der kleine Stahlstich gez. von Frieße, gest. von Battmann 1835, entstand vor der letzten Uebermalung; schwächer ist die Lithogr. von A. Klar u.

C. Hennig.

3) Die Figur der Zeichnung ist längs der Umriffe ausgeschnitten und auf anderes Papier geklebt, welches links oben die späte Inschrift führt: »Van Heygh van Albertus«, was zu Irrthümern Anlaß gab. Bedeuten vielleicht die Worte, daß einmal ein Van Heygh die Zeichnung von Dürer zum Geschenk erhalten habe?

zum Mantel des Papstes, laviert in Braun, Gelb und Violett auf weißem Papier, falsch bezeichnet mit der Jahreszahl 1514. Alle übrigen Studien sind auf dem genannten blauen Papiere frei und meisterlich mit dem Pinsel in Strichlagen mit Tusche gezeichnet und dann leicht mit Weiß aufgehöhht; auch fast alle ächt bezeichnet mit 1506. Dieselbe Behandlung zeigen auf der Nationalbibliothek in Paris: das Studium zu dem Christkinde, das auf einem ausgebreiteten Tuche sitzt, den Oberleib von einem Kissen unterstützt, mit den aufgehobenen Armen den Rosenreif haltend und den Blick rechtshin etwas abwärts geneigt; ferner drei Engelköpfchen sammt Hals oder auch Schultern in verschiedenen Stellungen aus den Wolken hervorragend, beide Stücke ächt bezeichnet. In der Kunsthalle zu Bremen scheint ein fast lebensgroßer Seraph nach rechts aufblickend hieher zu gehören, während das auf einem Brocatmuster sitzende Christkind mit dem Kreuze in den Händchen ebendasselbst von vorneherein eine andere Bestimmung gehabt haben dürfte; beide auch von 1506.

Ein Gemälde von dem Rufe des Rosenkranzfestes wurde begrifflicherweise auch wiederholt copiert, bevor und nachdem es in die kaiserliche Kunstkammer gelangt war ¹⁾. Merkwürdig sind insbesondere jene Exemplare, in denen der Papst durch die heilige Katharina ersetzt ist, so wie dieselbe auf einer oben erwähnten Aquarellskizze der Albertina und auf dem letzten Blatte des Marienlebens angebracht ist, und zwar scheint das Motiv der Figur geradezu aus diesem Holzschnitte entlehnt zu sein. Dafür ist St. Dominicus weggelassen, ein Zeichen, daß der Copist den eigentlichen Sinn der Darstellung nicht mehr verstand; so wenig etwa wie diejenigen, welche heutzutage für die Originalität der so veränderten Copie eintreten zu dürfen glauben. Schon die Veränderung deutet auf eine spätere Zeit, einen vielleicht protestantischen Maler oder Besteller, der doch lieber eine Heilige, aber nur ja nicht den Papst auf dem Bilde haben wollte. Eine solche Copie ward aus der Wiener Belvedere-Galerie in das Museum von Lyon entführt; eine andere befindet sich in der k. k. Ambraser Sammlung in Wien, eine dritte im Privatbesitze bei Dr. Johann Urban, Magisterrath in Prag ²⁾.

Dürer meldet die Vollendung des Rosenkranzfestes Pirkheimern mit den Worten: »Wisset auch, daß meine Tafel fertig ist; auch ein an-

1) Die Copie auf Leinwand »von einem italienischen Meister«, welche Heller S. 248 als in der Galerie Grimani 1821 verzeichnet, habe ich im Palazzo Grimani-Spago nicht

mehr vorgefunden; sie ist längst verkauft.

2) Vergl. eine abweichende Ansicht bei H. Grimm, A. Dürer in Venedig; Ueber Künstler und Kunstwerke, I. 148 ff.

deres Quadro, 'desgleichen ich noch nie gemacht habe«. Was das Seltsame an diesem anderen, gleichzeitig und somit rasch vollendeten Gemälde gewesen sei, erfahren wir nicht; und auch über dieses selbst bleiben wir auf Vermuthungen angewiesen. Vielleicht ist darunter der JESUSKNABE unter den Schriftgelehrten gemeint, der sich gegenwärtig in der Galerie Barberini in Rom befindet, ein Bild mit sieben lebensgroßen Halbfiguren oder Köpfen, das sich DÜRER in fünf Tagen vollendet zu haben berühmt; freilich ein Kunststück selbst im Vergleich mit den fünf Monaten des Rosenkranzfestes! Mit diesem hatte es wohl auch die Art der Technik und die Sorgfalt der Vorstudien gemein; an Composition, Geschmack und Ausführung steht es aber weit hinter demselben zurück. Die Anordnung der je drei Charakterköpfe zu den Seiten JESU über einander ist sehr gedrängt ohne jegliche Raumdisposition. Es scheint bloß auf die Wirkung der physiognomischen Contraste und auf das mannigfache Spiel der Hände abgesehen zu sein, das allerdings sehr ausdrucksvoll, ja sprechend genannt werden muß. Welch' herrliche Studien hat DÜRER aber auch dazu gemacht! Den Mittelpunkt bilden nicht der Kopf, sondern die Hände CHRISTI, welche eben demonstrieren, indem der Zeigefinger der Rechten den Daumen der Linken berührt; die wundervolle Pinselfzeichnung dazu, von LOEDEL gestochen, befindet sich in der Sammlung Hausmanns zu Braunschweig; daselbst auch die Hände der beiden vordersten Schriftgelehrten, die je ein großes Buch halten. Aus dem Buche links hängt im Bilde eine Papierfchleife mit 1506, Monogramm und der Inschrift: »opus quinque dierum«. Das Studium zu dem Kopfe des göttlichen Knaben in diesem Bilde ist vielleicht die, italienischer Kunstweise am nächsten stehende Zeichnung, die wir von DÜRER besitzen. Das venetianische Modell mit den großen Augen, dem schwellenden Kinne, den aufgezogenen Brauen mag viel dazu beitragen. Doch auch die weiche Umschreibung des ein wenig geneigten Köpfchens mit den etwas geöffneten Lippen und der breite Vortrag zeigen uns DÜRER von einer neuen Seite. Die Zeichnung ist schon von GILLIS SADERL gestochen worden; sie befindet sich in der Albertina; daselbst auch die Hand des Schriftgelehrten links oben im Bilde, deren Finger das Buch halb offen halten. Die Vorzüge dieser Zeichnungen, welche sämmtlich so wie jene für das Rosenkranzfest und auf demselben blauen Ankerpapiere ausgeführt sind, haben sich in dem Gemälde nicht erhalten. Vollends jetzt hat daselbe ein dunkles, unerfreuliches Aussehen; es ist ganz verrieben und mit Oel und Firnis überschmiert. Ursprünglich war es offenbar in DÜRERS früher Art mit dem Pinsel linear schraffierend vorgezeichnet, mit

Tempera untermalt, aber nur ganz dünn und flüchtig mit Oel lasiert. Eine alte Copie darnach besitzt die Galerie zu Braunschweig.

So traurig uns heute auch das Original im Palaſte Barberini anblicken mag, ſo hat doch die ſeltſame Compoſition und das knorrigte Ausſehen ſeiner Köpfe und Hände noch ein beſonderes hiſtoriſches Intereſſe für uns. Dürer hatte ſich in der Darſtellung dieſes ſtummen Streiters ein phyſiognomiſches Problem geſtellt, zu welchem ihn wohl nur ein Beiſpiel oder eine mündliche Kunde von Lionardo da Vincis Großthaten auf dieſem Gebiete herausgefordert haben kann. Daher die wuchtige Energie dieſer Greifenköpfe, daher die Lebendigkeit ihrer Geſten. Inſondere das Profil des Alten, unmittelbar rechts neben dem Kopfe Chriſti, ſteigert den Contraſt zu dieſem bis zur Carricatur. Auch das aggressive Spiel ſeiner Hände gegen die des Knaben erinnert geradezu an ein ähnliches, wohlberechnetes Verhältniß zwischen den Händen des Judas und des Heilands im letzten Abendmale Lionardos. Ein dieſem zugeſchriebener Chriſtusknabe zwischen den Schriftgelehrten, gleichfalls in Halbfigur, iſt zwar nur in Schulbildern erhalten, dürfte aber doch auf ein Original oder doch einen Entwurf Lionardos zurückzuführen ſein. Und ſo erhalten wir hier den erſten Anhaltspunkt für die Auffindung jener, bisher noch unſichtbaren Fäden, welche von Lionardo zu Dürer herüberlaufen und auf deren weitere Spuren wir noch zurückkommen müſſen. Eine Zeit, welche ſich in ſolchen zum Theile ſpeculativen Problemen geſiel, mußte auch deren Löſungsverſuchen mit beſonderer Aufmerkſamkeit folgen. Indeſſen muß doch auch die Ausführung Dürers von letzter Hand, trotz der Schnelligkeit, nicht ohne beſondere Feinheiten gewefen ſein, z. B. an dem vorderſten Pharifäer zur Linken, einem Charakterkopfe von gewaltiger Energie, deſſen Ausdruck durch den kühnen Schnurrbart noch erhöht wird. Dieſen Kopf hat nämlich Lorenzo Lotto für ſeinen heil. Onuphrius auf der Madonna von 1508 in der Galerie Borghese in Rom entlehnt, ja geradezu abgeſchrieben, ſammt jener feinen, ſorgfältig vereinzelt Haarbehandlung, in der ſich Dürer oft geſiel und die wir daher auch hier bei Lottos jetzt zerſtörtem Vorbilde getroßt vorausſetzen dürfen.

Dürer gieng eben jene feine Haarbildung — dies lehren ſeine Pinſelzeichnungen — gar flink von der Hand. Daß der junge Lotto ſich ſo bemüht, dieſelbe nachzuahmen, dient mit zur Beglaubigung einer niedlichen Geſchichte, welche Camerarius in der Vorrede zu ſeiner lateiniſchen Ueberſetzung der Proportionslehre 1532, wohl nach Dürers eigenem Berichte überliefert und die aus der Zahl anderer, bloß apogetiſcher Anekdoten hervorgehoben zu werden verdient. Die Freund-

schaft Dürers mit dem greifen Giovanni Bellini ist ja eine der anmutigsten Epifoden in seiner Künstlerlaufbahn. Es heisst nun, Bellini habe während eines Besuches bei Dürer, sich als besonderes Liebeszeichen einen jener Pinsel erbeten, mit denen er die Haare zu malen pflege. Dürer reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinsel hin, er möge wählen oder sie alle nehmen. Bellini meint nun nicht recht verstanden worden zu sein und fordert auf's Neue einen Pinsel jener, wie er glaubt, ganz besonderen Art, deren sich Dürer zu seiner feinen Haarzeichnung bediene; worauf ihn dieser erst versichert, dass er mit keinen anderen, als den gewöhnlichen Pinseln sein Haar male. Und zum Beweise dafür führt er gleich vor seinen Augen eine Locke langen Frauenhaares in seiner Art aus. Bellini soll nachher Vielen gestanden haben, er hätte einem Anderen nie geglaubt, was er da mit eigenen Augen sah. Es ist dies eine ächt Dürer'sche Wendung und Dürer war auch ganz der Mann, so etwas gerne weiterzuerzählen. Dass Giovanni sich damals mit Dürer befreundete und ihn auch besuchte, berichtet dieser ja bereits in seinem zweiten Briefe an Pirkheimer vom 7. Februar 1506. Bei den nahen Beziehungen, in denen die Brüder Bellini zum Fondaco de' Tedeschi standen, ist das auch leicht erklärlich. Gentile bekleidete ein Mäkleramt im Fondaco, und dem jüngeren Giovanni war bereits seit 1479 die Anwartschaft darauf nebst Wartegeld verliehen; vielleicht vertrat er auch bereits den älteren Bruder, der schon im folgenden Jahre verstarb. Eine solche »Senferia« im Deutschen Kaufhause war sehr einträglich; sie warf jährlich an 300 Scudi ab. Die Signoria pflegte ein solches Amt stets dem ersten Maler der Stadt zu verleihen, der dafür die Verpflichtung hatte, das Bildniss der neugewählten Dogen gegen die mässige Entlohnung von 8 Scudi für den Palaß von S. Marco zu malen. Auch Tizian befand sich nachmals wohl bei diesem Amte. Er bewarb sich darum 1513 und erhielt am 6. December 1516 nach dem Tode Giovanni Bellinis dessen Posten ¹⁾. So musste denn Dürer gleich nach seiner Ankunft die Bekanntschaft Giovanni's machen, von dem er im Gegenfatze zu jenen Tadlern, die ihn doch so fleissig copierten, sagt: »Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute fagen mir alle, was er für ein rechtschaffener Mann sei, dass ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch immer der beste in der Malerei«. Sollte am Ende gar jener Jesus unter den Schrift-

1) Vafari, ed. Lem. XIII. 22, 23.

gelehrten als Andenken für Bellini gemalt worden fein und der junge Lorenzo Lotto in dessen Werkstatt die Gelegenheit zur Nachahmung gefunden haben?

Vafari geht jedenfalls zu weit, wenn er behauptet, daß Bellini selbst in einem seiner letzten Werke Dürer nachgeahmt habe; in dem Götterbacchanale nämlich, das Giovanni 1514 für Alfonso von Ferrara malte und das Tizian vollendete ¹⁾. Möglich, daß die Faltenbrüche der Gewänder an Dürer oder vielmehr an die Art deutscher Meister im Allgemeinen erinnern. Eine besondere Beeinflussung des greisen Altmeisters durch Dürer und dessen »Rosenkranzfest« wäre jedoch schwerlich anzunehmen. Leider besitzen wir gar keine Nachricht darüber, ob Dürer nicht auch mit dessen Schülern in nähere Berührung gekommen sei. Auf diese jüngeren Männer konnte, ja mußte die Erscheinung des gefeierten deutschen Meisters einen tiefen Eindruck machen. Zum Glück sprechen auch die Kunstdenkmäler noch dort zu uns, wo das geschriebene Wort verstummt ist. Nothwendig fragen wir da zuerst nach Tizian, der damals noch kaum zwanzig Jahre zählen mochte, und die Antwort, welche wir erhalten, klärt vielleicht auch das Urtheil über jenes Götterbacchanale von Giovanni Bellini auf. Tizian hat nämlich das unfertig gebliebene Werk seines Lehrmeisters vollendet, wenn er es nicht etwa ganz und gar in dessen Werkstatt gemalt hat. Das Bild trägt allerdings die Bezeichnung Bellinis ²⁾, an welchen der Auftrag Alfonso von Ferrara ergangen war. Daß es der greise Meister gleichwohl von seinem genialen Schüler ausführen ließ, wäre wahrlich minder auffallend, als daß er das so bezeichnete und datierte Gemälde in ganz unfertigem Zustande an den Besteller abgeliefert habe, bei welchem Tizian dann erst später die letzte Hand daran gelegt hätte. Damit wäre auch der Widerspruch behoben, in welchem die »sorgfältige, miniaturfeine Ausführung« des Werkes zu dem »breitesten flüchtigsten Stile« steht, dessen Bellini damals längst gewöhnt war. Wie dem nun auch sei, das Bild trägt jedenfalls nicht minder deutlich, als Worte es sind, die Bezeichnung Tizians — die

1) Es ist gegenwärtig im Besitz des Herzogs von Northumberland auf Schloß Alnwick. Vafari XIII. 23: »la quale opera in vero fu con molta diligenza lavorata e colorita, intanto che è delle piu belle opere che mai faceffe Gian Bellino, sebbene nella maniera de'panni è un certo che di tagliante secondo la maniera tedesca; ma non è gran fatto, perchè imitò una tavola d' Alberto Duro fiammingo, che di que' giorni

era stata condotta a Venezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte in olio«. Vafari weiß nicht, daß Dürer das Rosenkranzfest in Venedig gemalt hat. Vergl. Crowe und Cavalcaffelle, Geschichte d. ital. Malerei V. 176 u. 187.

2) IOANNES BELLINVS VENETVS PINXIT MDXIII.

Thürme eines Castells auf dem felsigen Hügel im Hintergrunde sind das treue Abbild von Cadore, der Heimath und dem Geburtsorte des jungen Vecelli. Somit stammt wohl auch die ganze reizvolle Landschaft von feiner Hand; sie trägt nur zu sehr fein Gepräge! Und wenn nun wirklich in den Faltenbrüchen der vorne lagernden Gruppen das Studium Dürers bemerklich ist, so wird wohl auch diese Eigenthümlichkeit auf Rechnung des jungen Tizian zu setzen sein.

Tizian ist der größte Landschaftler unter den Venetianern, ja unter den Italienern überhaupt. Dafs er sich in dieser Beziehung vornehmlich an deutschen Mustern gebildet habe, kann nicht zweifelhaft sein; wenn wir es auch Vafari nicht auf's Wort glauben wollen, dafs Tizian zu diesem Zwecke einige ausgezeichnete deutsche Landschaftsmaler im Hause gehalten hätte ¹⁾. Woher auch hätte er solche Deutsche gleich genommen! Jedenfalls gab es damals keinen, der es Dürern in der Landschaftsmalerei zuvorgethan hätte. Sein Beispiel, wo nicht der persönliche Umgang mit ihm, mußten für Tizian eine mächtige Anregung sein; und aus derselben Quelle stammt wohl auch Tizians Vorliebe für den Holzschnitt, mittelst dessen er bereits 1508 seinen großen Triumph des Glaubens veröffentlichte. Von Dürers Malereien sah Tizian ohne Zweifel weit mehr vor Augen, als wir heute noch nachweisen können. Wenn er Zeuge war, wie sein Mitschüler Lorenzo Lotto einen Charakterkopf aus Dürers Gemälde copierte, so mußte er sich nur um so mehr zu ähnlichen Versuchen aufgefordert fühlen. Und Lanzi hat sicher das Richtige getroffen, wenn er behauptet, dafs Tizian in seinem berühmten Jugendwerke »Christus mit dem Zinsgrofchen« an Feinheit der Ausführung mit Dürer gewetteifert habe. Aber nicht blofs durch die minutiöse äufere Behandlung, auch durch die tiefe innere Befeelung erinnert das Gemälde an Dürer. Dieser edel gefchnittene, blauäugige Christuskopf, der so unendlich milde und doch so durchdringend dem Verräther in's Auge blickt, ist deutschen Ursprunges; er hat etwas von Dürers Gewalt, gefänftigt durch einen Anflug von Jacopo de' Barbaris Empfindsamkeit. Gerade diese Mischung des Ausdruckes unterstützt jene Voraussetzung; denn wenn sich, wie zu vermuthen, unter den von Dürer mitgebrachten Gemälden auch ein Christuskopf befand, so mußte er ähnliche Eigenthümlichkeiten aufweisen. Ja selbst der Christusknabe unter den Schriftgelehrten zeigt

1) Vafari, ed. Lem. XIII. 20, erwähnt unmittelbar nach dem Antheile Tizians an der Ausmalung des Fondaco dei Tedeschi, eine Flucht nach Egypten: »in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben

fatti, per avere dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure«.

eine ähnliche Mischung von Formen und Gefühlen. Mit jenem Bilde vergleicht sich auch der physiognomische Contrast, der in dem »Zinsgrofchen« nicht blofs zwischen den Köpfen, sondern auch zwischen den Händen der beiden Männer herrscht: der gemeinen, knorrigten, fragenden Hand des Pharifäers und der zarten, antwortenden des Erlöfers. Tizian hat das Gemälde gleichfalls für Alfonso von Ferrara gemalt; gegenwärtig ist es eine Zierde der Dresdener Galerie. Mag es nun auch an Geschmack und an Grofsartigkeit des Vortrages die meisten Malereien Dürers übertreffen, so soll es doch nicht verschwiegen bleiben, dafs der Venetianer zu seinem feelenvollsten Bilde, das wir gegenwärtig in der ersten deutschen Gemäldefammlung bewundern, von dem deutschen Meister inspiriert wurde.

Einen mitbestimmenden Einflufs darauf schreiben Crowe und Cavalcafelte einem kleinen Bildchen Dürers in derselben Galerie zu, dem Christus am Kreuze ¹⁾. Den Moment der Darstellung bezeichnet die Inschrift auf dem unteren Rande: PATER IN MANVS TVAS COMMENDO SPIRITVM MEVM; an dem aus Naturholz gezimmerten Kreuzesstamme darüber die Jahreszahl 1506 und das Monogramm. Trotz des kleinen Mafstabes für die Ausführung in Oel ist das vom Dornengeflechte beschattete Antlitz von ergreifendem Ausdrucke. Der weitgeöffnete Mund des zum Himmel Rufenden läfst die oberen Zähne sammt der Zunge noch sichtbar werden — ebenso kühn als gelungen! Der Körper ist sehr gut gebildet und ganz kräftig und sicher in einem warmen bräunlichen Tone vorgetragen. Die flatternden Enden des Schamtuches füllen geschickt den Raum zwischen Balken und Stamm des Kreuzes, das in die schwarze Nacht des Firmamentes hinausragt. Blofs der niedrige Horizont ist in grün-gelbrothen Lichtern abgetont und beleuchtet magisch die tiefblaue Uferlandschaft und den Wasserpiegel des fernen Hintergrundes — ein ächt venetianischer Nachteffect! Die luftigen Wipfel einiger Birken-

1) Aus der Sammlung Böhm in Wien 1865 angekauft; auf Holz 7 Zoll 6 Lin. hoch, 5 Zoll breit; 1868 gestochen von Langer. Crowe u. Cavalcafelte, Ital. Malerei, deutsch von Jordan V. 177: »In Verhältnissen, Energie, Leben und edlem Ausdruck ist dieses köstliche Werk den Schöpfungen Lionardo da Vincis ebenbürtig. Das Fleisch ist weich modelliert, mit unübertrefflicher Festigkeit des Auftrages und fattestem Schmelz der Farbe behandelt; die liebevolle Ausführung des Einzelnen

erstreckt sich bis auf die Härchen am Körper und das Glanzlicht im Auge. Ein Juwel solcher Art mochte wohl die Aufmerksamkeit der grofsen Venetianer erregen und sie veranlassen, die Natur mit gröfserer Sorgfalt, als sie gewohnt waren, zu studieren; es ist kaum zu bezweifeln, dafs solche Vorbilder für Tizian die treibende Ursache wurden, das Wunderwerk seiner Jugend, den »Christus mit dem Zinsgrofchen« zu unternehmen und zu vollenden«.

bäumchen, welche fein tockiert aus dem Vordergrunde rechts in die Bildfläche hereinragen, erhöhen noch die weltverlassene Einsamkeit des Gekreuzigten. Selten dürfte ein Kunstwerk so viel Grofsartigkeit auf so kleinem Raume vereinigen. Den Muth zu folcher Farbentiefe, auch das Geschick dafür dürfte Dürer aber kaum nach Venedig mitgebracht haben. Hier scheint mir denn doch die Einwirkung von Giorgione unverkennbar zu sein, der 1506—1508 an dem Fondaco de' Tedeschi malte. Merkwürdig genug, dafs Dürer des grofsen Coloristen, den er ja kennen mußte, in seinen Briefen mit keiner Silbe erwähnt; ebenfowenig wie jenes Marco Marziale, der ihn durch seine schroffe Charakteristik bis zum Häfslichen leicht hätte anheimeln können.

Allerdings befindet sich in der Albertina die colorierte Federzeichnung eines Christus am Kreuze vom Jahre 1505, die manche Analogie mit jenem Bildchen hat; sie könnte aber doch nur als ein entferntes Vorstudium angesehen werden. Zu derselben gehören noch zwei ganz gleich behandelte Seitenstücke, den guten und den bösen Schächer am Kreuze darstellend. Vielleicht war auch das Dresdener Bildchen in ähnlicher Weise zu dem Mittelstücke eines Haus- oder Reifealtärchens bestimmt. Jene drei Zeichnungen der Albertina scheinen zugleich zu den drei Kreuzen auf dem Calvarienberge oder der figurenreichen Kreuzigung in Holzschnitt¹⁾ benützt zu sein; und zwar so, dafs durch eine kleine Abänderung blofs aus dem hageren guten Schächer der böse, aus dem feisten bösen der gute geworden ist, wobei es dann einer Umkehrung der Zeichnung für den Holzstock gar nicht bedurfte.

In seinem Briefe vom 28. Februar 1506 erzählt Dürer zwar, »er habe alle seine Täfelchen verkauft bis auf eines«. Aus dem Folgenden ersehen wir dann, dafs er für jedes der vier verkauften Bildchen 12 Ducaten begehrt habe. Es müssen demnach kleinere Gemälde gewesen sein, die er theils fertig nach Venedig mitgebracht, theils vielleicht auch erst dort vollendet haben mag. Nur zu der letzteren Art könnte dann jener Crucifixus gehört haben, denn die Einwirkung venetianischer Vorbilder oder doch des italienischen Himmels scheint mir unzweifelhaft. Es fehlte Dürer auch sonst nicht an Aufträgen in Venedig, und er bedauerte nur, denselben nicht nachkommen zu können; doch übertreibt er wohl stark, wenn er am 23. September

1) Bartsch 59. Ein kleines gleichzeitiges Gemälde, nach diesem Holzschnitte von einem, wie es scheint, jugendlichen doch geschickten Schüler Dürers kam aus den Sammlungen Kränner in Regensburg und Rauter in München in die grofsherz.

Galerie zu Darmstadt. Dasselbe befand sich auf der »Ausstellung von Gemälden älterer Meister« zu München 1869; Katalog Nr. 15. Der ihm dort beigelegte Meisternamen Melchior Teselen ist durch nichts gerechtfertigt.

schreibt, »er habe für mehr als 2000 Ducaten Arbeit ausgefchlagen« — es dürfte ihm eine Null zu viel durch die Feder geflossen fein. Eine fitzende Madonna von 1506, faft lebensgrofs, von zwei fchwebenden Engeln gekrönt, befindet fich im Befitze des Marquis von Lothian in Schottland; das Bild befand fich 1871 auf einer Ausstellung der Royal Academy in London, es ift ftark verrieben und übermalt, foll aber die Spuren der Aechtheit noch tragen. Dünn gemalt und fchlecht erhalten ift noch ein Apoftelkopf mit verwifchter Jahreszahl aus der Galerie Spannocchi in der Akademie zu Siena ¹⁾).

Von den Ausflügen, welche Dürer von Venedig aus in das übrige Italien zu machen beabfichtigte, hat er, fo viel wir wiffen, blofs einen wirklich unternommen. Am 28. Auguft schreibt er zwar: »Ich bin willens, wenn der König nach Wälfchland kommt, möchte ich mit nach Rom«; der Römerzug Maximilians kam aber nicht zu Stande. Auch Dürers Wunfch, den greifen Mantegna in Mantua aufzufuchen, ward durch deffen plötzlichen Tod am 13. September 1506 vereitelt. Nur nach Bologna ift Dürer wirklich gekommen. In feinem letzten, uns erhaltenen Briefe aus Venedig, datiert »ungefähr« am 13. October 1506, fchreibt er: »ich bin in noch 10 Tagen hier fertig; darnach werde ich nach Bologna reiten um der Kunft in geheimer Perspective willen, die mich einer lehren will«; in 8 oder 10 Tagen wollte er von dort wieder nach Venedig zurückkehren. Dafs Dürer diefen Vorfatz wirklich ausführte, wiffen wir durch Chriftoph Scheurl, der feit 1497 in Bologna ftudierte, in den Jahren 1504—1506 das Syndicat der deutſchen Nation an der dortigen Univerſität bekleidete und am 23. December 1506 daſelbſt zum Doctor beider Rechte creiert ward. Scheurl war in einem Haufe gegenüber von Dürers Vaterhaufe »unter der Veſten« geboren und, obwohl zehn Jahre jünger als Dürer, ftets deffen naher Freund und begeifterter Verehrer. Er berichtet uns nun, dafs Dürer damals über Ferrara kam und dort Gegenſtand poetiſcher Huldigungen war, dargebracht von dem Humaniften Riccardo Sbroglio aus Udine, der wohl auch durch Scheurls Vermittlung vom Kurfürften Friedrich dem Weifen an die Univerſität nach Leipzig berufen ward ²⁾. Scheurl

1) Crowe & Cavalcaſſelle a. a. O. V. 177. Abgethan ſein bei dieſer Gelegenheit für Italien: ein Ecce homo von Juden geführt, Knieſtück, im Dogenpalaste zu Venedig, niederländiſche Arbeit, es giebt davon einen grofsen Stich in Zeichenmanier; ein Mädchen mit einer Katze am Fenſter, bezeichnet mit der Jahreszahl 1508 und der Inſchrift: »Ich pint mit vergis mein

nit« beim Principe di Santangelo in Neapel hat nichts mit Dürer gemein; ein kleiner Ecce homo bez. 1514 in der Casa Trivulzi zu Mailand ift eine Nürnberger Fälfchung; deſgleichen ein Johanneskopf bez. 1521 in der Galerie Manfredini in Venedig.

2) Libellus de laud. Germ.: »Tantum pingendi artem, multis ſeculis intermiſſam,

war dann Augenzeuge des Empfanges, welchen die Maler von Bologna Dürern bereiteten; er hörte es mit an, wie sie ihm öffentlich den ersten Rang unter den Malern der ganzen Welt zusprachen und behaupteten, nun leichter zu sterben, nachdem sie den so lange ersehnten Anblick Albrechts genossen hätten ¹⁾ — Ueberfchwänglichkeiten, die wir nicht gerade als Ausflüsse eines übertriebenen Gefühles für Freund und Vaterland zu verdächtigen brauchen, die wir vielmehr auch auf Rechnung des humanistischen Zeitalters setzen können, das in der Höflichkeit wie im Hasse nur an den stärksten Ausdrücken Genüge fand.

Es wäre zwecklos, Vermuthungen aufzustellen, welche Maler es waren, die Dürer in Bologna so sehr auszeichneten. Es genügt, sich zu erinnern, dafs der wohlwollende, milde Francesco Raibolini, genannt *il Francia*, gleich einem Vater an der Spitze der dortigen Künstler stand. Er war Maler und Goldschmied zugleich, und aus seiner Schule war ja der eifrige Nachahmer Dürers, Marcantonio Raimondi hervorgegangen, sodafs er auch den Beinamen »de' Francia« führte. Francia war auch mit Raphael innig befreundet; dafs sich dieser aber im Jahre 1506 gerade in Bologna aufgehalten habe, wie Passavant annimmt, ist nicht beglaubigt. Der junge Urbinat hätte sich freilich im gegebenen Falle einer Huldigung für Dürer nicht ver sagt. Michelangelo hingegen kam wohl im November nach Bologna, um sich mit dem neuen Herrn der Stadt, dem Papste Julius II., dem er freventlich entronnen war, wieder zu veröhnen. Dürer traf er kaum mehr daselbst an, und wenn auch — der stolze Florentiner wäre ihm darum nicht minder unnahbar geblieben. Dürer gieng nach Bologna, um gewisse Geheimnisse der Perspective zu erlernen. Es handelte sich offenbar um gewisse practische Vortheile, welche die mühsame Arbeit der Construction vereinfachten und welche damals noch nicht Gemeingut waren, sondern von den Wissenden geheim gehalten und blofs etwa mündlich mitgetheilt wurden. Wer war nun der Meister in Bologna, bei dem Dürer die Fähigkeit und die Geneigtheit,

per Norimbergenses reuocatam, quum hoc anno Ferrarie admirata esset Sbrullia musa, in tale tetrasticon erupit extemporaliter« etc. Dann folgt ein zweites Elogium: »Eiusdem distichon Alberto Dürero ex tempore dictum«, und noch ein drittes von demselben Ricardus Sbrullius, den Scheurl sonst auch »Neothericus Naso« nennt.

1) Chr. Scheurl: Commentarius de vita

et obitu Dom. Antonii Kress, ed. Norimbergæ 1515: »Et in magno pretio habuit Albertum Durer Norembergensem, quem ego Germanum Apellem per excellentiam appellare soleo. Testes mihi sunt, ut reliquos taceam, Bononienses pictores, qui illi in faciem me audiente publice principatum picturae in universo orbe detulerunt affirmantes, iucundius se morituros, viso tam diu desiderato Alberto.

ihn in diese Lehren einzuweihen, voraussetzen durfte? Durch Scheurl mochte Dürer von Venedig aus die Verbindungen mit demselben angeknüpft haben.

Harzen vermuthet, es sei niemand anderes gewesen, als der greise Piero degli Franceschi dal Borgo San Sepolcro, der durch seine Kenntnisse in dieser Richtung berühmte Lehrmeister von Luca Signorelli und Verfasser der Schrift: »De perspectiva pingendi«, den schon Vasari als den besten Kenner des Euklid feiert¹⁾. Luca Pacioli, sein vertrauter Schüler, der gelehrte Mathematiker führt auch in der That unter den Orten, an welchen Piero dal Borgo ruhmvoll gewirkt habe, Bologna mit auf, ohne das sich aber die Zeit von dessen Aufenthalt daselbst bestimmen liesse. Nachdem Harzen die verloren geglaubte Schrift Pieros wieder entdeckt hat, wird ohne Zweifel ein genaueres Studium dieser wie der Schriften Dürers noch einmal Licht über diese Frage verbreiten. Bisher wissen wir nur, das sich Dürer u. a. in seiner »Unterweisung der Messung« vielfach sehr nahe an Luca Pacioli's Werk »De divina proportione« anschließt, das 1509 in Venedig erschien. Dieses Werk aber war bereits zehn Jahre früher abgefaßt. Pacioli befand sich nämlich bis 1499 mit Lionardo da Vinci in Mailand am Hofe des Herzogs Lodovico il Moro. Er war Mitglied der von Lionardo daselbst gegründeten und geleiteten Akademie und mit diesem so befreundet, das derselbe das für den Herzog bestimmte Manuscript seiner »Divina proportione« mit eigenhändigen Zeichnungen schmückte. Pacioli erzählt dies selbst in seiner nachmaligen Zueignung an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini. Nach dem jähen Sturze des Herzogs Lodovico führte nun Pacioli ein Wanderleben als Lehrer der Mathematik, und leicht konnte er sich damals zufällig in Bologna aufgehalten haben. Dort oder aber auch in Venedig muß Dürer mit Luca Pacioli zusammengekommen sein, denn bloß aus dessen gedrucktem Buche hätte er kaum so unbefangenen geschöpft, namentlich auch nicht ohne der Quelle zu gedenken.

Die Annahme einer Begegnung Dürers mit Luca Pacioli ist uns aber darum so wichtig, weil sie uns allein Aufschluß giebt über die nicht bloß im Allgemeinen geahnten, sondern auch im Einzelnen nachzuweisenden Beziehungen Dürers zu Lionardo. Von den Aehnlichkeiten in der glänzenden Erscheinung und Begabung, im Charakter und im Forschungstribe der beiden herrlichen Menschen sei hier ganz abgesehen; das würde viel zu weit führen. Wir haben aber unter

1) E. Harzen, Ueber den Maler Piero degli Franceschi; Archiv für zeichn. Künste | II. 231—44. Vasari, ed. Lem. IV. 22.
Thaufing, Dürer. | Vergl. Crowe & Cavalcaffelle III. 316.

anderen von Dürer sechs Holzschnitte: schwarze Scheiben, von denen sich ganz symmetrisch und concentrisch angeordnete Verschlingungen von Bändern oder Schnüren arabeskenartig abheben. Man nennt diese wunderlichen Verzierungen gemeinlich Dürers Stiekmutter; er selbst nennt sie im Niederländischen Tagebuche »die sechs Knoten«¹⁾. Durch Beifügung von vier Eckblättern an dem Umfange der Scheiben gab Dürer dem Holzschnitte die oblonge Form. Erst im zweiten Drucke führen diese Verknotungen das Monogramm Dürers in der Mitte. Dieselben Muster kommen nun auch auf alten italienischen Kupferstichen vor, nur auf weißem Grunde, und diese führen in der Mitte die merkwürdige Inschrift: ACADEMIA LEONARDI VINCI. Schon Vafari²⁾ kannte diese seltsamen Stücke; sie sind das einzige äußerliche Denkzeichen jener mysteriösen gelehrten Gesellschaft. Dafs ihre Erfindung wirklich aus Lionardos Umgebung in Mailand stammt, lehrt ein Vergleich mit den Verzierungen des Spiegelgewölbes in der Sakristei von Santa Maria delle Grazie. Längs der Ränder läuft dort auf blauem Grunde in Gold und Silber gehöht ein Geflecht von dickeren und dünneren Seilen, die sich namentlich in den Zwickeln zu einem ganz ähnlichen Netzwerke verknoten³⁾. Die Deckenverzierung entstand zu derselben Zeit, da Lionardo im Refectorium nebenan sein Letztes Abendmahl schuf. Jene geheimnisvollen, wie es scheint immer seltenen Musterblätter mag Dürer aber durch Luca Pacioli kennen gelernt haben. Ohne irgend eine äußere Veranlassung hätte er dieselben wohl kaum copiert. Ein einfacheres Beispiel ähnlicher Verzierungen hat uns Wenzel Hollar erhalten in den Ornamenten, die er nach Dürer'schen Zeichnungen, vermuthlich aus Arundels Sammlung veröffentlichte. Es sind zwei kleine Kränze von schmalen Blättern, deren Inneres durch einige solche, aber nicht concentrische Knotenverschlingungen ausgefüllt wird⁴⁾. Möglich dafs auch diese Stücke auf Lionardo'sche Vorlagen zurückgreifen.

Noch ein anderes Anzeichen für jenen Zusammenhang giebt es. Wir haben gesehen, wie eifrig sich Dürer kurz zuvor mit dem Studium des Pferdeleibes befaßte und wie er, vielleicht angeeifert durch Barbaris Beispiel, gerade mit den beiden Kupferstichen von 1505 große Fortschritte darin aufweist, ohne aber zu einer bestimmten, einheitlichen Auffassung der natürlichen Verhältnisse durchzudringen. Die Darstellung des Pferdes war aber bekanntlich eine besondere Stärke

1) Dürers Briefe 109, Z. 5. Bartsch Nr. 140—145.

2) Ed. Lem. VII. 14. Vergl. Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci,

Leipzig 1873, S. 14 u. Jahrb. f. K. V. 295.

3) Vergl. G. Mongeri, L'arte in Milano, 1872, S. 212 mit Abbild. eines Pendentivs.

4) Parthey, Wenzel Hollar Nr. 2565.

Lionardos. Schon deffen Lehrmeister Verrocchio hatte in dieser Hinsicht ganz besondere Kenntnisse. Vafari befaß von ihm zwei Zeichnungen von Pferden mit den Mäßen zur Vergrößerung und Verkleinerung, daß sie stets proportioniert und fehlerlos erscheinen ¹⁾. Ein glänzendes Denkmal dieses feines Wissens und feines Geschmacks lieferte Verrocchio in dem Reiterbilde des Balthasar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Herman Grimm ²⁾ erkannte ganz richtig die Aehnlichkeit des Pferdes auf Dürers Stich »Ritter, Tod und Teufel« mit dem jenes Erzguffes. Leicht konnte ja Dürer im Jahre 1506 das Denkmal in Venedig studiert haben. Das aber genügte Dürern nicht. Es haben sich in italienischen Sammlungen Studienblätter zu Dürers »Reiter« erhalten, auf denen bloß der Reiter mit feinem Hunde erscheint, mit der Feder gezeichnet und nach geschwärztem Hintergrunde wieder auf der Rückseite durch's Fensterglas durchgezeichnet, genau so wie es Dürer bei seinen zahllosen Studien der menschlichen Proportionen zu machen pflegte. Die eine dieser Zeichnungen befindet sich in der Sammlung der Uffizien in Florenz, die andere in der Ambrosiana zu Mailand. Auf beiden nun finden sich im Körper des Pferdes noch die Maße und Linien verzeichnet, Quadrate, nach welchen dasselbe zweifelsohne construirt worden ist. Und Dürer war dabei nicht allein, denn die auf dem Florentiner Blatte in Bezug auf die Maße beigefügten spärlichen Aufschreibungen sind nicht von seiner, sondern von fremder Hand und lateinisch. Es scheint mir gar nicht zweifelhaft, daß hier Dürer von Jemandem Unterricht in Pferdeproportionen empfangen habe und daß er sich über die Theorien Verrocchios Rechenhaft geben ließe. Ein speculativer Kopf, wie Luca Pacioli, konnte ihm sicherlich auch darüber Aufschluß geben; er hatte gewiß nicht veräußert Lionardo darüber auszuholen, als dieser in Mailand das riesige Reiterbild Francesco Sforzas modellirte. Daß Dürer bereits im Jahre 1506 die Vorstudien zu dem Kupferstich von 1513 macht, paßt ganz zu seiner Art, und jene Federzeichnungen sind vielleicht niemals von Italien fortgekommen. Doch genug der Vermuthungen, kehren wir mit Dürer wieder nach Venedig zurück!

Dürer malte damals in Venedig auch noch Bildnisse. Er berichtet selbst am 23. September 1506, daß er in längstens vier Wochen dort fertig werde, »denn ich habe Einige zu conterfeien, denen ich's zugefagt habe«. Von diesen Porträten hat sich meines Wissens bloß eines in Italien erhalten, nämlich in der Galerie Brignole-Sale in

1) Vafari, ed. Lem. V. 44.

2) Ueber Künstler und Kunstwerke II. 230.

Genua. Es ist das Brustbild eines jungen Mannes, deutschen Stammes den Gesichtszügen nach; er trägt eine schwarze Mütze, ein braunes Mieder und eine schwarze Jacke darüber und ist fast ganz von vorne gesehen. Leider ist das Bild sehr verdorben und übermalt bis auf ein Stück Mieder mit der schwarzen in zwei Häftchen endenden Schnur und auf einige sorgfältig und scharf ausgeführte Haarpartien. Nur die vortreffliche Zeichnung schlägt noch durch. Es ist auf Holz gemalt mit der Inschrift in Goldbuchstaben: »Albertus Dürer germanus faciebat post virginis partum 1506« und dem Monogramme.

Wir wissen nun auch, daß Dürers Abreise von Venedig nicht zu der wiederholt in seinen Briefen festgesetzten Zeit erfolgte, sondern sich noch bis in das Jahr 1507 hinzog. Die Bibliothek zu Wolfenbüttel besitzt nämlich ein Exemplar der lateinischen 1505 in Venedig erschienenen Ausgabe von Euklids Elementen der Mathematik, in welches Dürer neben sein Monogramm die Worte schrieb: »Dz puch hab ich zw Venedich vm ein Dugatn kawft im 1507 jor. Albrecht Dürer« ¹⁾. Ich glaube darum auch noch ein anderes Bildniß von Dürer, das die Jahreszahl 1507 trägt, in die Zeit seines Aufenthaltes in Venedig versetzen zu müssen. Es ist das Porträt eines jugendlichen Deutschen, etwas linkshin gewandt, mit blondem, krausem Haar und kleinem Schnurr- und Kinnbart in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Er trägt eine runde Mütze und einen braunen, mit Hasenpelz ausgeschlagenen Rock, zwischen dem auf der Brust das Hemd heraussteht. Das kleine Gemälde hat durch Reibung stark gelitten, die Laforen sind geschwunden und der röthliche Fleischtön der Unterma- lung liegt bloß; doch erkennt man noch die Reste der ursprünglich feinen, sorgfältigen Ausführung. Merkwürdiger noch als diese Vorderseite ist uns die Rückseite des Holztäfelchens, die einem derben Künstlerscherz ihre Bemalung verdanken mag. Der Dargestellte ist vermuthlich einer der deutschen Kaufleute des Fondaco; der Preis den er für das Bildniß zahlte — oder auch nicht zahlte — mag dem befreundeten Meister nicht angemessen erschienen sein. Er rächte sich nun indem er auf die Rückseite noch rasch das scheußliche Bild einer Avaritia, des leidigen Geizes, malte. Es ist die Halbfigur eines runzeligen alten Weibes mit langer Nase und Triefaugen höhnisch herauslachend, daß die zwei einzigen Zähne im Munde sichtbar werden;

1) Hausmann im Archiv für zeichn. K. II. 91. In dem Verzeichnisse der Imhoff'schen Sammlung von 1625 kömmt auch vor als Nr. 5: Ein Täffelein von Oehlfar-

ben, ein Brustbild, ein Weiblein de 1507 von Albrecht Dürers eigener handt zu Venedig gemahlt, sehr lieblich umb 300 fl. Eye, Dürer, Ueberlichtstafel.

ſie hält in den Händen einen offenen Sack, in dem groſſe Goldſtücke blinken; dazu das lange ſtraffe blonde Haar und die welke Bruſt, inſeſ die linke Schulter von einer hochrothen Draperie bedeckt wird: ein Inbegriff phantaſtiſcher Häſlichkeit, um ſo ſcheuſlicher, als die Anlagen des langen Gefichtes im Grunde edel und regelmäſig ſind. Das Merkwürdigſte daran iſt aber die wohlerhaltene Malweiſe, die breite, paſtoſe Körperlichkeit, mit der die zähe Oelfarbe unmittelbar aufgetragen iſt, dazu die Farbengluth, deren warme Tiefe freilich durch die ſtete Abfonderung vom Lichte noch verſtärkt ſein mag; aber auch abgeſehen davon iſt die Verwandtſchaft mit der Palette eines Vittore Carpaccio, eines Giorgione oder Tizian unverkennbar. Das lackrothe Tuch für ſich allein würde die Malerei als venetianiſch erſcheinen laſſen, wenn nicht der äußere Zufammenhang und etwa die Haarbehandlung Dürers Autorſchaft verbürgte. Nicht bloß dem Sinne nach, auch in der Maltechnik bildet dieſe Avaritia eine kraffe Parodie auf das Bildniß der Vorderſeite mit ſeinem dünnen, fein verſchmolzenen, laſierenden Vortrage, offenbar noch auf einem Tempera-grunde.

So hätten wir denn hier auch ein maleriſches Zeugniß von der übermüthig fröhlichen Stimmung, in welche der längere Aufenthalt in Venedig Dürer allgemach verſetzte und von welcher uns der zweite Theil ſeiner Briefe an Wilibald Pirkheimer die köſtlichſten Proben giebt. Dieſe bereits öfters angezogenen Briefe Dürers an Pirkheimer bilden eine Hauptquelle für dieſen wichtigen Abſchnitt ſeines Lebens, ja für Dürers Geſchichte überhaupt. Urſprünglich acht an der Zahl fanden ſie ſich mit einigen Büchern und anderen Schriften in einem lang vermauert geweſenen Raume des Imhoffſchen Hauſes, als daſelbe in der Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Erbschaft an Chriſtoph Joachim von Haller übergieng. Seitdem wurden ſie wiederholt von Murr, Campe und Eye veröffentlicht und durch die Aufſindung eines weiteren Briefes in der Bibliothek des britiſchen Museums auf neun vermehrt ¹⁾. Sie zerfallen deutlich in zwei Gruppen. Die erſte umfaßt die fünf Briefe vom 6. Januar bis zum 2. April 1506. Sie athmen noch etwas von den Sorgen, die daheim auf dem Meiſter

1) Die Originale der in Nürnberg aufgefundenen Briefe befinden ſich jetzt auf der Stadtbibliothek daſelbſt, mit Ausnahme des zweiten, der in die Privatſammlung des H. Lempertz in Köln übergieng und nach deſſen Verſicherung mit dieſer dem Vaterlande und der Wiſſenſchaft erhalten

bleiben ſoll. Ein Facſimile davon in: II. Lempertz, Bilderhefte zur Geſchichte des Bücherhandels 1853—1865; Tafel 27. Die Nachweiſe der übrigen Publicationen in meiner Ausgabe: Dürers Briefe etc. Wien 1872, Einleitung X.

lasteten und die ihm auch in die Ferne gefolgt sind, von der Ueber-
 raschung und Beklommenheit gegenüber den fremden Verhältnissen.
 Dem Freunde, der ihm die Mittel zur Reife vorgeschoffen zu haben
 scheint, bezeugt er wiederholt seine Dankbarkeit und seine innige
 Hingebung. So schreibt er am 7. Februar. »Ich gebe dem auch keinen
 Glauben, daß Ihr mir zürnet, denn ich halte Euch nicht anders, als
 für einen Vater ¹⁾. Ich wollte, daß Ihr hier zu Venedig wäret! Es
 sind so viele artige Gefellen unter den Wälfchen, die sich je länger
 je mehr zu mir gefellen, daß es einem wohl um's Herz sein möchte;
 vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger und Pfeifer, Kenner in der
 Malerei und Leute von viel edler Gefinnung und rechter Tugend, und
 sie erweisen mir viel Ehr' und Freundschaft. Dagegen sind ihrer auch
 die Untreuesten, verlogene diebische Böfewichter, von denen ich nicht
 geglaubt hätte, daß sie auf dem Erdreich lebten. Und wenn's einer
 nicht wüßte, so dächte er, es wären die artigsten Leute, die es auf
 dem Erdreich giebt. Ich für mein Theil muß immer über sie lachen,
 wenn sie mit mir reden. Sie wissen, daß man diese ihre Bosheit kennt,
 aber sie fragen nichts darnach. Ich habe viele gute Freunde unter den
 Wälfchen, die mich warnen, daß ich mit ihren Malern ja nicht esse
 und trinke. Auch sind mir ihrer viele Feind« etc.

Dafür plagt ihn Pirkheimer mit der Beforgung zahlreicher kleiner
 Aufträge nicht bloß auf griechische Bücher und Papier und persische
 Teppiche, auch auf Glaswaaren, Kranichfedern auf den Hut zu stecken
 — »Narrenfederle« wie Dürer meint — und vorzüglich auf Edelsteine
 und Schmuck aller Art. Die Berichte über diese Ankäufe nehmen
 den meisten Raum in diesen Briefen ein. Ich bin so glücklich, dieser
 ersten Gruppe noch einen Brief anzureihen, der — wenn er auch
 wenig Neues enthält — hier als eine Probe von Dürers Briefstil folgen
 mag. Dürer fürchtet nämlich, daß der vierte Brief vom 8. März, den er
 mit einem Saphiring abgeschickt hatte, verloren gegangen sei und
 wiederholt daher manches schon früher Berichtete. Der neue Brief
 fällt hinter den sechsten der bisher bekannten.

1) Ueber das einzige, brüderliche Ein-
 vernehmen, welches damals bereits zwis-
 chen den beiden Freunden bestand, schreibt
 Chr. Scheurl in seinem gleichzeitigen Li-
 bellus de laud. Germ. die schmeichelhaf-
 ten Worte: »Quemadmodum autem illis
 priscis pictoribus quædam comitas (sicut
 omnibus, vere literatis) inerat: ita hic Al-

bertus facilis est, humanus, officiosus et
 totus probus; quare etiam a summis viris
 magnopere diligitur, et imprimis a Vilibaldo
 Pirchamero perinde ac frater unice ama-
 tur: viro græce et latine vehementer eru-
 dito, optimo oratore, optimo senatore, op-
 timo imperatore«.

Dürer an Wilibald Pirkheimer.

Venedig, 25. April 1506.

»Meinen willigen dienst zuvor lieber her. Mich wundert, dz Ir mir nit schreibt, wy ewch der saffirring gefall, den ewch der Hans Imhoff gefchickt hatt beim Schonpott¹⁾ von Awgspurg. Ich weis nit, ob er ewch worden ist oder nit. Ich pin peym Hans Imhoff²⁾ gewest, hab in geforcht; fagt er, er mein nit anderft er fol ewch dan worden fein. Awch ist ein priff dopei, den ich ewch geschriben hab, und ist der fthein in ein verfigelte püxle gemacht und hat eben die grofs als er hir gezeichnett (folgt die Zeichnung eines Ringes) und hab in mit grosen pit zu wegn gepracht, wan er ist lawter und nett, und dy gefellen fagen, er fey fast gut vür dz gelt, dz ich dafür geben. Er wiegt ungefer 5 fl. reinfch und hab dorfür geben 18 dugaten und 4 marzell; und wen er verlorn wurd, so wurd ich halb unfinig. Wan er ist schir 2moll so vill gefchetzt worden, als ich dorfür geben hab. Man wolt mir awch von fchtund an gewin geben, da ich in kawft het. Dorum lieber her Pyrkeymer fagt dem Hans Imhoff³⁾ dz er den pottn forsch, wo er mit dem priff und püxle hin kumen fey, und der pott ist vom jungen Hans Imhoff gefchickt worden am elften dag Marzy. Hi mit feind Gott befolhen und laft ewch mein mutter befolhen fein; spricht dz sy mein pruder zu Wolgemut dw, awff dz er erbett und nit erfawll⁴⁾. Alzeit ewer dyner. Lest nach dem synn, ich hab eilentz itz woll 7 pryff zw schreiben — ein teil geschriben. Mir ist leid vür hern Lorentz, grüfst in und Steffn Paumgartner⁵⁾. Geben zw Fenedig im 1506. jar am fanct Marx dag.

Albrecht Dürer.

Schreibt mir palt wider, wan ich hab dy weil kein rw. Andres Kunhofer⁶⁾ ist thottlich krank, itz ist mir pottshaft kum⁷⁾.

1) Ein Bote des Namens Schon oder Schön.

2) Der jüngere des Namens, geb. 1488, gest. 1526 und seit 1515 Pirkheimers Schwiegerfohn. Er war demnach also sicher damals auch in Venedig.

3) Der Aeltere des Namens und Vater des zuvor genannten; damals an der Spitze des Haufes in Nürnberg.

4) Es ist sein jüngster Bruders Hans. Vergl. oben S. 38, u. Dürers Briefe II, 32 mit Anmerk.

5) Aus der Patrizierfamilie; ein naher Freund Dürers und Stifter des Paumgärtner'schen Altares; Siehe oben S. 136. Herr Lorenz vermuthlich Dr. L. Behaim, früher Haushofmeister des Cardinals Borgia, nachmaligen Papstes Alexander VI. Vergl. Dürers Briefe 192.

6) Ein junger Nürnberger, vermuthlich ein Handwerker, dessen Dürer wiederholt gedenkt; ein endgiltiger Beweis, dafs dieser der im folgenden Briefe erwähnte Andreas sei, und nicht Dürers Bruder, wie

angenommen wurde.

7) Ich verdanke die Abschrift dieses bisher unbekanntes Briefes meinem verehrten Freunde William Mitchell in London, der das Original in der Royal Society dafelbst entdeckt hat. Es ist auf weißem Ankerpapier geschrieben und trägt auf der Rückseite die gewohnte Adresse: »Dem erfamen weisen Her Wilbolt Pyrkeymer zw Nornberg meinem günstigen Herrn«; ferner noch folgende Widmung: »Fürnehmer, insonders vertrauter, lieber Freund Heinrich Milich! Auf sein vielfaltiges anlangen verehr ich Ihme hiemit diesen Brief von Albrecht Dürer an meinen Urahnern Wilibald Pirkamer. Das wolle er desto höher halten, weil ich dergleichen hohen Personen zu geben verlagt habe, den ich der nicht mehr als noch sechs beyhanden; wollt auch denselben desto lieber sein lassen, weil er meines in Gott Ruhenden Anherrn Hans Imhoff darin zum andermahl gedenkt. Golt und Silber ist einem jeden

So fremdartig uns auch heutzutage die Schreibweise Dürers erscheinen mag, im Vergleiche mit anderen gleichzeitigen Briefen belehrt sie uns doch, daß Dürer die damals noch so ungelenke Mutterfrache gar geschickt zu handhaben weiß. Er bedient sich ihrer mit einer Freiheit und Sicherheit, wie wenige seiner Zeitgenossen, auch die Gelehrten nicht ausgenommen.

Nun folgt leider eine Lücke in der Folge der Briefe bis zum 28. August 1506. Inzwischen ist Dürer ganz aufgethaut unter dem italienischen Himmel. Er scheint sich außerordentlich wohl zu fühlen in Venedig und schiebt daher den Zeitpunkt der Abreise fortwährend weiter hinaus. Er hat auch etwas Italienisch gelernt, venetianischen Dialekt, den er in der Schreibung wunderlich mit seinem Bischen Latein vermenget. Damit verspottet er nun den Freund, der sich auf seine staatsmännischem Erfolge etwas zu gute that:

»*Al grandissimo primo uomo del mondo! Il vostro servitore, lo schiavo Alberto Dürer dice salute al suo magnifico Messer Wilibaldo Pirkheimer. Mia fede! io udii volentieri con grande piacere la vostra sanità e grande onore. Fo mi meraviglio come è possibile stare un uomo come Voi contra tanti sapientissimi tiranni, buli, milites — non altro modo nisi per una grazia di Dio! Quando io lessi la vostra lettera di queste strane bestiacce io ebbi tanta paura, e parvemi una grande cosa*¹⁾, aber ich halte dafür, daß Euch die Schottischen auch gefürchtet haben, denn Ihr seht auch wild aus, insbesondere am Feiertage, wenn Ihr den Schritt Hüpfle geht« — dazu denke man sich den damals schon ziemlich beleibten Rathsherrn! Pirkheimer hatte nämlich im Vorjahre auf dem Reichstage zu Köln die Händel der Vaterstadt mit dem gefürchteten Raubritter Konz Schott beigelegt. Weniger glücklich war

lieb, aber dergleichen Briefe acht ich höher, weil das Golt noch in der Welt, aber der Dürer eigenen Handschreiben würde man so bald nicht finden, wie den zweien Cardinal Spineli und Urfini von mir dergleichen begert. Das melt ich allein darumb, auff das gespürt wird mit was affection ich dem herrn Bruder zugethan bin. Actum Nürnberg den 3. July An. 1624. Hans Imhoff der Aeltere«. Es ist Hans III. der jüngste Sohn Wilibalds, des berühmten Sammlers, geb. 1563 † 1629. Geschlossen sind diese Briefe Dürers immer mit einem Siegel, das sein Wappenschild mit der offenen Thüre und darüber ein A und T zeigt, welche Buchstaben Campe irrthüm-

lich für das obere Ende einer Staffelei nahm. Reliquien, Titelblatt.

1) An den größten und ersten Mann der Welt! Euer Diener, der Knecht Albrecht Dürer, sagt Heil seinem fürnehmen Herrn Wilibald Pirkheimer. Meiner Treu! ich vernahm gerne und mit großem Vergnügen Euere Gefundheit und große Ehr'. Mich wundert, wie es möglich ist, daß ein Mann wie Ihr Stand halten kann gegen so viele geriebene Tyrannen, Raufbolde, Soldaten auf andere Weise, wenn nicht durch eine Gnade Gottes. Als ich Eueren Brief las über diese gräulichen Fratzen, erfafte mich große Furcht und es schien mir ein gar gewaltig Ding.

er vielleicht in feinen Liebeshändeln; die Anspielungen darauf bieten Dürern einen unerfchöpflichen Stoff zu theilweise recht derben Scherzen: «Aber es reimt sich gar schlecht, dafs sich folche Landsknechte mit Zibet fchmieren. Ihr wollt auch ein rechter Seidenschwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Dirnen wohlgefällt, fo fei es ausgemacht. Wenn Ihr doch wenigstens fo ein lieblicher Mensch wäret wie ich, fo thäte es mir nicht Zorn« u. f. w.

Pirkheimer war damals eben zu einer Verfammlung der Hauptleute und Räthe des Schwäbifchen Bundes nach Donauwörth abgeordnet, um dort alte Streitigkeiten mit dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, dem Burggrafen von Nürnberg, auszutragen. Er berühmte fich nun ohne Zweifel in feinem Briefe an Dürer feiner oratorifchen Begabung und theilte ihm feinen diplomatifchen Feldzugsplan mit¹⁾. Darauf fchrieb Dürer am 8. September 1506:

»Hochgelahrter, bewährter, weifer, vieler Sprachen mächtiger, kühner Entdecker aller vorgebrachten Lügen und fchneller Erkenner rechter Wahrheit! Ehrfamer, hochgeachteter Herr Wilibald Pirkheimer! Euer unterthäniger Diener Albrecht Dürer gönnt Euch Heil, grofse und würdige Ehre *con diavolo tanto per la ciancia, chi te ne pare!* *Io vuol dinégare il vostro cuore*²⁾, dafs Ihr denken werdet, ich fei auch ein Redner von 100 *Partite!* Eine Stube in die man die Gedächtnifsgötzen fetzt, muß freilich mehr als vier Winkel haben. Ich *vuol* mein *Capo* nicht damit *impacciare*³⁾, ich will's Euch *recommandare*, denn ich glaube, dafs nicht fo *molte* Kämmerchen im Kopfe find, dafs Ihr in jeglichem ein Biffle behaltet. Der Markgraf wird nicht fo lange Audienz geben; 100 Artikel und jeglicher Artikel 100 Worte brauchen eben 9 Tage, 7 Stunden, 52 Minuten, ohne die *Sospiri*⁴⁾, die hab' ich noch gar nicht mitgerechnet. Darum werdet Ihr fie nicht auf einmal reden können, es würde fich dehnen, wie eines alten Tättels Rede«. Aber auch die wirklichen Erfolge des Freundes verfezen

1) Berichtet doch Hans Imhoff, der Urkel Pirkheimers, in defsen Tugendbüchlein 1606, S. 69, vermuthlich nach Aufzeichnungen in defsen Nachlasse ganz Aehnliches über feine Beredfamkeit: »Denn er hatte nicht blofs eine männliche, kräftige Stimme, fondern auch ein überaus herrliches und faft ungläubliches Gedächtnifs, fo dafs er oftmals nicht blofs fechzig und mehr weitfchweifige Artikel und Beschwerdepunkte, die gegen feine Oberen und Committenten, einen Ehrbaren Rath, durch Andere vorge-

bracht wurden, ftehenden Fufses alsbald und im Continuo repetieren, verantworten und widerlegen, fondern auch laut feiner Instruction eben fo viele dagegen vortragen konnte, ohne dafs ihm dabei je fein Gedächtnifs verfaßt hätte«.

2) In des Teufels Namen! fo viel für das Gefchwätz, als Euch beliebt. Ich wette darauf —

3) vollstopfen.

4) Seufzer.

Dürer in keine ernstere Stimmung; er antwortet ihm mit dem letzten Briefe »ich weifs nicht an welchem Tage des Monats, aber ungefähr« am 13. October 1506:

»Da ich weifs, dafs Ihr meine Ergebenheit kennt, thut es nicht noth, Euch davon zu schreiben. Aber um fo nöthiger ist es, Euch zu erzählen von meiner grofsen Freude an der hohen Ehre und dem Ruhme, die Ihr durch Eure mannhafte Weisheit und gelehrte Kunst erlangt habt — desto mehr zu bewundern, da felten oder gar nimmer in einem jungen Körperchen dergleichen gefunden wird! Aber das kommt Euch von befonderer Gnade Gottes, eben fo wie mir. Wie ist uns beiden fo wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr *con vostra* Weisheit! Wenn man uns glorificiert fo strecken wir die Hälfe in die Höhe und glauben es. Indeffen steckt vielleicht ein böfer Lecker dahinter, der unfer spottet. Darum glaubt es nur nicht, wenn man Euch lobt, denn Ihr seid fo ganz und gar unmanierlich, dafs Ihr's gar nicht glaubt! Ich fehe Euch ordentlich vor dem Markgrafen stehen, wie Ihr lieblich redet — thut gerade fo, als ob Ihr um die Rosentalerin buhltet, fo krümmt Ihr Euch. Ich merke auch wohl, dafs Ihr, als Ihr den letzten Brief geschrieben habt, ganz voll Liebesfreude gewesen seid. Ihr solltet Euch denn doch schämen deshalb, weil Ihr alt seid und meint, Ihr seid fo hübsch; denn das Buhlen steht Euch an, wie dem grofsen zottichten Hunde das Spielen mit dem jungen Kätzchen. Wenn Ihr noch fo fein und sanft wäret, wie ich, fo würde ich das begreifen« — und dergleichen mehr. »Wenn mir Gott heim hilft, weifs ich nicht, wie ich ferner mit Euch leben soll Eurer grofsen Weisheit halben; aber für Eure Tugend und Gutherzigkeit bin ich froh und Eure Hunde werden es auch besser haben, wenn Ihr sie nicht mehr lahm schlägt. Doch wenn Ihr daheim fo hochgeachtet seid, werdet Ihr mit einem armen Maler nimmer auf der Gaffe zu reden wagen; das wäre ja eine grofse Schande für Euch: *con poltrone dipentore*« 1)!

Dazwifchen verräth Dürer wohl auch, wie sehr er selbst der Eitelkeit huldigt. Er verfäumt nicht sich modifch zu kleiden und hat feine Freude dran; denn er schreibt wiederholt: »Mein franzöfischer Mantel, die Kafacke und der braune — ein andermal: der wälfeche — Rock lassen Euch schön grüfsen«. Er geräth gar auf tolle Einfälle: »Wiffst denn auch, dafs ich mir vorgenommen hatte, tanzen zu lernen, und zweimal auf die Tanzschule gieng; dafür mußte ich dem Meister einen Ducaten geben. Da konnte mich kein Mensch mehr

1) mit dem Malerkerl, dem Taugenichts von einem Maler.

hinauf bringen! Ich würde wohl alles das vertantz haben, was ich verdient habe, und hätte dennoch auf die Letzt nichts gekonnt«! So sorglos und fröhlich lebte es sich freilich daheim in Nürnberg nicht, und jeder Deutsche wird Dürer verstehen, wenn er bei dem Gedanken an die Heimkehr in die Worte ausbricht: »O, wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer«.

Leider nur fehlen uns die Antworten Pirkheimers auf diese köstlichen Auslassungen Dürers. Dadurch entgeht uns nothwendig das Verständniß für manche Anspielung. Wir haben zwar die dunkle Spur eines Briefes von Pirkheimer an Dürer. Dieser wäre aus Imhoff'schem Besitze an den Lord Arundel und mit dem Ueberreste von dessen Sammlung an den Herzog von Norfolk gekommen, der 1681 einen Theil davon der Königl. Societät der Wissenschaft zu London schenkte, »wofelbst sich noch ein lateinischer Brief von Pirkheimer an A. Dürer befindet«¹⁾. Die Nachforschungen William Mitchells in der Bibliothek der Royal Society führten nun zwar zur Auffindung des oben mitgetheilten Briefes von Dürer, waren aber in Bezug auf den in Rede stehenden Brief Pirkheimers bisher erfolglos. Doch hätte jene Nachricht, falls sie auf Wahrheit beruht, schon an und für sich eine gewisse Wichtigkeit, indem wir daraus entnähmen, daß Pirkheimer Dürern lateinisch geschrieben habe, was dem Gelehrten ohne Zweifel bequemer war, als deutsch zu schreiben. Es wäre dies nur eine Bestätigung unserer Annahme, daß Dürer einige Kenntniß des Latein schon aus der Schule mitgebracht habe²⁾. Bei seiner unermüdllichen Lernbegier mochte er sich auch weiterhin darin geübt haben. Und wenn er es auch nicht so weit brachte, selbst Latein zu schreiben, so war er doch im Stande, es zu lesen, zu verstehen. Daß er dessen nicht ungewohnt war, dafür liefert uns gerade der Wortlaut jener angeführten Anrede, in welcher er dem Freunde eine Probe seiner Fortschritte in der Erlernung des Italienischen geben wollte, einen deutlichen Beleg. An dem kraufen Gemisch von dialektischen und willkürlichen Formen ist nämlich bemerkenswerth, daß Dürer manche Worte, als *homo*, *mundo*, *salus*, *honor* lateinisch schreibt, und noch mehr, daß er dort, wo ihm der italienische Ausdruck nicht einfällt,

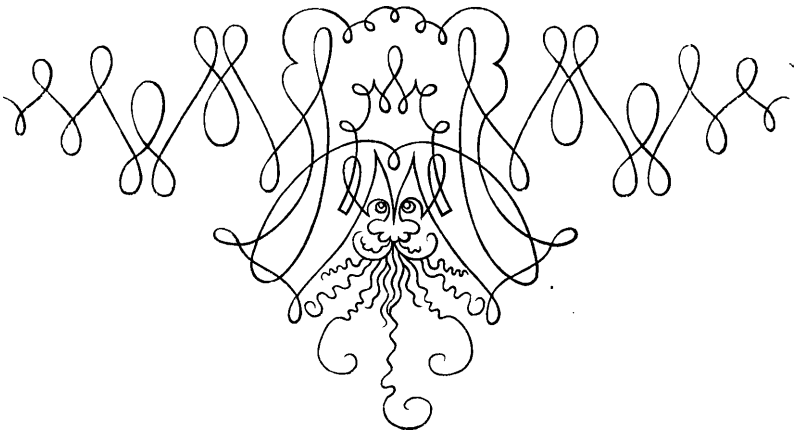
1) So Heller, Dürers Werke, S. 74.

2) Vergl. oben S. 42. Dem widerspricht keineswegs, was Camerarius in der Vorrede zur lateinischen Uebersetzung der Proportionslehre 1532 schreibt: »Literarum

quidem studia non attigerat, sed quæ illis tamen traduntur, maxime naturalium et mathematicarum rerum scientiæ, fere didicerat«; vielmehr bestätigt der Nachsatz unfere Anschauung

flugs den lateinischen dafür setzt: *militēs* für *soldati*; *nisi* für *se non*¹⁾. Immerhin erhalten wir dadurch einen Fingerzeig zum Verständnisse von Dürers Bildungsgrad, den er sich bei dem damaligen Stande der Literatur ohne jegliche Kenntniß des Latein kaum hätte erwerben können; denn gleich Lionardo da Vinci ist Dürer ein Schriftsteller und ein Gelehrter unter den Künstlern.

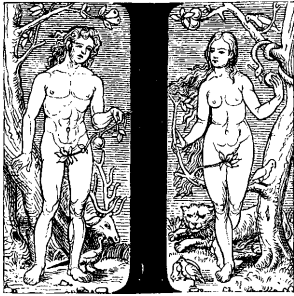
1) Vergl. den Originaltext bei Campe, | wissenschaft. II. 206, mit meiner Ueber-
Reliquien 21; bei Eye, Jahrb. f. Kunst- | setzung, Dürers Briefe etc. 13 ff. mit Anm.



XII.

Die grossen Gemälde.

»hab aber vermeint, euch mit genomen fleifs zu gefallen vnd mir ain rumb zu erlangen, ist es nun anders gerathen, das ist mir laidt«. Dürer.



talien, du schöne Buhlerin, unwiderstehlich sind deine Reize jedem deutschen Herzen; und unserer Besten mancher hat über dir feiner rechtmässigen Heimath vergessen, um sich fortan nur in deine Farben zu kleiden! Auch Dürer hatte das Gemütherhebende, Seelenbefreiende dieser Einwirkungen während feines, mehr als ein Jahr umfassenden Aufenthaltes jenseits der Alpen wieder mächtig empfunden. Wie nachmals Goethe, dachte er mit einem gelinden Schauer an die Rückkehr unter den nebeligen Himmel, in die beengenden Lebensverhältnisse des Vaterlandes. So sehr er sich aber auch dort gefiel und ob er gleich in manchen Aeußerlichkeiten willig nachgab, über das eigentliche Wesen seiner Kunst hat die Fremde nichts vermocht; unverwält und unverfälscht ist er wieder nach Nürnberg zurückgekehrt. Der Ruhm, dessen sich seine Werke in Italien erfreuten, konnte ihn in der eingeschlagenen Richtung nur bestärken. Aus dem reichen Leben aber, welches in der venetianischen Malerei herrschte, mochte er den Muth schöpfen, um auch unter den veränderten Verhältnissen daheim seine ganze Kraft noch an einige grössere Tafelgemälde zu setzen. Auf die Anbetung der heil. drei Könige von 1504 und das Rosenkranzfest von 1506 folgten nun Adam und Eva von 1507, die Marter der Zehntausend von 1508, die Himmelfahrt Mariae von 1509 und das Allerheiligenbild von 1511. Nur auf der Höhe seiner Kraft schuf Dürer diese kleine Reihe von Hauptbildern, die sich durch Idee, Composition und eigenhändige Ausführung auszeichnen. Wie Schiller zu einer Tragödie, so bedurfte

Dürer aber auch eines ganzen Jahres, um ein größeres Gemälde zu feiner Befriedigung zu vollenden.

Zunächst beschäf­tigte ihn wieder das Problem der menschlichen Anatomie. Seit der Vollendung seines Kupferstiches, Adam und Eva, im Jahre 1504 hatte er in Venedig bessere Gelegenheit gefunden den nackten Menschen zu studieren. Insbesondere für den weiblichen Körperbau boten sich ihm daselbst schönere Modelle. Dürer zeichnete ein solches, in ganzer Figur von rückwärts gesehen in der ausgestreckten Linken die Kappe des Malers haltend, in der gewohnten, venetianischen Art mit dem Pin­fel auf das blaue Ankerpapier. Der Hintergrund ist dunkel angelegt. Der Act zeigt sehr gute Verhältnisse. B. Hausmann erwarb die mit 1506 ächt bezeichnete Studie von Böhm in Wien. Der vorge­setzte rechte Fuß und der ausgestreckte Arm lassen vermuthen, daß Dürer dabei bereits an die lebensgroße Eva seines Gemäldes dachte. Mehrere eigentliche Studien zu dieser Eva theils auch in Clairöb­scur, theils in Federzeichnung aus den Jahren 1506 und 1507 befinden sich in London, im Britischen Museum ¹⁾. Insbesondere wiederholte Dürer den linken Arm mit dem Apfel; ein solcher ist auch im Besitze des H. Alfred von Franck in Graz, datiert von 1507 auf dem venetianischen Papier etwa in drei­viertel Lebensgröße. Auch italienische Kunstwerke mögen auf Dürers neue Auffassung von Adam und Eva Einfluß geübt haben. So zeigen z. B. die beiden Standbilder von Antonio Bregni, genannt Rizzi, im Hofe des Dogenpalastes gegenüber der Riefentreppe in Formen und Empfindung gerade dort Analogien mit Dürers Gemälde, wo daselbe von dem älteren Kupferstiche abweicht, z. B. in der schlankeren, spindelförmigen Gestalt der Eva, in dem emporblickenden Adam mit geöffneten Lippen, was immerhin auf einen, wenn auch nur mittelbaren Einfluß jener Marmorbilder schließen läßt.

Das Doppelbild Dürers befindet sich gegenwärtig in der Galerie Pitti zu Florenz. Alte Copien darnach besitzen die Museen zu Madrid und zu Mainz. Obwohl nur diese Copien mit Dürers Namen und der Jahreszahl 1507 bezeichnet sind, so verdient Sandrarts Nachricht, daß das Original in jenem Jahre gemalt worden sei, doch vollste Glaubwürdigkeit. Es befand sich das XVI. Jahrhundert hindurch auf dem Nürnberger Rathhause und kam von dort in die Kunst­kammer Kaiser Rudolfs II. ²⁾

1) Waagen, Treasures of Art I. 233. B. Hausmann Nr. 155 u. 156.

2) In dem Verzeichnisse derselben erwähnt: »Zwo schöne große Taffeln, darauf

Adam und Eva von Albrecht Dürern«. Berichte des Wiener Alterthumsvereins 1864, VII. 109. Das Mainzer Exemplar ist eine, vermuthlich von Juvenel angefertigte

Dürers Adam und Eva von 1507 sind die vollendetsten nackten Menschengestalten, welche die Kunst des Nordens bis dahin hervor gebracht hat. Die Stellung Adams ist ähnlich derjenigen auf dem Kupferstiche von 1504, nur hebt er den besser gebildeten jugendlichen Kopf, der mehr von vorne gesehen ist, mit geöffneten Lippen, daß die Zunge sichtbar wird, wie in freudigem Entzücken empor; dazu die abwärts gehaltene wie zur Abwehr gespreizte rechte Hand und das flatternde blonde Haar, indess die linke den von Eva dargebrachten Zweig mit dem Apfel faßt. Eva schreitet lächelnd, etwas vorgebeugt gerade heraus, indem sie einen Fuß über den anderen vorsetzt, was die Schlankheit ihrer Körperverhältnisse noch erhöht. Dürer liebt diese Fußstellung für nackte weibliche Figuren, desgleichen eine eigenthümliche Spreizung der Finger, welche über das Motiv der jeweiligen Bewegung hinaus geht. Sehr scharf hebt sich das helle Fleisch von dem beinahe schwarzen Hintergrunde ab; es ist ungemein flüchtig gemalt, in grauen Schatten sehr zart vertrieben. Dabei ist die Ausführung keineswegs kleinlich, ja breiter und weniger gequält, als an den übrigen Meisterwerken Dürers in jenen Jahren; die Haarlocken z. B. sind nicht einzeln nachgezogen, sondern durch pastosen Auftrag von Lichtpartien viel allgemeiner belebt. Wenn die freiere malerische Behandlung der Bellini'schen Schule auf Dürer eingewirkt hat, so verräth sich dies am meisten in diesem Werke, zu dem er noch in Venedig die Vorstudien gemacht hatte. Kopf und Formen der Eva deuten dahin, die Blätter und Früchte des Baumes sind südlichen Ursprungs, einige von den Thieren, mit denen er das erste Elternpaar umgiebt, konnte er daheim nicht so naturgetreu studieren. Neben Adam sieht man einen Eber und einen Hirschkopf — das Studium zu letzterem in Wasserfarben enthält die Sammlung Pofonyi-Hullot Nr. 353 — weiter vorne ein Fafanenmännchen, sehr gut ausgeführt. Hinter der Eva ist eine Löwin im Einschlafen begriffen, genau nach der Natur gezeichnet; auf dem Aste weiter oben sitzt ein grauer, rothgeschwänzter Papagei in getreuester Nachbildung, ein anderer bunter ganz oben ist schon weniger getroffen; im Vordergrund unten

Erfatzcopie, von den Franzosen 1796 in Nürnberg weggenommen und sodann nach Mainz gebracht. Vergl. Heller a. a. O. 188, 211 u. 239. O. Mündler, Beiträge zu Burckhardts Cicerone, Jahrb. f. Kunstw. II, 284. Will, Gelehrten-Lexicon, 1755, I, 298, erwähnt des Bildes noch auf dem Nürnberger Rathhause: »welches Stück 1200 Rth. gekostet hat, bis es an Ort und

Stelle kam« ohne Angabe feiner Quelle und obwohl damals gewiß nur noch die Copie dort war. Das Original ist gestochen von Calzi und Ferretti in der Galleria Pitti des Luigi Bardi, Firenze 1840. III. Taf. 38 und 39 unter Lucas Cranachs Namen. Eine Reduction des Doppelbildes giebt unsere Initiale an der Spitze des Capitels.

erfcheint ein Pärchen Rebhühner; das Studium zu dem auf einem Füßchen stehenden Männchen in Aquarell befindet sich in der Albertina. Eigenthümlich bunt und phantastisch ist der Kopf der Schlange gebildet.

Das Verdienst, welches Dürer hier für seine Darstellung des nackten Menschen in Anspruch nimmt, wird erst recht klar, wenn man seine »Adam und Eva« mit den entsprechenden Gemälden von Lucas Cranach vergleicht. Auch die beiden alten Copien von Madrid und Mainz geben noch genügend Zeugniß davon. Hingegen verzichteten die Copisten wohlweislich auf die mühsame Wiedergabe der thierischen Umgebung, vereinigten die beiden Seitenstücke zu einem einzigen Bilde, oder sie gaben denselben doch durch Beifügung eines Zettels mit Dürers Signatur eine Selbständigkeit, welche dem Originale ursprünglich nicht eigen gewesen sein mag ¹⁾. Vielmehr läßt die Art, wie die beiden Gestalten in den Mittelpunkt je einer langen Tafel gestellt sind und wie sie mehr mit dem Beschauer als mit einander in Beziehung treten, mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß dieselben als Seitenstücke nebeneinander gedacht, nicht aber als Ganzes in eins componiert sind. Wir werden uns kaum täuschen, wenn wir in den Florentiner Gemälden die beiden Außenflügel eines, freilich niemals vollendeten, vielleicht aber lange geplanten, großen Altarwerkes von Dürer erblicken.

Einen so hohen Flug auf dem Gebiete der Malerei weiter zu verfolgen, war Dürer eben nicht vergönnt. Wir finden ihn bald nach seiner Heimkehr mit einem Gemälde beschäftigt, das auf viel kleinerem Raume ein reiches Gewimmel von Figürchen vereinigt. Es ist die Marter der Zehntausend unter König Sapor II. in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Dürer malte das Bild für seinen alten Gönner, den Kurfürsten Friedrich den Weisen. Er schreibt darüber am 28. August 1507 an Jakob Heller: »Wisset aber, daß ich die Zeit her lange vom Fieber geplagt war, weshalb ich einige Wochen an des Herzogs Friedrich von Sachsen Arbeit verhindert worden bin, was mir zu großem Nachtheil gereichte. Aber jetzt werde ich doch mein Werk ganz vollenden, da es mehr als halb fertig ist«. Am 19. März 1508

1) In Mainz sind die beiden Bilder in eine einzige Tafel vereinigt, in Madrid getrennt. Auf beiden Exemplaren aber unter der rechten Hand der Eva ein Zettel, in einen Holzrahmen gefaßt, mit der Inschrift in gothischer Curfive: »Albertus durer almanus faciebat post virginis partum ·1507·« und dem falschen Monogramme. Das Ma-

drider Exemplar scheint das ältere und bessere zu sein; es ist vielleicht die erste Ersatzcopie, die dann auch als Original angesehen, entführt und durch die Mainzer Copie ersetzt worden ist. Jedenfalls ist die letztere schon nach den Madrider Bildern gemacht, somit Copie der Copie.

kann er melden, »dafs er in vierzehn Tagen mit Herzog Friedrichs Arbeit fertig wird«. Weiter unten heifst es davon: »Ich wollte, dafs Ihr meines gnädigen Herren Tafel fähet! ich bin der Meinung, fie würde Euch wohlgefallen. Ich habe fchier ein ganzes Jahr daran gearbeitet und wenig Gewinn daran; denn ich erhalte nicht mehr als 280 Gulden Rheinifch dafür. Es verzehrt's einer fchier dabei«.

Eine Maffenhinrichtung mit den graufamften Todesarten und fcheufslichen Einzelheiten ift zwar für uns kein anfprechender Gegenftand mehr. Dem Künftler aber bot derfelbe Gelegenheit zur Schauftellung mannichfach bewegter und nackter Figuren und gewagter Verkürzungen. Im Vordergrund rechts erfcheint der König zu Pferde und fo wie feine Umgebung türkiſch gekleidet; zur äußerften Linken eine Gruppe von Gekreuzigten, daneben eine Enthauptung und Gefangene, unter denen ſich ein Biſchof befindet. Im Mittelgrunde fieht man Heilige an einen Pfahl gebunden, daneben bewegt ſich ein Zug von entkleideten Gefangenen gegen rechts einen Hohlweg hinan und um einen Felfen, an deſſen Abhänge zur Linken des Hintergrundes die Märtyrer maſſenhaft herabgeftürzt werden in Dornen, Pfähle und in die Speere der Verfolger. Nahezu in der Mitte der Bildfläche ſtehen als unbetheiligte Zuſchauer Dürer ſelbſt und ſein Freund Pirckheimer; Dürer, ganz in Schwarz gekleidet, hält ein Papier-Fähnlein in Händen mit der Inſchrift: »Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus«. Die tüchtige Zeichnung, die feine, ja zierliche Ausführung, die Kraft und Tiefe der Localfarben täuſcht über die grauenvolle Bedeutung des Ganzen hinweg. Dazu hilft der kleinere Maſſstab und die klare Anordnung der Gruppen in der reichen Landſchaft, während beiſpielsweiſe Vittore Carpaccio auf ſeinem groſſen Gemälde in der Accademia in Venedig mit dem gleichen Gegenſtande eine gar arge Verwirrung angerichtet hat. Dürer hatte ſeine Compoſition ſorgfältig durchdacht. Schon faſt ein Jahrzehnt früher, bald nachdem er die Apokalypſe vollendet hatte, diente ſie ihm zu dem Holzſchnitte (Bartſch 117), auf welchem das Ganze bereits vorgebildet iſt; nur erfcheint der König dort nicht zu Pferde und der Märtyrerzug im Hintergrunde hat im Holzſchnitte die umgekehrte Richtung. Dies Blatt diente vermuthlich dem Kurfürſten als Grundlage für ſeine Beſtellung. Ein anderes aber iſt es nach Art des Holzſchnittes eine Geſchichte kurz anzudeuten, ein anderes, dieſelbe Geſchichte im Oelgemälde ausführlich zu erzählen. Bevor Dürer daran gieng, verſuchte er daher die Compoſition zu vereinfachen und in blofs zwei Plänen ſo anzuordnen, dafs es ſtatt des überhöhten, ein Breitbild in Querformat geben konnte; die feine treffliche Federkizze, datirt 1507, ward noch in der Samm-

lung Crozat von Caylus gestochen und befindet sich gegenwärtig in der Albertina zu Wien. Im Gemälde aber kehrte Dürer, ob nun freiwillig oder unfreiwillig, doch wieder zu der steileren Anordnung des alten Holzschnittes zurück, indem er Vorder- und Hintergrund wieder stärker auseinanderrückte und so Raum schaffte für die Lückenbüfser. Dürer machte eben aus dem Stoffe, was nur immer möglich war. Liefs sich in dem Massenjammer ein höherer Gedanke nicht durchführen, so suchte er seine Stärke in einer Menge kleiner Meisterstückchen von Händen, Gliedmaßen, Körperstellungen. Ihre köstliche Vollendung fesselt das Auge, lockt es zu näherer Betrachtung heran und verhindert es so an dem Ueberblick des schrecklichen Ganzen. Leider hat das Gemälde sehr gelitten; es ist gegenwärtig auf Leinwand übertragen und stellenweise völlig zerstört. Es soll 1603 als Geschenk an Rudolf II. gekommen sein; Van Mander sah es bereits in dessen Kunkstkammer zu Prag ¹⁾.

Am 24. August 1508 schreibt Dürer an Jakob Heller nach Frankfurt: »Das Marienbild, das Ihr bei mir gesehen habt, bitte ich Euch — wenn Ihr bei Euch einen wifst, der einer Tafel bedarf — dafs Ihr es ihm anbietet. Wenn man einen paffenden Rahmen dazu macht, wäre es eine hübsche Tafel, denn Ihr wifst, dafs sie fauber gemacht ist. Ich will sie Euch wohlfeil geben. Wenn ich sie einem machen sollte, nähme ich nicht unter 50 Gulden dafür, dieweil sie aber fertig ist, könnte sie mir im Hause beschädigt werden. Darum will ich Euch Vollmacht geben, dafs Ihr sie wohlfeil gebt, um 30 Gulden — doch ehe ich sie unverkauft liefse, gäbe ich sie auch um 25 Gulden — mir ist zwar viel Speife dabei aufgegangen«. Am 4. November deselben Jahres widerruft Dürer diesen Auftrag mit den Worten: »Ihr braucht Euch nach keinem Käufer für mein Marienbild umzusehen, denn der Bischof von Breslau hat mir 72 Gulden dafür gegeben; habe es also gut verkauft«. Der Bischof ist Johann V., Graf Thurzo; sein Secretär Johannes Hefus war ein geborener Nürnberger und ein Freund Pirckheimers, er diente vielleicht als Vermittler bei dem Kaufe. Doch mußte Dürer drei Jahre warten und mahnen, bevor der Bischof den Zahlungsauftrag nach Nürnberg ergehen liefs, ohne sich auch nur mehr zu erinnern, welche Summe er dafür dem Meister schulde ²⁾.

Das rasche Herabgehen Dürers im Preise bis auf 25 Gulden läfst auf keine Arbeit ersten Ranges schliessen. Andererseits deutet

1) Meter H. o.98; Br. o.865. Die Münchener Pinakothek besitzt eine alte Copie darnach, eine andere 1653 von Joh. Christian Ruprecht gemalt, befindet sich neben

dem Original in Wien. Es giebt einen Stich nach dem Bilde in vier Blättern van Steen.

2) Heller a. a. O. 149.

wiederum feine Befürchtung, das Bild könnte im Haufe Schaden leiden, auf einen ziemlichen Umfang der Tafel hin. Das stimmt zur Madonna mit der Schwertlilie in der ständischen Galerie zu Prag¹⁾. In einer Landschaft und vor einer zerfallenen Mauer mit einem Rundbogen sitzt die säugende Maria, fast lebensgroß, angethan mit einem hochrothen Gewande und weißem durchsichtigen Schleier. Das Antlitz ist sehr gefällig, der Ausdruck des seligen Lächelns weniger geziert, als auf anderen, besser ausgeführten Bildern des Meisters. Der Fleischtton ist sehr licht gehalten, wie auch das blonde rechtshin wehende Haar. Dagegen ist das Beiwerk und die Umgebung sehr dürftig, breit, ja derb gemalt. Unter den Kräutern und Blumen des Vordergrundes macht sich insbesondere eine große Iris bemerkbar, die hinter der Madonna emporsteigt; hin und wieder einige feiner ausgeführte Schmetterlinge. Auf der Mauer rückwärts befand sich früher das Monogramm mit der Jahreszahl 1508. Gegenwärtig ist das Atelierbild sehr schadhafte, insbesondere längs der senkrechten Bretterfugen; es befremdet durch seine rauhe, dürre Oberfläche mit bräunlichen Tinten und schwarzen Flecken. Ein breit und trefflich behandeltes Aquarellbild einer blauen Schwertlilie in Naturgröße in der Kunsthalle zu Bremen könnte als Vorstudium für das Wahrzeichen dieses Gemäldes gedient haben.

Die Madonna mit der Schwertlilie tritt jedenfalls völlig in den Hintergrund vor einem anderen Marienbilde, welchem Dürer damals seine ganze Sorgfalt zuwandte. Es ist die Himmelfahrt Mariens, das Mittelstück jenes Altares, den Dürer für Jakob Heller in Frankfurt a. M. ausführte und über welchen uns die mit dem Besteller gewechselten, acht Briefe Dürers noch merkwürdige Aufschlüsse geben²⁾. Jakob Heller war ein reicher Frankfurter Tuchhändler, ein in mancher Beziehung merkwürdiger Mann. Die Mehrung seiner Reichthümer, die öffentliche Thätigkeit im Dienste seiner Vaterstadt füllten ihn noch lange nicht aus. Die Linderung fremder Noth und das künftige Heil seiner Seele lagen ihm vor allem am Herzen. Auch gelehrter Bildung muß Heller nicht fremd gewesen sein, denn er unterhandelte mit französischen Gefandten und erhielt gar im Jahre 1505 von Kaiser Maximilian einen Auftrag zu genealogischen Nachforschungen über

1) Vom Fürsten A. Lobkowitz dahin gestiftet; im J. 1821 im Besitze Felsenbergs in Wien, (siehe Heller a. a. O. 260, g); auf Holz fast 5 Schuh hoch, 4 Schuh breit. Eine wenig getreue, große Lithographie darnach von F. Schrotzberg.

2) Vergl. Dürers Briefe 24 und 196. Der Heller'sche Altar etc., Zeitschr. f. bild. Kunst, VI. 94. Otto Cornill, Jakob Heller u. A. D. Frankf. 1871. Joseph Heller, Dürers Werke, 162. Nagler, Münchener Kunstanzeiger, 1865. Nr. 1.

die elſäſſiſchen Herzöge Heriman und Audo, die zu Wetzlar begraben liegen. Inſondere aber war das religiöſe Bedürfniß der Zeit in ungewöhnlichem Grade bei ihm rege; in zahlloſen guten Werken ſuchte er deſſen Befriedigung, und unerſchütterte im alten Glauben ſtarb er am 28. Januar 1522. In ſeinem Teſtamente macht er von den unerſchöpflichen Heilmitteln der Kirche den weitgehendſten und ſorgfältigſten Gebrauch. Rührende Nächſtenliebe und Gottesfurcht bis zur Schwärmerei paaren ſich darin mit der ängſtlichen Sorge um tauſend irdiſche Einzelheiten. Auf's Allergenaueſte verzeichnet er zumal die Verhaltensmaßregeln für jenen Pilger, der nach Rom geſchickt werden ſoll, um an den heiligen Stätten dort für ſein und ſeiner Gattin Heil zu beten. Im Jubeljahre 1500 war Heller ſelbſt nach Rom gewallfahrtet. Mit Inbrunnſt gedenkt er ſeines Aufenthaltes daſelbſt. Dabei konnte ihm doch nicht entgangen ſein, welche hervorragende Stellung die kirchliche Kunſt in Italien einnahm. Er fand ſich veranlaßt auch daheim Kunſtwerke zu ſtiften, welche über den in Deutſchland gewöhnlichen Maßſtab hinausgingen. Ein ſolches iſt der Calvarienberg auf dem Domkirchhofe in Frankfurt, eine Gruppe von ſieben überlebensgroßen, ſteinernen Figuren, welche im Jahre 1509 vollendet wurden. Noch wichtiger aber war ihm das Flügelbild, welches den Altar des heiligen Thomas in der Predigerkirche zieren ſollte, wo er ſich und ſeiner Gattin Katharina, der Tochter des Johann von Mehlem aus Köln, die ewige Ruheſtätte auserſehen hatte. Den Auftrag zur Herſtellung dieſer Votivtafel erhielt Dürer.

Als Beſitzer des Nürnberger Hofes in Frankfurt, den er auch bewohnte, hatte Jakob Heller wohl mannigfachen Verkehr mit Nürnberg. Im Jahre 1507 war er auch ſelbſt in Nürnberg. Er fand Dürer nach ſeiner Rückkehr aus Venedig mehr denn je bereit, ſeinen ganzen Fleiß auf ein großes Gemälde zu verwenden, und verdingte ihm die Arbeit um 130 Gulden Rheinifch. Die Vertheilung des Stoffes rührt wohl von Heller ſelbſt her, der nun brieflich auf baldige und gediegene Vollendung des Werkes dringt. Dürer hinwiederum vertröſtet ihn anfangs auf die Vollendung der Marter der Zehntauſend für den Kurfürſten Friedrich; fodann aber vertieft er ſich ganz in die neue Arbeit und verwendet namentlich auf den Entwurf des Mittelbildes, die Himmelfahrt Mariæ, ſo viel Zeit und Sorgfalt¹⁾, daß er ſich genöthigt

1) »Und das Hauptſtück habe ich mit gar großem Fleiße und mit mehr Zeitaufwand entworfen; auch iſt es mit zwei gar guten Farben unterſtrichen, daß ich daran anfangs zu untermalen. Denn ich bin

willens, wenn ich Eure Meinung vernommen haben werde (wegen der Preiſerhöhung nämlich) etliche vier- bis fünf- und ſechsmal zu untermalen, der Klarheit und Dauerhaftigkeit wegen« etc.

sieht eine Erhöhung des Preifes auf 200 Gulden zu verlangen, um nur bei einer gleich sorgfältigen Weiterführung der Arbeit nicht zu Schaden zu kommen. Dafür verbürgt er sich aber auch in demselben Briefe vom 24. August 1508 für die ganz eigenhändige Ausführung des Mittelbildes: »Es soll auch kein anderer Mensch keinen Strich daran malen als ich«. Er hatte eine besondere Liebe zu dem Entwurfe gefasst: »Wisset zugleich, daß ich all' mein' Tage keine Arbeit angefangen habe, die mir selbst besser gefiele, als Euer Blatt, das ich so male«. Mit Mühe erkämpft und erhandelt er sich nun die Möglichkeit, auch bei der weiteren Ausführung seinen Schaffensdrang und seinen künstlerischen Ehrgeiz befriedigen zu können.

Nach Jahr und Tag endlich, am 24. August 1509 kündigt Dürer dem Besteller die Absendung der Tafel an. Wie ein Vater, der sein Kind aus dem Hause entläßt, wird Dürer nicht müde seinem Werke Empfehlungen und Rathschläge mit auf den Weg zu geben. Er hat die Tafel lieber zu Frankfurt als an einem anderen Orte in ganz Deutschland. »Sie ist auch mit den besten Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie ist mit gutem Ultramarin unterüber- und aufgemalt, 'etwa fünf- oder sechsmal, und da sie schon fertig war, habe ich sie nachher noch zweifach übermalt, auf daß sie lange Zeit dauere. Ich weiß, wenn ihr sie fauber haltet, daß sie 500 Jahre fauber und frisch sein wird, denn sie ist nicht gemacht, wie man sonst zu machen pflegt! Darum laßt sie fauber halten, daß man sie nicht berühre oder Weihwasser darauf spritze«. Nach zwei oder drei Jahren will er selbst kommen, um sie auf seine ganz besondere Art zu firnissen; »so wird sie dann abermals 100 Jahre länger stehen als zuvor«. Heller möge sie ja durch niemand Anderen firnissen lassen: »denn wenn ein Werk, an dem ich viel länger als ein Jahr gearbeitet habe, verdorben werden sollte, das wäre mir selbst leid. Und wenn Ihr sie aufstellt, seid selbst dabei, damit sie nicht beschädigt werde« u. f. f.

Die Hoffnungen, welche Dürer auf die Dauerhaftigkeit seiner Arbeit gesetzt hatte, sollten sich nicht erfüllen. Bloß ein Jahrhundert lang stand die Himmelfahrt der Jungfrau in der Dominikanerkirche zu Frankfurt und trug dort den Mönchen reichliche Trinkgelder ein von Kaufleuten und anderen Reisenden, welche dieselbe sehen wollten. Da warben zwei mächtige Dürersammler um den Besitz des Bildes. Kaiser Rudolph II. bot dem Kloster 10,000 Gulden dafür; aber nicht er, sondern Kurfürst Maximilian von Bayern gelangte 1615 in dessen Besitz. In München gieng es beim Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde. An die Stelle des Ori-

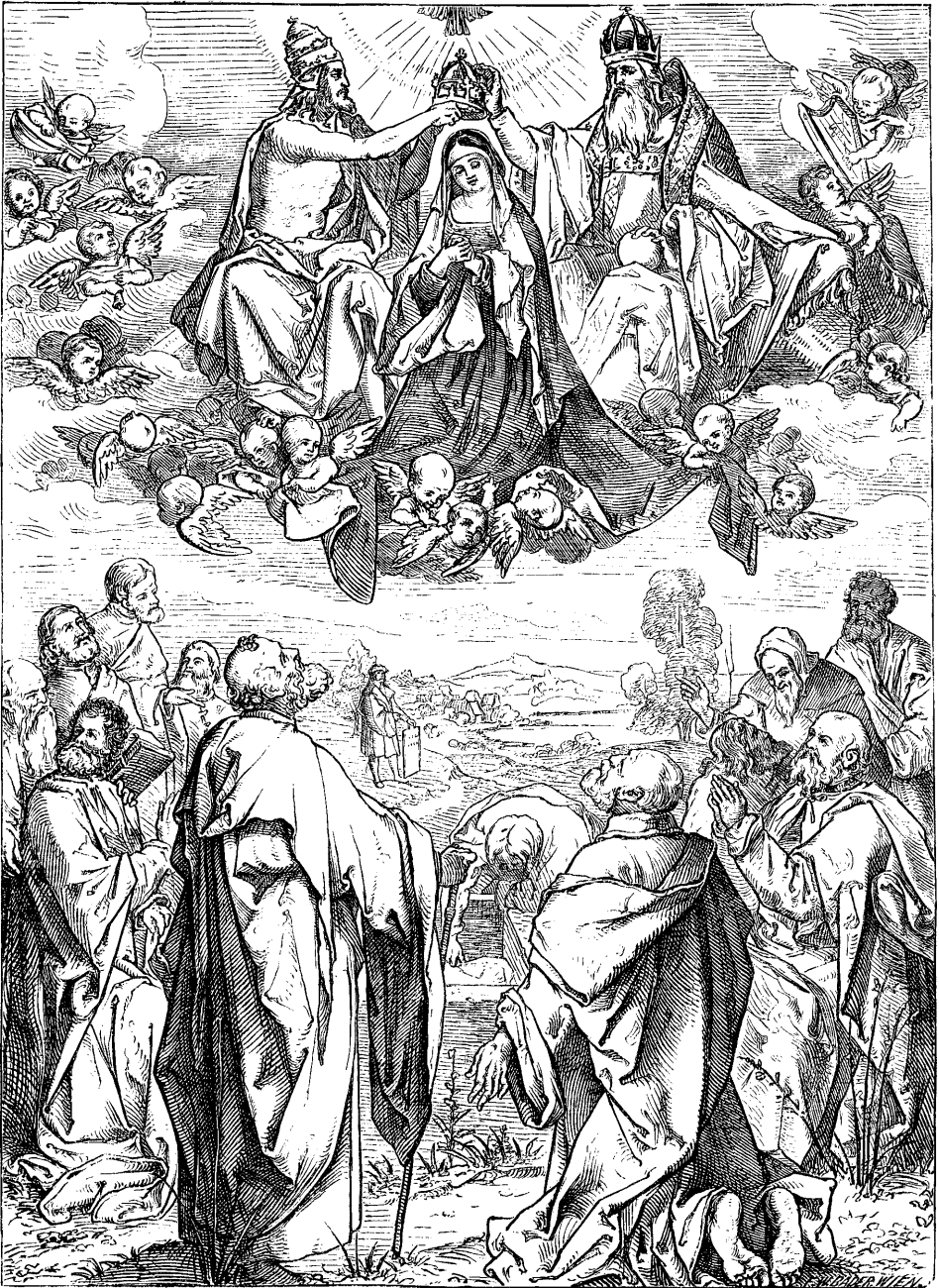
nales kam in gewohnter Weise eine täuschende Copie, ausgeführt von der Hand des Nürnberger Malers Paul Juvenel, der »in Sonderheit ein guter Copist in Nachahmung der alten Manieren war«, wie Sandrart berichtet. Diese Copie befindet sich gegenwärtig bei den Flügelbildern in der Gemäldefammlung der Stadt Frankfurt im Saalhof. Wir können nach derselben wenigstens die Gröfse unseres Verlustes ermessen und uns eine Vorstellung von dem Originale bilden. Die unbefangene Selbstzufriedenheit, mit welcher Dürer gerade von diesem Bilde spricht, erscheint dann ganz gerechtfertigt. In der harmonischen Anordnung, in der Zahl und in dem gröfseren Mafsstabe der Figuren vergleicht es sich dem Rosenkranzefeste, doch steht es durch gleichmäfsige Belegung aller Gestalten, durch musterhafte Raumvertiefung und klare Durchbildung aller Formen noch um eine Stufe höher — es mufs geradezu das Meisterstück unter Dürers Gemälden gewesen sein.

Zu dieser Ansicht führen uns nicht etwa nur des Meisters eigene Worte und noch weniger Juvenels Copie; wir haben dafür noch ganz andere und untrügliche Zeugnisse von Dürers Hand. Zu keinem seiner Bildwerke fertigte Dürer so gediegene Zeichnungen, wie zu diesem; ja kühn können wir behaupten, dafs wohl überhaupt sonst niemals ein Meister so sorgfältige und eingehende Studien zu einem Bilde gemacht hat. Jeder Kopf, jede Hand, jede Draperie wurde zuvor auf grundiertem Papier mit dem Pinsel nach der Natur entworfen und jedesmal mit einer Sicherheit und Vollendung, dafs man vergebens ihresgleichen suchen wird. Mit Ausnahme des Rosenkranzfestes, in dem es galt den Wettkampf mit den wälfchen Meistern zu bestehen, hat auch Dürer selbst zu keinem anderen Gemälde solche Vorstudien gemacht. Diese beiden Bilder zu Ehren der heiligen Jungfrau sollten dereinst, so meinte Dürer, vor allen seinen Ruhm als Maler predigen, das eine in Italien, das andere in Deutschland, und o Verhängniß! gerade diese beiden sind untergegangen bis auf eine kahle Ruine das eine, bis auf eine dürftige Copie das andere.

Fassen wir den bescheidenen Holzschnitt in's Auge, mittels dessen wir die Himmelfahrt Mariæ von Dürer seinerzeit zuerst veröffentlicht haben ¹⁾, so erkennen wir auf den ersten Blick die nahe Verwandtschaft der Composition mit dem vorletzten Blatte des Marienlebens,

1) Zeitfchr. f. b. K. VI. 96. Seitdem ward der ganze Altar besser publiciert bei O. Cornill, Jak. Heller, nach einer Zeichnung von Eugen Klimsch. Eine eigenthümliche Benützung des Dürer'schen Bildes zeigt die Herabkunft des heil. Geistes von Johann

Georg Fischer in der Schleifsheimer Galerie, wo nebst den Münchener Vier Aposteln sieben Köpfe und die ganze im Vordergrunde stehende Apostelfigur aus der Himmelfahrt einfach entlehnt sind.



Mariae Himmelfahrt
nach Juvenels Copie in Frankfurt a. M.

das mit der Jahreszahl 1510 versehen ist. Die Federzeichnung dazu in der Ambrosiana zu Mailand erweist sich als eine Zwischenstufe zwischen dem Holzschnitte und dem Gemälde; die Composition erscheint deutlich aus letzterem geschöpft und nur im Gegenfinne reducirt mit Veränderungen. Bei der hergebrachten Art der Darstellung liefs sich an der allgemeinen Anordnung freilich wenig ändern. Aber gerade die kleinen Verschiedenheiten innerhalb der Aehnlichkeit zwischen dem Holzschnitte und dem Gemälde sind bemerkenswerth, denn sie zeigen, wie sehr sich Dürer von den abweichenden Anforderungen jedes Materiales und von den einem jeglichen inwohnenden Stilbedingungen Rechenschaft gab. Was dort für den häuslichen Holzschnitt reliefartig zusammengedrückt ist, um die kleine Fläche bündig auszufüllen, tritt hier im Gemälde in voller Körperlichkeit weit und luftig auseinander. An Stelle des gemüthlichen Grundtones, der etwas wie von himmlischer Vergeltung irdischer Prüfungen zu erzählen weifs, tritt im Bilde die erhebende Offenbarung eines höchsten Triumphes. Der Heiland des Holzschnittes, der tief gerührt, fast geziert sich an den Beschauer wendet, ist so recht eine gelungene Gebetbuchfigur; dagegen der Christus des Gemäldes, diese gewaltige Gestalt mit dem edlen scharfen Profile, über Seraphim thronend, blofs Knie und Schulter umflossen von dem unfagbar würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die hohe, dreifache Krone — das ist der Gottessohn, der alle Leiden überwunden hat, der Weltenrichter, dem alle Gewalt gegeben ist.

Dem lebhaften Roth in der Gewandung Jesu hält das Gold und Gelbbraun der ehrwürdigen Greifengestalt Gott Vaters die Wage; dazwischen die Jungfrau ganz in tiefes Blau und leichte weisse Schleier gekleidet, ringsum die Glorie buntgeflügelter Engelskinder. Darunter dehnt sich der weite Raum mit Luft, Wasser und Bergen, inmitten ein Dörfchen und schlanke Baumgruppen; eine jener duftigen Fernen, in die wir Dürer so gern folgen — und dort steht er selbst in grauer rothverbrämter Schauben, stolz hinweisend auf die von ihm gehaltene Tafel, welche verkünden soll, dafs er »Albrecht Dürer ein Deutscher« im Jahre 1509 nach dem Gebären der Jungfrau dies gemacht hat ¹⁾.

Die kreisförmig um das Grab angeordnete Gruppe der Apostel ist zwar mafsvoll, doch von den mannigfachsten Stimmungen bewegt.

1) ALBERTVS DVRER ALEMANVS
 FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM
 1509 und das Monogramm. Die Figur ist
 gestochen zusammen mit dem Selbstporträt

aus dem Allerheiligenbilde von 1511 auf
 dem sogenannten Ehrentempel Dürers von
 Lucas Kilian, beschreiben von Heller an
 der Spitze seines Kataloges, S. 309, Nr. 1.

Die Gewänder der vier vorderen, zumeist sichtbaren Apostelgestalten zeigen einen Faltenwurf, der mächtig wirkt und ungleich gediegener durchgebildet ist, als unsere Abbildung vermuthen läßt. Dabei ordnen sich ihre Farben in großen Massen und kräftigen Gegenätzen um den in Weiß gekleideten Johannes, der suchend über das Grab gebeugt ist. Der erste links knieende Mann mit einem Kopf, ähnlich dem St. Marcus der Vier Apostel, in grünem Mantel auf rothem Untergewand, der zweite neben ihm stehende in Blaugrau, der dritte von rückwärts gesehene mit orangefarbenem Mantel über dem blauen Kleide, der äußerste zur Rechten knieende in Roth und Violett — so weit uns das Colorit an der Juvenel'schen Copie erhalten ist.

Mehr aber als auf diese Nachbildung gründet sich unser Urtheil über Dürers Himmelfahrtbild auf die erwähnten, uns heute noch erhaltenen Studien des Meisters. Dieselben sind durchweg auf einer grauen, grünen oder bläulichen Deckfarbe mit dem bloßen Pinsel in Tufche ausgeführt und dann weiß aufgehöhht. Obwohl ganz zeichnend behandelt, machen sie doch den Eindruck vollkommener Körperlichkeit; es befinden sich unter denselben die herrlichsten Studien, die von Dürer aufzuweisen sind. Die Grundierung scheint ursprünglich überall grau gewesen zu sein; namentlich die grüne Färbung mit dem violetten mehthauartigen Anfluge dürfte in einer chemischen Zersetzung, einem Auswaschen der Leimfarbe ihre Ursache haben. Mit Bezugnahme auf unsere Abbildung wollen wir die uns bekannten Studien zu dem Bilde aufzählen; ein guter Theil des Gemäldes läßt sich mittels derselben zusammensetzen und gewissermaßen herstellen. Was dazu fehlt, ist zuversichtlich bloß als verloren gegangen oder noch nicht entdeckt vorauszusetzen.

1) der Oberkörper Christi mit Arm und Draperie, doch mit dem abweichenden Kopfe des Modells; in der Kunsthalle zu Bremen.

2) die Draperie feines Schoofses mit dem nackten Beine; in der Zeichnungenammlung des Louvre zu Paris ¹⁾.

3) die beiden Hände Gott Vaters, die rechte, wie sie die Krone hält, die linke mit der Weltkugel; gleichfalls in Bremen.

4) die Draperie der Kniee von Gott Vater; in der Albertina zu Wien.

5) die ganze Figur Dürers in der Sammlung Pofonyis ²⁾; Copie.

6) der aufblickende Apostelkopf, von links der zweite gegen rückwärts; ebendasselbst ³⁾.

1) Fr. Reifet, Catalogue Nr. 497.

2) Nr. 321 des Katalogs; jetzt bei

H. Hullot in Paris. Original vorauszusetzen.

3) Katalog Nr. 318.

7) der herabblickende Kopf zu äußerst links; in der Albertina zu Wien ¹⁾. Hierzu unser Holzschnitt in Clairobscur.

8) Kopf des links von der Mitte stehenden, vom Rücken gesehenen Apostels; Sammlung Pofonyi-Hullot Nr. 319.

9) die linke Hand des rechts von der Mitte knieenden, vom Beschauer abgekehrten Apostels sammt Aermel; in der Albertina.

10) die Fußsohlen desselben, für die nach Van Mander sehr viel Geld geboten worden war, um sie aus dem Bilde herauszuschneiden zu dürfen, und die auch im Holzsnitte des Marienlebens wiederkehren; bei Alfred Ritter von Franck in Graz.

11) der Kopf des rechts neben jenem Knieenden; in der Albertina ²⁾.

12) die gefalteten Hände eben desselben; in der Albertina.

13) die Draperie seines Mantels, sammt den Aermeln, dazu der über das Knie geschlagene Zipfel des Mantels; ebendasselbst.

14) der über den Betenden herausragende, nach abwärts gewandte Kopf; ebendasselbst ³⁾.

15) die aufwärts deutende Hand desselben Apostels; ebendasselbst.

16) Endlich scheint hierher wohl auch ein emporblickender Kopf in der Payne Knight-Collection, jetzt im britischen Museum zu gehören ⁴⁾. Alle diese Zeichnungen stammen aus dem Jahre 1508; die Mehrzahl derselben trägt auch diese Jahreszahl über dem Monogramme.

Den Seitenflügeln des Heller'schen Altars liefs Dürer weitaus nicht die Sorgfalt angedeihen, die er auf das Mittelbild verwandte. Blofs dieses hatte er sich ja verpflichtet mit eigener Hand zu vollenden, dagegen sind am 19. März 1508 »die Flügel auswendig entworfen, das von Steinfarbe wird; hab's auch untermalen lassen«. Am 24. August meldet er dann Hellern: »Die Flügel sind auswendig von Steinfarben ausgemalt, aber noch nicht gefirneist, und innen sind sie ganz untermalt, das man darauf anfangen auszumalen«. Aus dem Wortlaut und weiteren Zusammenhange dieser Stellen geht hervor, das Dürer die Ausführung der Flügelbilder, wie bräuchlich, seinen Gefellen oder Schülern überlassen hat.

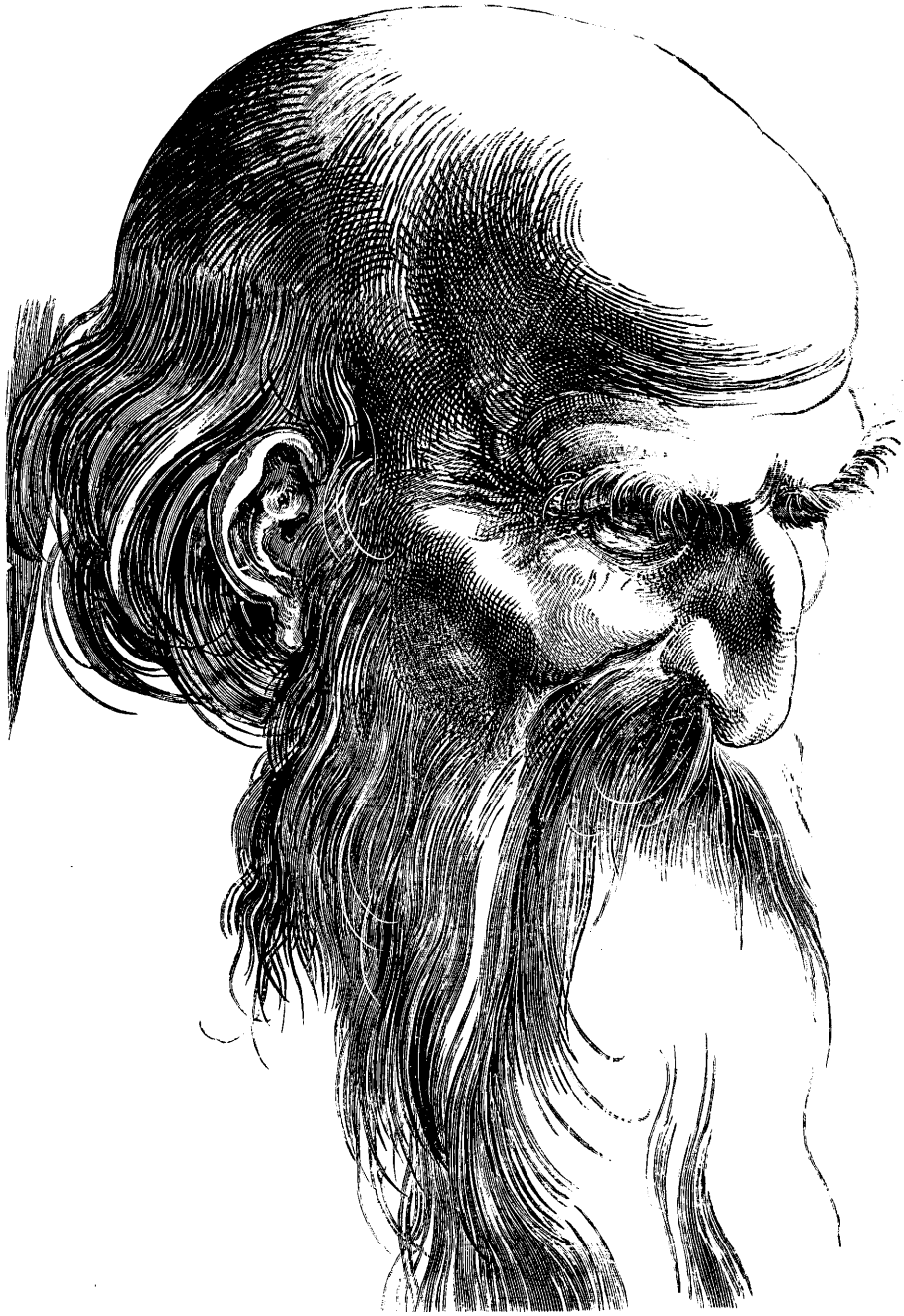
Von diesen Flügeln, welche auf den Kennerblick des Kurfürsten Maximilian keine Anziehungskraft ausgeübt haben, verblieben die Innenseiten zum gröfseren Theil bis auf die Gegenwart bei der Juve-

1) Lithogr. von Krammer.

2) Lithogr. von J. Kriehuber. Eine täuschende Copie davon im Kupferlichcabinet in Dresden.

3) In Kupfer gestochen von Egidius Sadeler; lithogr. von Krammer.

4) Waagen, Treasures of Art, I, S. 234.



Apostelkopf zum Himmelfahrtsbilde.
Pinfelzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 298.)

Stadt-
bücherei
Elbing

nel'schen Copie des Mittelbildes. Zur Linken sieht man den heil. Jacobus im Gebete knieend, während der Henker zum Streiche ausholt; dahinter steht noch ein Heide, in türkischer Tracht, die Hand in den Gürtel gestemmt und im Gespräche mit einem anderen Manne. Im Hintergrunde führt ein Gespann von Kühen den Leichenwagen des Apostels. Auf dem rechten Flügel erscheint als Seitenstück die Enthauptung der heiligen Katharina, deren geköpfter Leichnam in der Ferne von Engeln zur Ruhe bestattet wird. Die Anordnung dieser Darstellungen mag im Allgemeinen von Dürer herkommen, doch scheint der ausführende Maler ziemlich freien Spielraum behalten zu haben; und dem sind wohl die bei Dürer selbst längst überwundenen Mängel der Linearperspektive zuzuschreiben, wie auch das von ihm bereits aufgegebene Zusammenfassen verschiedener Zeitpunkte der Handlung in einer Bildfläche.

Von wessen Hand aber diese zwei Felder ausgemalt wurden, ist schwer zu bestimmen. Der reichliche, helle Baumschlag auf beiden und die Figur des ganz in Weiß gekleideten Henkers der heil. Katharina erinnern an Hans Schäußlein; doch ist es sehr ungewiß, ja unwahrscheinlich, daß derselbe, wie etwa um das Jahr 1502, auch nach der Venetianischen Reise Dürers noch in dessen Werkstatt gearbeitet habe. Unzweifelhaft ist dagegen die Mitwirkung von Dürers jüngstem Bruder Namens Hans, dem nachmaligen königlich polnischen Hofmaler in Krakau. Hans war bekanntlich ein Schüler Albrechts und damals 18 Jahre alt. Er war noch in der Werkstatt des Bruders thätig, und Jakob Heller schenkte ihm schließlichs zwei Gulden »zum Trinkgeld«, was doch auf eine besondere Betheiligung an der Arbeit schließlichs läßt. Vielleicht haben wir es also hier mit Jugendarbeiten Johann Dürers zu thun, von dem bisher noch keine beglaubigten Werke bekannt sind.

Die unteren Theile der Innenflügel zeigten, entsprechend den Martyrien ihrer beiden Namensheiligen, die Bildnisse von Jakob Heller und von seiner Frau Katharina von Mehlem.

Die Stücke, in früheren Zeiten abgefägt, befinden sich jetzt wieder bei den Flügeln. Die beiden Stifter sind je in einem Gewölbe-segmente knieend und betend dargestellt; vor jedem das Familienwappen auf dem Boden, das redende Wappen der Heller: ein Sparren zwischen drei Münzen von Gold auf blauem Grunde; das der Mehlem ein rother Krebs in weißem Felde. Irgend bedeutende Arbeiten Dürers sind auch diese Stücke nicht. Dazu ist der ziemlich kräftig aufgetragene Farbenkörper von tiefen Sprüngen zerrissen, theilweise sogar ganz abgefallen, so daß die Bildchen ein sehr unscheinbares Aus-

fehen erhalten haben. Immerhin verrathen aber die kleinen fehr geschickt hingestellten Figuren den ursprünglichen Entwurf des Meisters



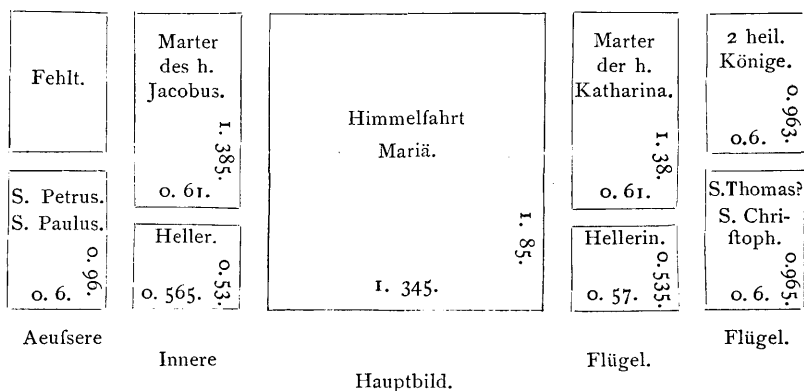
und in der Ausführung der Köpfehen, Haare und Hände fogar die unverkennbaren Spuren feiner eigenen Hand. Insbesondere weist das

wohlgetroffene, vortrefflich charakterisierte Bildnifs Jakob Hellers auf Dürer hin. Das Köpfcchen, welches unfer Holzfcchnitt, fo gut es die Hilfsmittel erlaubten, in der Größe des Originales wiedergiebt, hat für einen felichten Bürger jener Tage etwas Ueberraschendes. Ein Hang zum Idealen und zur Grübelelei, eine gewisse Vertrautheit mit felbftgefchaffenen Seelenleiden liegt in diefen feinen Zügen. Gewifs, der hagere Mann hat Leidenschaft und ift nicht leicht zu befriedigen; zugleich aber zeigt fich auch genug von haftiger Aengftlichkeit, dafs wir es begreifen, wie der Briefwechfel mit ihm Dürers Geduld auf eine harte Probe ftellte. Er kniet da in einer fchwarzen Seidenschaupe, deren Schnitt mit Dürers eigenem Feftegewande große Aehnlichkeit hat, und hält die Kappe über den gefalteten Händen, dafs blofs die obenaufliegenden Daumen fichtbar find, genau fo, wie der Stifter Landauer auf dem Allerheiligenbilde.

Ueber die grau in grau gemalten Aufsenfeiten der Altarflügel war man die längfte Zeit im Irrthume. Schon Sandrart fah zwei dem Matthaeus Grunewald zugefchriebene Arbeiten dafür an, welche mit dem Heller'schen Altar gar nichts gemein haben. Erst in unferen Tagen find die ächten Theile der Aufsenflügel wieder entdeckt worden, und diefelben finden fich nun wieder mit dem Altare im Saalhof vereinigt. Die Aufsenseite des Altares war demnach in vier gleichgroße Felder getheilt, oder jeder Flügel quer in die Hälften, von denen jede, grau in grau gemalt, die Gefalten zweier Heiligen darftellt; und zwar zur Rechten oben zwei heilige Könige, darunter einen Heiligen mit einem Vogel auf der Schulter, vermuthlich St. Thomas von Aquino und St. Chriftoph, und diefen gegenüber links die Apoftelfürften Peter und Paul. Die Tafel, welche das obere Feld zur Linken ausfüllte, fehlt bisher, fie enthielt vielleicht den dritten heiligen König und St. Jofeph. Mit genauer Angabe der Meterlängen, deren kleine Differenzen in den fich entfprechenden Linien der Befchädigung der Bretter bei ihrer Trennung zuzufchreiben find, ftellt fich unfer Reconftitution des Heller'schen Altares aus den vorhandenen Ueberreften fo dar, wie auf Seite 302 angegeben ift.

So mühsam und auf folchem Umwegen mußten wir uns ein Urtheil bilden über ein Hauptwerk von Dürer, wie es der Heller'sche Altar ift — oder vielmehr war. Doch freuen wir uns noch, dafs uns Dürer felbft in feinen Briefen und in feinen Zeichnungen die Behelfe dazu hinterlaffen hat! Es fehlt uns faft nur noch eine deutlichere Vorftellung über die technifche Ausführung, die letzte Vollendung des Mittelbildes, der Himmelfahrt Mariæ. Von der, überdies auch ungleichartigen, Behandlung der Flügelbilder dürfen wir nicht auf jene

des Hauptbildes zurückzuschließen, da Dürer selbst zwischen beiden wiederholt und ganz ausdrücklich unterscheidet. Doch würden uns feine Andeutungen noch nicht genügen, wenn uns nicht ein anderes, heute noch wohl erhaltenes Hauptwerk des Meisters den nöthigen Commentar dazu lieferte. Es ist das Allerheiligenbild in der kaiserlichen Galerie zu Wien, welches Dürer nach Vollendung des Heller'schen Altares in Angriff nahm und 1511 vollendete. Dieses bildet insofern einen Gegensatz zur Himmelfahrt Mariä, als es sich weder durch literarische Zeugnisse noch durch besondere Vorstudien ankündigt. Dafür steht es aber heute noch fast unverändert vor unseren Augen, sowie dies Dürer von dem untergegangenen Frankfurter Bilde prophezeit hatte. Es giebt uns nun auch statt dessen die erwünschte Auskunft über das technische Verfahren Dürers, denn es ist kein Zweifel, daß daselbe beiden Gemälden gemeinsam war. Was Dürer von der



wiederholten Unter- und Uebermalung sagt, läßt nicht auf Oelfarbe schließen, sondern nur auf Tempera. Ueber dem, in linearer Zeichnung, ähnlich den Studien zur Himmelfahrt, mit dem Pinsel gemachten Entwürfe ist die Farbe sehr dünnflüssig und wiederholt aufgetragen; daher der durchsichtige Glanz, die emailartige Cohärenz, daher auch die Dauerhaftigkeit. Bloß in einzelnen, tiefer abgetonten Gewändern und bei der letzten Lafur mag Dürer Oel angewendet haben. Stellenweise sieht man auch wieder die Spuren feiner Finger und der Handballen, mit denen er durch Betupfen die allzugroße Glätte und Leuchtkraft der Schatten zu dämpfen suchte. Gleichwohl strahlt das Allerheiligenbild heute noch in Farben, welche das reichlich angebrachte, blanke Blattgold weder zu verdunkeln noch aus ihrer Gesamthaltung zu bringen vermag. Bloß der kostbare Ultramarin, auf den sich Dürer so viel zu Gute that, ist zum Theile krank geworden und ausgewachsen. Wie

mühevoll eine solche Ausführung selbst für Dürers gewandte Hand war, mögen wir ihm gerne glauben. Er verschwor es auch schliesslich Hellern gegenüber: »noch eine Tafel mit so viel Mühe und Arbeit zu machen; . . . denn ich müfste darob ein Bettler werden. Denn gewöhnliche Gemälde will ich in einem Jahre einen Haufen machen, dafs niemand glaubte, dafs es möglich wäre, dafs ein Mann es thun könnte; aber das fleifsige Kläubern geht nicht von flatten. Darum will ich meines Stechens warten, und hätte ich es bishero gethan, so wäre ich auf den heutigen Tag um 1000 Gulden reicher«.

Es unterliegt keinem Zweifel, dafs es Dürer mit der Drohung, kein gröfseres Bild mehr mit der gleichen Sorgfalt auszuführen, voller Ernst war; denn er hat in der Folge Wort gehalten. Zuvor galt es nur noch eine Ausnahme: das bereits genannte Allerheiligenbild, zu welchem Dürer bereits früher die Verpflichtungen eingegangen hatte. Erasmus Schiltkrot und Matthæus Landauer hatten im Jahre 1501 ein Verforgungshaus für zwölf altersschwache Nürnberger Bürger gestiftet, daher genannt: das Zwölfbrüderhaus, oder auch nach dem ehrfamen Rothschmied und Bildgiefser: das Landauerkloster. Darin befindet sich eine Kapelle, welche in den Jahren 1507 und 1508 aufgeführt wurde. Auf fast quadratischem Grundrifs wird ein unregelmäßiges Sternengewölbe durch zwei Säulen mit krySTALLINISCHER Basis und gewundenen Canelluren getragen, zwischen denen der Schlufsstein mit Landauers Wappen an den Verlängerungen der Gewölberippen tief herabhängt, ähnlich den gothischen Wölbungen in englischen Kirchen aus dieser Zeit. Darunter zwischen den beiden Säulen und vor dem mittleren und breitesten der drei Rundbogenfenster im flachen Abchlufs stand frei der Altar, welchen Dürers Werk zieren sollte. Die Kapelle war Allen Heiligen geweiht. Damit war ihm der Gegenstand der Darstellung gegeben ¹⁾.

Eine erste Skizze zu dem Altare, welche mit der Sammlung Reifet in den Besiz des Herzogs von Aumale übergegangen ist, führt die Inschrift: Anno domini 1508 ²⁾. Der leichte Entwurf giebt die Composition des Bildes in vereinfachter Form an und ist vornehmlich dem reichen Renaissancerahmen gewidmet, welcher die Tafel einfassen sollte. Auch für den Heller'schen Altar hat Dürer einen Rahmen entworfen, denn es heifst in seinem letzten Briefe an den Besteller vom 12. October

1) Demgemäfs ist auch die bisher gebräuchliche Benennung des Bildes: Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit oder ähnlich keineswegs correct.

2) Die Federzeichnung ward veröffent-

licht von Denon, Monumens IV., dann von L. Gaucherel radiert in der Gazette des Beaux-Arts und ebenso bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

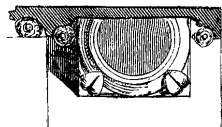
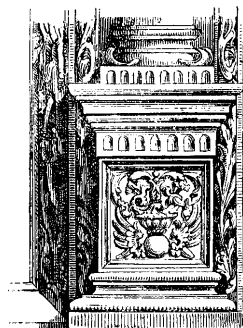
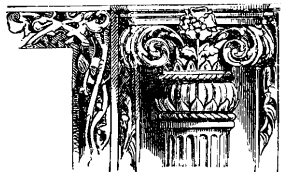
1509: »Da Ihr mir schreibt, wie Ihr die Tafel zieren sollt, schicke ich Euch hiermit ein wenig meine Meinung, wenn sie mein wäre, wie ich sie wollte machen«. Nun aber gieng Dürer von der alten deutschen Form des Flügelaltares ganz ab, wie er dies bereits in Venedig mit dem Rosenkranzefeste für San Bartolommeo gethan hatte. Er faßte den Plan, seine letzte große Altartafel bloß mit einer Architektur von antiken Formen und Verhältnissen zu umgeben. Jene Zeichnung von 1508 beweist, daß der Rahmen mit dem Bilde in eins gedacht und beide von Dürer erfunden sind. Aber von der ersten, beiläufigen Skizze bis zur wirklichen Ausführung ist ein weiter Weg. Der fertige Rahmen weicht auch vielfach von jenem Entwurfe ab; er ist weniger überhöht, die Profile sind mächtiger, Details und Ornamente reicher, insbesondere sind die freistehenden Säulen zierlicher und nicht mehr glatt, sondern von Rebenornament umspinnen. Doch ist kein Zweifel, daß Dürer auch die Ausführung in Holz mit Zirkel und Richtscheit geleitet hat. Denn wer außer ihm hätte wohl damals in Nürnberg etwas bauen können, das so ganz den Geist der Antike athmet, wenn es sich auch in der klassischen Formensprache noch nicht richtig auszudrücken vermag!

Weniger als jede andere Kunst, kann ja die Baukunst der deutschen Ueberlieferung, der Anknüpfung an ältere Muster entbehren. Nun ist kein Zweifel, daß Dürer auf eine ruhige maßvolle Composition im Sinne der Antike ausgieng. Dazu aber bot ihm sein Vitruvius nur sehr magere theoretische, die Nürnberger Architektur aber gar keine praktischen Anhaltspunkte. Die Quelle, auf welche seine Erinnerung nothwendig zurückgehen mußte, war Venedig. Dort hatte sich die Frührenaissance der Lombarden namentlich in der Verzierung von Portalen, Loggien und Nischen reichlich ergangen. Insbesondere ist es eines der Dogengrabmäler in SS. Giovanni e Paolo, an dessen Marmorrahmung, sowohl in der Gliederung wie in den Verhältnissen, Dürers Rahmen gar deutlich erinnert; es ist das Grabmal des 1462 verstorbenen Dogen Pasquale Malipiero; nur erscheint die Ausführung in Stein nothwendig massiver; drei Tragsteine auf Voluten begegnen dem stärkeren Laften des Sarkophages, und nicht Säulen, sondern Pfeiler mit korinthischen Capitälern tragen die halbrunde Bekrönung, welche den Eccehomo zwischen zwei Engeln umschließt, und von drei weiblichen Figuren überragt wird. Dürer läßt die Holzsculpturen seines Rahmens noch eine ganze Geschichte erzählen. In der Füllung des Tympanons erscheint in Hochrelief der Heiland als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, die beiden rund gearbeiteten Engelein an den Seiten blasen die Posaunen des jüngsten Tages, und darunter



auf dem Fries vollzieht sich in kleineren flacheren Figuren die Scheidung der Seligen und der Verdammten, die hier in Abrahams Schoofs, dort in den Höllenrachen wandern ¹⁾).

Was die architektonische Composition im Allgemeinen anbetrifft, zeigt Dürer nicht bloß die entschiedene Absicht, die Bahn der Renaissance einzuschlagen; es ist ihm die Probe auch bereits in einer, für seine Hilfsmittel ganz erstaunlichen Weise gelungen, während z. B. das berühmte Grabmal des heiligen Sebaldus, welches Peter Vischer in den Jahren 1508 bis 1519 vollendete, in seiner Grundform noch gothisch ist. Dürer gab damit seinem Volke, wenn auch kein Beispiel, so doch einen deutlichen Wink, in welcher Richtung es fernerhin seine Baukunst weiter zu entwickeln habe. Im Einzelnen freilich schöpfte er auch noch aus dem Musterbuche der Gothik, wie aus der Natur und aus der eigenen Phantasie. Merkwürdig aber und bezeichnend für Dürers Suchen nach alten, vorgothischen Formen ist an der zierlichen Säule die attische Base mit Eckblättern über dem Plinthus — also ganz romanische Formen, die damals längst außer Übung waren; daher wohl auch der Zahnschnitt an der Archivolte der Bekrönung. Die Anordnung der Predella — abgesehen von dem feinen antiken Perlstab — die Profile am oberen Bogenfelde und am Architrave, wie das reiche Ast- und Laubwerk sind wieder offenbar gothischer Herkunft. Aber es gehört ja zum Wesen der deutschen Renaissance, daß



Säule vom Rahmen des Allerheiligenbildes.

3) Der dritte oberste Engel und die Figürchen des Frieses fehlen am Rahmen und wurden von mir nach der Zeichnung von 1508 ergänzt. Am Scheitel der Archivolte fand sich indess noch das Loch, in welches ohne Zweifel jenes Engelchen verzapft war. Seitdem und infolge meiner Untersuchungen fanden Essenwein und Bergau jüngst zu Regensburg im Nachlasse Heideloffs auch die Reliefs des Frieses, noch mit der alten Bemalung. Anzeiger f. K. d. Vorz. 1873. Sp. 312. Heideloff hat Thaufing, Dürer.

den Rahmen in Nürnberg restauriert, den Fries und andere Theile, so namentlich auch die Hohlkehle an der Archivolte der Lunette mit dürrer, kahlen Maßwerk verunziert und die alte Vergoldung und Bemalung ganz aschgrau überstrichen mit Oelfarbe. So hängt Dürers Rahmen, wenig beachtet, noch in einem Winkel des Nürnberger Rathhauses; und so verstanden die Romantiker ihre Ehrfurcht vor dem deutschen Alterthume.

sie bestrebt war, gothische und naturalistische Motive mit den antiken Grundformen zu verschmelzen oder sie ihnen doch aufzuschmelzen¹⁾; nur geschah es nicht immer mit so viel Mäßigung und Geschmack, als es Dürer hier gethan hat. Das Capital der Säule und die Sockelfüllung, welche hier noch besonders von A. Ortwein abgebildet wurden, lassen gewiss an Zierlichkeit der Erfindung nichts zu wünschen übrig. Eigenthümlich und ungewöhnlich ist das mächtige Vortreten des Architraves über das feine Säulencapital, so daß dessen Abacus ganz überdeckt wird. Die Inschrift in der Bandrolle der Predella ist noch gothische Minuskel und lautet: „Matthes Landauer hat endlich vollbracht das gotteshaus der zwelf bruder samt der stiftung und dieser thasell nach xpi. gepurd **MCCCCC XI.** ior.“ Zu beiden Seiten Landauers Wappen; drei Blätter in Roth und Weiß.

Freilich um uns den ursprünglichen Eindruck vergegenwärtigen zu können, müßten wir uns den Rahmen von sämtlichen Heideloff'schen Schnörkeln befreit denken, wie auch von dem grauen Oel-anstriche, der seit jener Restaurierung darauf lagert. Die bunte alte Bemalung und Vergoldung scheint darunter noch theilweise erhalten zu sein. Zur vollen Würdigung des Werkes endlich gehörte es, den Rahmen wieder mit dem Bilde, für das er geschaffen war, vereinigt zu sehen, wozu wohl noch weniger Aussicht vorhanden ist. Als nämlich das Allerheiligenbild im März 1585 vom Nürnberger Rathe an Kaiser Rudolf II. nach Prag abgesandt wurde²⁾, blieb der Rahmen unbeachtet in Nürnberg zurück. Vielleicht kommt noch eine Zeit, welche so viel Pietät für Dürer aufbringt, um das Versehen wieder gut zu machen. Indessen haben wir versucht, durch eine in unseren Holzschnitt eingefügte Skizze nach dem Wiener Bilde, der Phantasie zu Hilfe zu kommen. Die leergebliebenen Zwickel oben zu beiden Seiten der Tafel waren ohne Zweifel auch mit entsprechenden Ornamenten ausgefüllt.

Das Allerheiligenbild, bisher gemeinlich die Anbetung der heiligen

1) Vergl. die verdienstvollen Forschungen W. Lübkes über die deutsche Renaissance als V. Band von Kuglers Geschichte der Baukunst, Stuttgart 1873.

2) Jahrbücher f. Kunstw. I, 223. In Prag ward das Bild von Van Mander bewundert und kam von dort in die kaiserl. Galerie nach Wien. Meter H. 1,34, Br. 1,24. Ein Stich darnach von Van Steen in 3 Blättern blieb unvollendet. Im Jahre 1821 lithogr. in Umriffen von der Originalgröße auf 15 Blät-

tern von Julie Primisser, geb. Mihes. Stich bei E. Förster, Denkmale der d. Kunst VI. S. 13. Eine Copie des Bildes von Joh. Christ. Ruprecht befindet sich im kaiserl. Lustschlosse Laxenburg bei Wien. Diese treffliche alte Copie wäre vielleicht ein geeignetes Tauschobject zur Wiedervereinigung des leeren Rahmens mit dem Originale; dem Werthe nach jedenfalls ein reichliches Aequivalent für denselben.



Das Allerheiligenbild.
In der k. k. Gemäldegalerie in Wien.

Stadt-
bücherei
Elbing

Dreifaltigkeit genannt, ist die letzte deutsche Verherrlichung des einen ungetheilten, römisch-katholischen Kirchen-systemes vor der Reformation. Um dieselbe Zeit verlieh Raphael in der Stanza della Segnatura dem gleichen Gedanken Ausdruck in feiner Darstellung der Theologie, der sogenannten »Disputa del Sacramento«. Auf beiden Gemälden bildet die Dreifaltigkeit, zunächst verehrt von der Jungfrau Maria und Johannes dem Täufer, den höheren Mittelpunkt, umschwebt von Engelschören und himmlischen Heiligen, darunter in Anbetung und Betrachtung die verschiedenen Vertreter der Kirche auf Erden; beide Gemälde schliessen oben bogenförmig ab — aber welch' ein grosser Abstand, welcher Gegensatz zwischen dem Werke des Italieners und dem des Deutschen! Raphael läst den siegreich auferstandenen Christus in der Mandorla thronen; seine heiligen Apostel und Märtyrer zu beiden Seiten sind selbstbewusste, unabhängige Charaktere, auf den Wolken thronend den olympischen Göttern vergleichbar; seine Theologen und Kirchenväter, die da um das heilige Sacrament zu lebhaften Disput verammelt sind, bilden bewegte mannigfaltige Gruppen, aus denen ein Heer von geistigen Gegensätzen spricht; von der Demuth des auf die Stufen des Altars hinsinkenden Jünglings bis zu dem trotzigen Widerspruche der zur Linken sich abkehrenden Häretiker. In drei Halbkreisen baut Raphael seine Anschauung vom römischen Kirchenideal auf; in vollendeter Formenfülle ergeht er sich auf breiter Wandfläche; er malt im Mittelpunkte der ganzen katholischen Welt für deren geistliches Oberhaupt.

Dürer dagegen malt seine mächtig grosse Holztafel für den Nürnberger Rothschmied und Metallgiefser, für den Altar einer Verforgungsanstalt von verarmten Mitbürgern. So spiegelte sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele! Da ist keine Verfammlung von gewiegten, auf sich selbst beruhenden, einander widerstrebenden Geistern, abschliessend in massvoller Begrenzung. Alles geht hier auf in einem einzigen jubilerenden Gefühle, in der Freudigkeit an der Erlöfung der Creatur von allen Leiden durch das Mysterium des einen göttlichen Leidens. Welch' ein Gedränge von endlosen seligen Heerschaaren, die aus der leuchtenden Ferne hinstreben nach dem Urquell des Lebens! Und da thront in unbeschreiblicher Hoheit Allvater und hält von seinem Schoofse herab das weltbegnadende Vermächtnis, den Kreuzesstamm, an dem der Mittler eben seinen Tod erleidet. Ein Kreis von Seraphim schliesst sich über der Dreifaltigkeit; zu deren beiden Seiten reiht sich der Chor der dienenden Engel mit den Marterwerkzeugen an. Eine Stufe darunter öffnet sich der Kreis der Heiligen; zu unserer Linken, also zur Rechten Gottes, geführt von der Jungfrau

Maria, die Schaaren der Märtyrer des neuen Testaments, zumeist durch Frauen vertreten; zur Rechten mit Johannes dem Täufer an der Spitze die alttestamentarischen Helden, darunter David und Moses, überhaupt, dem mehr thätigen als duldenden Charakter der Urzeit gemäß, meistens Männer. In den Gewändern dieser Sphäre sind die Farben blau, grün und rosenroth vorherrschend. Daran schließt sich vorwiegend in Roth und Gold die Vertretung der kämpfenden und leidenden Kirche, nicht nach einzelnen Persönlichkeiten, sondern den deutlichen Begriffen jener Tage entsprechend, nach Ständen geschildert. Links die Geistlichkeit, voran der Papst. Mit einladender Handbewegung kehrt sich der Cardinal nach dem schüchternen Stifter Landauer, der demüthig anbetend dankt, gefolgt von Frauen feiner Familie. Der Entwurf zu diesem Profile des Stifters in schwarzer Kreide und von Dürers Hand bezeichnet: »Landauer styfter 1511«, ist im Besitz von William Mitchell in London; es ist das einzige Studium zum Allerheiligenbilde, das ich auffinden konnte. Auf der anderen Seite schliessen die weltlichen Stände den Kreis: der Kaiser in der idealen Greifengestalt Karls des Großen im reichen Mantel von Gold und Pelzwerk, Könige und Fürsten, darunter der Doge, und weiter ein frommer Ritter in goldener buntverzierter Rüstung. Auch fehlt das heitere Bäuerlein nicht mit seinem Dreschflegel, und nicht ohne einen Anflug des landläufigen Spottes scheint ein bürgerlicher Jüngling ihn zu begrüßen, als wollte er sagen: Und Du bist auch da? Dazwischen schaut ein anderes Bauerngesicht mit komischer Gravität unter seinem hohen Filzhute heraus. Den Abschluss zur Rechten bilden wieder Frauen.

Gewiss, an ernster Getragenheit, an Ebenmaß der Linien, wie an Durchbildung der Gestalten kann sich die Tafel Dürers mit Raphaels Fresco im Vatican nicht messen. Auch in der Composition kann die systematische Gründlichkeit und die überreiche Fülle der Figuren den Mangel an Flächenraum nicht ersetzen. Was bei Raphael in drei halbkreisförmigen Abstufungen hingelagert erscheint, thürmt sich bei Dürer in fünf geschlossenen Kreisen übereinander auf, wenn wir die reizende Uferlandschaft, mit der das Bild unten abschließt, hinzurechnen. Unten im Vordergrund dieser wundervollen Landschaft, in der rechten Ecke des Gemäldes hat sich Dürer selbst abgebildet, in ganzer Figur dastehend wie ein Sieger mit dem langen, wohlgepflegten Lockenhaare, angethan mit der faltenreichen Schaube, dem pelzverbrämten Festgewande jener Zeit. Er hält zu seinen Füßen eine Tafel mit der Inschrift, daß Albrecht Dürer, ein Nürnberger das gemacht habe im

Jahre 1511, darunter das Monogramm ¹⁾. Unser Titelkupfer giebt das Figürchen in $\frac{2}{3}$ der Originalgröße wieder, gestochen von Victor Jasper unter der kundigen Leitung von Professor Louis Jacoby.

Goldig, zart und duftig ist das Ganze behandelt. Ohne durch Einzelheiten zu fesseln und abzulenken, wirkt das Allerheiligenbild durch die einheitliche Gemüthsstimmung, die ihm zu Grunde liegt, durch das innige freudige Genügen in den Köpfchen der Heiligen, durch den Reiz liebevoller Ausführung und durch eine helle und doch lebhaftige Farbenharmonie, die alles Stoffliche verklären will. Es liegt eine idealische Absichtlichkeit in der Wahl dieses Colorits. In keinem anderen Gemälde, weder Dürers noch eines anderen Meisters, ist seitdem eine solche Vergeistigung der Farbe angestrebt worden; es ist, als hätte er nach den malerischen Aequivalenten des Sphärenklanges gesucht. Und heute noch leuchtet es uns unverändert in seiner ganzen, duftigen Farbenpracht — ein wahres Juwel der Kunst! Wohl, zu ernstern Gedanken, zu geistreichen Bemerkungen wollte solch' ein Bild nicht anregen, und in den Prunkgemächern der Großen dieser Welt wäre es schlecht am Platze gewesen. Dem Volke aber, das sich zum Gottesdienste versammelt, dem lebensmüden Greise, dem Armen, der zum Gebete seine Zuflucht nimmt, mußte es in's Herz lachen, wie eine tröstende Bottschaft. Auf leidende, bekümmerte, einfältige Gemüther konnte sein Anblick die erhebende Wirkung nicht verfehlen, und in sofern ist es das Muster eines christlichen Altarbildes.

Der Reihe dieser großen Gemälde aus der mittleren Zeit Dürers schließt sich noch ein kleineres an, das aber in Conception und Ausführung noch ganz auf der gleichen Höhe steht. Es ist die Madonna mit der angechnittenen Birne vom Jahre 1512 in der kaiserl. Galerie zu Wien; ein Brustbild, beinahe in Lebensgröße, auf schwarzem Hintergrund. Maria in blauem Gewande und weißem Schleier neigt demüthig das Haupt nach dem Kinde auf ihrem Arme. Dieses, den Anschnitt einer Birne im Händchen haltend, hat eine wenig gefällige, gewundene Haltung, bei welcher der Kinderbauch auffallend hervortritt, auch nicht viel Ausdruck im Köpfchen. Dagegen zeigt der herabblickende Madonnenkopf von mehr kurzem, breiten Typus eine tiefe, seelenvolle Innigkeit. Die Malweise ist ungemein flüchtig und zart verschmolzen, das Fleisch im Lichte rosig, in den Schatten grau abgetont, die Haare sehr fein, zum Theile einzeln mit unbegreiflicher Schärfe hingezogen. Unter allen einfachen Madonnenbildern Dürers

¹⁾ ALBERTVS · DVRER · NORICVS | PARTV · 1511. Stich von Lucas Kilian
· FACIEBAT · ANNO · A · VIRGINIS · | siehe oben S. 296. Anmerk.

ist dieses das vollendetste, zugleich auch von vortrefflicher Erhaltung¹⁾.

Seit 1512 verläßt Dürer die überaus sorgfame Malweise, welche er feinen großen Gemälden hatte angedeihen lassen; ja er wendet sich für längere Zeit fast völlig von der Tafelmalerei ab, bei der er weder seine Rechnung noch jene Anerkennung fand, die er verdient zu haben glaubte. Die wenigen Beispiele, die wir von feinen Gemälden bis zum Jahre 1520 aufweisen können, lassen sich weder an Umfang noch an Meisterschaft der Ausführung mit jenen Hauptwerken vergleichen. An Stelle der hellen, leuchtenden Farbenscala tritt ein trockenes, mattes Colorit. Eine flüchtigere, breitere Oeltechnik läßt von dem Schmelze der alten Tempera wenig mehr übrig. Erst nach dem Jahre 1520, als Dürer in den Niederlanden die Wunder der flämischen Schule gesehen hatte, wird sein Ehrgeiz, auch als Meister der Farbe zu gelten, wieder rege. Er malt dann noch mit peinlicher Sorgfalt die Bildnisse einiger Freunde und das große Doppelbild der vier Apostel als Vermächtniß für die Vaterstadt. Damit schließt er seine Thätigkeit als Maler bedeutungsvoll ab. An schlichter Grobsartigkeit, an gedanklicher Tiefe der Auffassung, an bewusster Sicherheit der Ausführung überbieten dann wohl die letzten Gemälde Dürers diejenigen seiner Blüthezeit bis 1512. Doch die Schaffenslust, die Farbenfreudigkeit, die stolze Zuversicht jener Jahre waren dahin.

Mancher große Plan mag in Rauch aufgegangen sein, als Dürer damals das Malen verschwor. Kaum daß wir noch in feinen Zeichnungen die vorbereitenden Entwürfe zu einem oder dem anderen großen Tafelgemälde entdecken können. So befindet sich im Britischen Museum die große Federzeichnung eines Engelfturzes von 1509. In dem oben abgerundeten Felde thront inmitten Gott Vater, die Rechte befehlend erhoben, umgeben von Engeln, die ihn theils anbeten, theils seinen Mantel emporhalten. Darunter zu beiden Seiten sieht man drei Erzengel, welche Teufelsgestalten niederstoßen. Rechts in der Ecke kniet der Stifter, dem ein Engel Trost zuspricht, unter ihm ein rundes Wappenschild mit einem weißen Kleeblatte sammt Stengel auf rothem Grunde. Eine Composition von ganz gewaltiger Energie²⁾.

Aus dem Jahre 1508 sind uns aber auch noch die Studien zu einem Gemälde erhalten, das Dürer erst zehn Jahre später ausgeführt hat; nämlich zu der lebensgroßen Lucretia in der königl. Pinakothek zu

1) Auf Holz, Meter Höhe 0.467, Br. 0.36.
In der Originalgröße gestochen von Franz
Van Steen gegenseitig, rechtseitig von Nico-

laus Pitau; radiert von B. Weyfs.

2) Waagen, Treasures of Art I. 234.
Nr. 190.

München. Die Zeichnungen befinden sich in der Albertina in Wien. Einmal die ganze Figur, etwa ein Viertel der Lebensgröße und bis auf einen schmalen Linnenstreifen vollständig nackt; sie steht fast ganz von vorne gesehen auf einer viereckigen Platte, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, und hat sich mit der Rechten den Dolch in die Brust gestossen. Der wohlgebaute, völlige Frauenkörper ist, offenbar nach der Natur, ungemein sorgfältig und plastisch gezeichnet, und zwar auf grün grundiertem Papiere mit der Pinselspitze in Schwarz und Weiß; aus demselben Farbentopfe und genau so, wie die trefflichen gleichzeitigen Studien zur Himmelfahrt Mariens. Die Gestalt ist aus dem dunkel angelegten Hintergrunde bis in das reine Bleiweiß der höchsten Lichter immer schraffierend mit vollendeter Meisterschaft modelliert; die Wirkung der Beleuchtung ist im Helldunkel und in den Reflexen auf's feinste wiedergegeben. Dagegen ist der Distanzpunkt so nahe gewählt, daß die Füße stark von oben, Nase und Kinn wieder stark von unten gesehen werden ¹⁾. Für den zufließenden rechten Arm mit der einwärts gekehrten Faust an dem Dolche ergab sich daraus eine recht ungeschickte Verkürzung, noch in der Daraufsicht. Dürer verbesserte sich daher sogleich, indem er den rechten Arm auf einem anderen Blatte in derselben Sammlung noch einmal mit dem Pinsel zeichnete, und zwar in halber Naturgröße, krampfhaft gespannt, ein wenig von unten gesehen und mit auswärts gerichteter Faust einen langen Dolch mehr nach abwärts richtend.

Mit Hilfe dieses letzteren Studiums erscheint denn auch die Armhaltung der Lucretia in dem Münchener Gemälde abgeändert, welches Dürer nach jener ersteren Zeichnung ausgeführt hat. Daselbe ist wohl identisch mit demjenigen, welches Van Mander ²⁾ im Privatbesitze zu Middelburg gesehen hat. Die nackte Figur steht hier lebensgroß am Fusse ihrer Bettstatt, die auf gut bürgerlich mit allem nöthigen ausgestattet ist; mit rothem Bettuch, blauem Polster u. dergl. Die Körperstellung, die dürftige Kopfbildung und der aufwärts gewandte Blick entsprechen genau jener Zeichnung, wie auch die sonstigen Vorzüge und Mängel der Figur. Die Malweise ist ungemein plastisch, doch in den Schatten grau, in den Lichtern zu weiß; dazu der Localton des Fleisches kalt röthlich, so daß die wohlgerundeten Formen etwas Metallenes, Unruhiges haben. Das Ungefällige daran wird durch die

1) Daneben besitzt dieselbe Sammlung noch eine alte, gequälte Copie auf grauem Grunde ohne Bezeichnung.

2) Schilderboeck ed. 1618, fol. 132: »Daer is oock van zyn conftighe handt een

feer wel ghedaen en fuyver Roomfche Lucretia, en is te sien by den conftliedighen Heer Melchior Wijntgis tot Middelburgh«.

Schadhaftigkeit vieler Stellen noch vermehrt. Doch ist die Stelle, an welcher links unten an einer kleinen Truhe die Jahreszahl 1518 und das Monogramm stehen, ganz wohl erhalten¹⁾. Und damit stimmt nur zu gut die kühle, schwere, vielfach gebrochene Farbenhaltung, welche zehn Jahre früher bei Dürer nicht möglich gewesen wäre.

1) Waagen, Handbuch I, 208. u. a. anderen Orten, auch in seinem Nachlasse setzt das Bild regelmässig 1508; ein wohl

durch das Datum der Zeichnung in der Albertina veranlafster Irrthum.



Madonna von 1516.

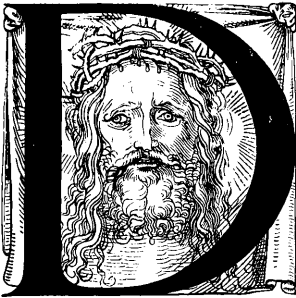
Aus einer Federzeichnung der Sammlung Surmont
im Berliner Museum.

XIII.

Der Künstler und der Mensch.

„dan einer itlichen muter gefelt ir kint wol,
daraws kummt, dafs vill moler machen,
daz inen geleich ist.“

Dürer.



Das Allerheiligenbild ist in jeder Beziehung das werthvollste Denkmal, welches sich noch von Dürers Kunst erhalten hat. Es ist ein Inbegriff seines Schaffens nach allen Richtungen hin, eine Art Mikrokosmos, ein Abglanz seines Geistes, festgehalten gerade in dem Zeitpunkte, da seine Kraft auf ihrer Höhe angelangt war. An kein anderes Werk des Meisters liesse sich darum eine Uebersicht über die Vielseitigkeit seiner Production so geschickt anknüpfen, wie an den Landauer'schen Altar. Zugleich gilt es auch bei der kritiklosen Ueberhäufung unseres Denkmälervorrathes festzustellen, wo der Universalität Dürers als Künstlers und Menschen ihre Grenzen gesteckt sind.

Zunächst und vor allem anderen war Dürer Maler. So hat er sich stets mit Bewusstsein selbst genannt. Das Allerheiligenbild ist denn das Denkmal seiner vollendeten Meisterschaft in der Technik der Tafelmalerei; zugleich umfaßt dasselbe hervorragende Proben aus den drei Hauptgebieten der Malerkunst übereinander angeordnet. Nach den uns geläufigen drei ästhetischen Kunststufen erscheint Dürer als Lyriker in der herrlichen, weiten Uferlandschaft, als Epiker in den Stifterbildnissen und Charakteren, als Dramatiker in der höchsten Verherrlichung der heiligen Tragödie, welche er in ihren Höhen und Tiefen erschöpft hat. Endlich berichtet noch das Selbstbildniß mit der stolzen Schrifttafel von dem bedeutsamen Hereinspielen der Persönlichkeit Dürers in die große Aufgabe seines Lebens.

Aber auch als Architekten und Bildhauer lernten wir Dürer am

Allerheiligenbilde kennen. Es fehlt uns ja nicht an Nachrichten, welche bezeugen, daß Dürer ein kundiger Baumeister gewesen sei. Wir erfahren dies auch aus feinen gedruckten Büchern und aus feinen nachgelassenen Handschriften¹⁾. In den letzteren finden sich Auszüge aus Vitruvius: »Vom Maß der Gebäude«, Abbildungen antiker Säulencapitäle, eine Construction der Kuppel von St. Peter in Rom, nach den beigefschriebenen Mäßen zu schliessen von der Hand eines Italiensers; unter anderem auch die zwei Aufrisse und fünf Grundrisse eines schmalen, vielleicht venetianischen Hauses. Doch ist die Nachricht, daß Dürer wirklich in Venedig die Façade eines Hauses ausgemalt habe²⁾, mit größter Vorsicht aufzunehmen, da sonst kein Beispiel eigenhändiger Wandmalerei von Dürer bekannt ist. Dagegen erzählt er selbst in seinem Niederländischen Tagebuche, daß er dem Hofarzte der Erzherzogin Margarethe »ein Haus aufreißen mußte, wonach dieser eines bauen wollte; für diese Arbeit möchte ich auch unter 10 Gulden nicht gerne nehmen«³⁾. Nach dem Zusatze zu schliessen, muß der Aufriss doch ein ziemlich eingehender gewesen sein. Einen Beleg für Dürers Ruf als Architekt liefert auch noch der humoristische Brief von Charitas, der gelehrten Schwester Pirkheimers, der Aebtissin bei S. Clara an die Abgesandten Nürnbergs auf dem Reichstage zu Augsburg 1518. Darin heißt es von Dürer: »Desgleichen mag auch Herr Albrecht Dürer, der ein Zeichenmeister und Ingeniosus ist, die Ordensgebäude zur Genüge wohl anfehen; wenn wir dereinst unseren Chor anders bauen würden, daß er dann Hilfe und Rath zu geben wisse, um weite Schlupfenster zu machen, auf daß uns die Augen nicht gar erblinden«. Wir wissen aber nicht, wo und ob sich Dürer als Baumeister praktisch bethätigt hat⁴⁾.

Thatfächlich ist der Rahmen zum Allerheiligenbilde das einzige ausgeführte Denkmal, das von Dürers Architektur auf uns gekommen ist. Wir mußten ihn daher einer eingehenden Betrachtung würdigen. Es ist immerhin merkwürdig, bis zu welchem Grade bei Dürer bereits

1) Jahrbücher f. Kunstw. I. 17.

2) Bottari, Lettere pittoriche, Milano 1822, III. 349. Nr. 166. Doni an Simone Carnesecchi um d. J. 1550 etwa. Die Leistung und die Interpunction der ganzen Stelle scheint mir überdies verdächtig; sie handelt von den Sehenswürdigkeiten Venedigs: à Vinegia quattro cavalli divini; le cose di Giorgione da Castelfranco pittore; la storia di Tiziano (uomo eccellentissimo). In palazzo la facciata della casa dipinta

da Alberto Duro; in san Bartolommeo in particolare v'è lo studio del Bembo etc. Da scheint denn doch »in palazzo« zu Tizian, »in san Bartolommeo« zu Dürer hinauf zu gehören und letzteres nicht zu Bembo?

3) Dürers Briefe etc. 95.

4) Was ihm in Nürnberg traditionell zugeschrieben wird, entbehrt jeder Glaubigung z. B. das Maßwerk bei Heidehoff, Ornamente des Mittelalters 1838. B. II.

im Jahre 1508 die Vertrautheit mit den Bauformen der Renaissance gediehen war. Die Ueberzeugung von deren Berechtigung war schon viel früher in ihm lebendig, und er versuchte wenigstens in dem architektonischen Beiwerk seiner Compositionen derselben Ausdruck zu geben. Anfänge davon zeigt ja schon das Marienleben und die grüne Passion von 1504, z. B. die canellierte Säule auf der Geißelung, bei der ihm die korinthische Ordnung dunkel vorgefchwebt haben mochte. Doch erst der zweite Aufenthalt in Venedig mag Dürers Verständniß und Vorliebe für die neuen, classischen Bauformen wesentlich gefördert haben. Denn so selbstbewußt und zähe Dürer malerischen Vorbildern gegenübersteht, um so gelehriger verhält er sich zu Werken der tektonischen und plastischen Kunst, deren Ebenmaß, auf eine Summe überlieferter Kenntnisse gestützt, sich auch mit Verstand, Erfahrung und Zollstab begründen läßt. Viele gute Muster »antikischer« Baukunst bot freilich das damalige Venedig noch nicht dar. Doch sehen wir die von lombardischen Bildhauern eingebürgerten Zierformen mächtig in Dürer nachwirken. Von Zeichnungen ist hier namentlich eine heilige Familie von 1509 im Museum zu Basel zu erwähnen. Mit der Feder entworfen und coloriert, zeigt sie das Innere einer herrlichen, luftigen Halle mit einem, von Säulen getragenen, cassettierten Tonnengewölbe ¹⁾. Eine sehr figurenreiche Ausführung Christi zur Kreuzigung in der Albertina, ungemein flüchtig und genial mit der Feder hingeworfen, mit reizenden Renaissance-motiven, darunter ein kleines Portal mit Giebelsturz und sich verjüngende Säulen von auffallend vorgeschrittenem Charakter, dürfte aus dem Jahre 1511 stammen. In Ermangelung dauernder Anschauung von guten Mustern gerieth Dürer freilich bald wieder in realistische Willkür. Das Renaissancekorn verwilderte sozusagen wieder in dem nordischen Klima. Wir ersehen dies aus dem grandiosen Holzschnitte, der Ehrenpforte Kaiser Maximilians von 1515 und noch mehr aus den Compositionsproben, die Dürer in seiner »Unterweisung der Messung« 1525 veröffentlichte. Wie weit er sich durch das malerische Ueberwuchern von Naturdetail von den Forderungen des antiken Stiles entfernte, scheint Dürer gar nicht geahnt zu haben. Er erwartete alles von der Einhaltung der richtigen Verhältnisse, und unermüdlich forschte er nach den theoretischen Vorschriften der Alten. Sich von ihnen zu entfernen oder mit ihnen in Widerspruch zu treten, lag sicher entfernt nicht in seiner Absicht. Eine Untersuchung der Proportionen von antiken Säulen und Inter-

1) Eine Copie darnach, mit Feder in | und mit Gold aufgehöht, besitzt das königl. Tufche gezeichnet auf braunem Grunde | Kupferstichcabinet zu Dresden.

columnien schließt er einmal mit den Worten: »und eigentlich ist es wahr, wie Vitruvius spricht, wo solcher Masse nicht Acht genommen wird, so werden die Werke ungefalt — auch in neuerdachten Werken«.

Die Capitalbuchstaben der Inschrifttafel, welche Dürer im Allerheiligenbilde vor sich hält, mahnen uns daran, daß er auch auf einem ganz benachbarten Gebiete die gleichen Tendenzen verfolgte. Die nächste Verwandtschaft mit der Baukunst hat ja die Schreibkunst. Sie bildet gewissermaßen nur eine Unterabtheilung der Architektur und folgt daher auch getreulich den Gesetzen und den Stilwandlungen derselben. Auch das hat das Schriftschöne mit dem Bauschönen gemein, daß es sich zunächst einem gewissen praktischen Zwecke unterordnen und anbequemen muß, und dieser ist bei der Kalligraphie die leichte Lesbarkeit. Dürer war zu sehr auch Literat, als daß ihm die Bedeutung dieses Gebietes für die Geschmacksrichtung seiner Zeit entgangen wäre, und als ächter Renaissance-Künftler bemühte er sich vornehmlich um die Construction und Einführung der antiken Capitalbuchstaben, wie sie in den alten römischen Inschriften überliefert und bei den Italienern wieder in Aufnahme gekommen waren. Die Wiederbelebung der edlen antiken Lettern geht Hand in Hand mit der übrigen Renaissance, schließt sich aber namentlich an jene Künftler an, die eine vorwiegend gelehrte und antiquarische Richtung verfolgten, als Mantegna, Piero dal Borgo San Sepolcro, Lionardo da Vinci. Auch jener Francesco da Bologna, der für den gelehrten Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig die schönen Cursivlettern construiert hat, soll ja niemand anderer gewesen sein, als der berühmte Maler und Goldschmied Francesco Raibolini, genannt il Francia ¹⁾. Während aber den Italienern gelehrte Schriftsteller zur Seite stehen, welche die theoretische Begründung und Construction des antiken Alphabetes bloß unter dem Einflusse der Künftler und ihres Geschmackes übernehmen, befolgt Dürer beide Aufgaben allein.

Der erste, welcher sich in dieser Hinsicht Verdienste gefammelt hat, ist Felice Feliciano von Verona, der gelehrte Freund des Andrea Mantegna, dem er auch ein Werk: »Epigrammata« gewidmet hat ²⁾. Seine Lettern schlossen sich möglichst genau an die der Römersteine an, von denen sie entlehnt sind; die Schäfte sind noch mager und

1) Antonio Panizzi: Chi era Francesco da Bologna? Londra 1858.

2) Richard Schöne, Felicis Feliciani Veronensis opusculum ineditum, Ephemeris epigraphica 1852, S. 255—269 mit ver-

gleichenden Schrifttafeln aus den Alphabeten von Feliciano, Pacioli und Dürer. Vergl. auch Crowe und Cavalcaselle, deutsch v. M. Jordan, V. 386.

facettiert, so wie sie dem Meißel des Steinmetzen gerecht sind, ganz entsprechend dem plastischen Geschmacke Mantegnas. Im Sinne des malerischen Flachornamentes bildet dann der Mathematiker Luca Pacioli aus Borgo San Sepolcro ihre Verhältnisse weiter in seiner 1497 vollendeten, wenn auch erst 1509 gedruckten »Divina proporzione«; sie werden völliger, harmonischer, elastischer. Bei den nahen Beziehungen des Gelehrten zu Piero dal Borgo und zu Lionardo ist wohl der Einfluß dieser beiden Meister auf den Geschmack der Compositionen kaum zu bezweifeln¹⁾. An Pacioli's Alphabet schließt sich nun Dürer ziemlich genau an, wenn auch nicht ohne eine bewusste Selbständigkeit, die sich namentlich in der Vereinfachung der Constructionen bewährt und in der künstlerischen Freiheit, mit der er den Formen einen gewissen Spielraum läßt.

Ob Dürer im Jahre 1506 zu Venedig persönlich die Unterweisung von Luca Pacioli genossen, oder ob er bloß daheim aus dessen Buche geschöpft habe, läßt sich zwar nicht entscheiden. Jedenfalls mußte aber das letztere gleich nach seinem Erscheinen in Dürers Hände gekommen sein, denn die Inschriften auf seinen Bildern, Zeichnungen und Publicationen seit 1509 verrathen alsbald die Beobachtung jener Gesetze, die er theoretisch allerdings erst in seiner »Unterweisung der Messung« 1525 begründet, oder doch erst damals veröffentlicht hat.

Das Princip des »lateinischen ABC« von Dürer beruht auf dem regelmäßigen Quadrate, in welches durch Eintheilung mittelst Zirkel und Richtscheit jeder einzelne Buchstabe hineingebaut wird. Zum Beispiele des Ergebnisses dienen die Initialen dieses Buches, welche sämmtlich getreue Copien nach Dürers Vorbildern sind und zwar so, daß das zur Construction der Letter dienende Quadrat von uns durch Zierwerk nach verschiedenen Zeichnungen oder doch Motiven Dürers ausgefüllt wurde²⁾. Allerdings befaßt sich Dürer nach der eingehenden Schilderung seines lateinischen ABC auch in Kürze mit dem Alphabet der gothischen Schrift, die er »alte Textur« nennt, wie man sie später »Fractur« genannt hat; er construirt aber nur eine alterthümliche Minuskel, deren Schäfte er als breite Bänder auffaßt, die an den Enden schräge zurückgeschlagen sind; die Bänder erscheinen aus lauter kleinen, übereinandergestellten Quadraten gebildet, die an den Enden übereck gestellt oder bis auf verschiedene dreieckige Ueber-

1) Vergl. oben S. 273 ff.

2) Mit Ausnahme bloß von O und R, die nach Stichen von Wolgemut und Barbari auf gleiche Weise verziert wurden. Man erkennt unschwer, daß es im Grunde

dieselben edlen Lettern sind, die wir gegenwärtig allmählig aus fremden, französischen und englischen Mustern wieder zu entlehnen beginnen.

bleibfel abgeschnitten werden. Dürer wendete wohl auch diese Texturschrift, die beiläufig unseren gewöhnlichen deutschen Drucklettern entspricht, noch an, besonders in frühen Inschriften; sie erscheint auch noch auf der Widmungstafel unten am Rahmen des Allerheiligenbildes; aber er ist weit entfernt von dem späteren Irrwahn, als seien diese altmodischen gothischen Lettern deutschen Ursprunges oder deutschen Charakters. Seine Vorliebe hängt entschieden an jenem Renaissance-Alphabet, das er durch seine spitzfindigen Constructionen zu seinem geistigen Eigenthum gemacht hat. Die Erinnerung daran lebte in Deutschland noch bis tief in's XVII. Jahrhundert fort. Arnold Möller, Schreibmeister zu Lübeck, widmet ihm in seinem 1642 veröffentlichten »Schreibbüchlein« ein Blatt mit seinem Bildnisse in Kupfer, darunter die Worte: »Herr Albrecht Dürer, der bei Lebzeiten H. Johann Neudörffers zu Nürnberg die Romanischen Verfal-Buchstaben in rechter Proportion erst abgetheilet und beschriben: auch in so viel andern Künften excelliret hat, sein ruhmwürdiger Name, so lange die Welt steht, wohl bleibet« etc. Wenn daher gleichwohl, im Gegenfatz zu den anderen gebildeten Nationen des Abendlandes, der moderne Geschmack in Deutschland nicht durchdrang, und der gothische, mittelalterliche, seinem Ursprunge nach französische Geschmack heute noch die äußere Form des deutschen Schriftthumes beherrscht, so hat Dürer am allerwenigsten Schuld daran.

Was die Holzsculpturen an dem Rahmen des Allerheiligenbildes betrifft, so erinnern sie stark an die Art des Adam Kraft. Ohne Zweifel hat sie Dürer bloß vorgezeichnet und dann von einem berufsmässigen Bildschnitzer ausführen lassen. Die Figuren unterordnen sich geschickt der architektonischen Gliederung, als Flachrelief an dem stark ausladenden Fries, als Hochrelief in der versenkten Füllung des Tympanon, rundgearbeitet zum Schmuck der Archivolte. Wie aber steht es um die vielen anderen Bildwerke in Holz, Kehlheimer Stein, Elfenbein und anderen Stoffen, welche Dürer allerwärts zugeschrieben werden? Die meisten sind durch nichts, als durch das, ja immer so leicht beizufügende Monogramm zu Werken Dürers gestempelt; kaum daß die Vorzüge der Arbeit die Zuschreibung einigermaßen rechtfertigen. Sie erweisen sich fast durchweg als spätere Producte, die niemals einen anderen Zweck hatten, als in der Rüstkammer des Antiquitätenfammlers ihren Platz auszufüllen. Dürer wird freilich auch, so im Allgemeinen, zuweilen als Meister in der Sculptur gepriesen, schon von Zeitgenossen, wie Christoph Scheurl ¹⁾. Es verhält sich damit

1) Dieser sein feurigster Lobredner | schreibt bereits 1506 in seinem Libellus

aber so, wie mit Dürers Ruf als Architekt. Wenn er auch hie und da und wohl nur an kleineren Stücken fein unzweifelhaftes Geschick in der Behandlung plastischer Technik bewährt hat, so sind doch solche Werke bisher nicht nachgewiesen; wenigstens können die ihm bisher, wenn auch noch so allgemein zugeschriebenen Sculpturen nimmermehr als eigenhändige Arbeiten Dürers angesehen werden.

Die berühmtesten darunter sind die Hochreliefs in Kehlheimer Stein, welche in der Grösse der Holzschnitte des Marienlebens und nach deren Analogie je einen Moment aus dem Leben Johannes des Täufers darstellen. Es sind die Heimführung der Elifabeth durch Maria im bischöflichen Seminare zu Brügge, die Geburt des Johannes im Britischen Museum zu London ¹⁾, und die Predigt des Täufers im Museum zu Braunschweig, sämmtlich mit der Jahreszahl 1510 und mit dem Monogramme versehen. Die Reliefs geben sich somit als Bruchstücke einer Folge des Johanneslebens, das aber in Deutschland nicht so wie in Italien in den Kreis der üblichen Darstellungen fällt. Die technische Behandlung zeigt zwar viel Geschick und Glätte, stellt sich aber doch nur als eine ganz einseitige Uebertragung der Holzschnittzeichnung in die Sculptur heraus, wo dann die zu starke Betonung der Umrisse bei mangelnder Fülle und Rundung aller Formen ganz unmotiviert erscheint. Der Versuch, durch Abstufung verschiedener Flächen der Perspective malerisch gerecht zu werden, ist keineswegs im Sinne Ghibertis gelungen. Gewiss sind diese hochgeschätzten Reliefs nichts als glückliche Fälschungen. Gerade die allzunahe Verwandtschaft mit Dürers Holzschnitten widerlegt ihre Aechtheit; denn ein so speculativer Künstler wie Dürer war sich der Forderungen jeder Technik, jedes Materiales zu wohl bewusst, um nicht einzusehen, daß aller Reichthum des Holzschnittes, in's Relief übertragen, nur als Armuth erscheint, wie umgekehrt der Formschnitt am allerwenigsten plastische Weichheit und Schwellung der Flächen wiederzugeben vermag.

In der Ambrafer Sammlung in Wien befinden sich vier Reliefs in Kehlheimer Stein, die gleichfalls Momente aus dem Leben Johannes des Täufers darstellen, aber durch das Monogramm, S mit G verschlungen, und überdies durch eine alte, auf der Rückseite eingeritzte Schrift als Werke des Georg Schweigger, Bildhauers in Nürnberg, bezeichnet sind; ferner mit den Jahreszahlen 1644, 45 und 48. Drei

de laud. Germ: »Ceterum quid dicam de Alberto Durero Norinbergense? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura

aetate nostra principatus defertur«.

1) Abgebildet bei Förster, Denkmale der deutschen K. VI.

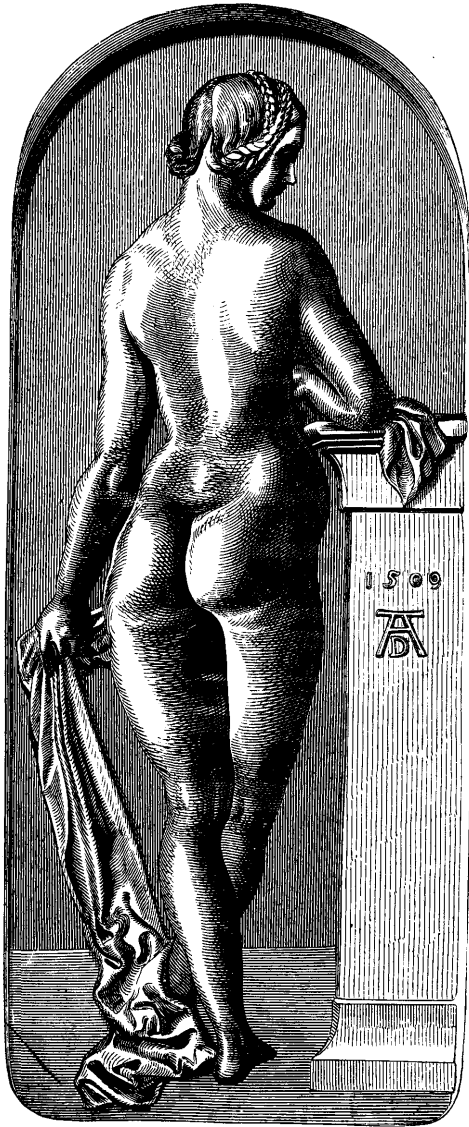
davon sind gleichwohl à la Dürer mit Benützung von Motiven aus dessen Holzschnitten gearbeitet. Obwohl stellenweise in Hochrelief und recht meisterlich rund herausgearbeitet, zeigen sie doch die grösste Verwandtschaft mit den oben genannten, flacher gehaltenen Stücken. Sie stellen dar: die Ankündigung von Johannes Geburt durch den Engel bei Zacharias im Tempel, dann die Taufe Christi im Jordan, endlich die Predigt des Täufers, ganz ähnlich der Darstellung im Braunschweiger Museum. Johannes steht links etwas erhöht hinter einem Querbalken, im Hintergrunde die sehr flach behandelten sitzenden Zuhörer; rechts im Vordergrund die Gestalt jenes Landsknechtes, der auf dem Ecce homo der grossen Passion an derselben Stelle steht, sammt dem neben ihm nur noch theilweise sichtbaren Alten mit dem Schwerte; die sitzende Frau links wieder aus der Wochenstube des Marienlebens ¹⁾. Das vierte Relief der Folge aber — und das ist das Merkwürdige dabei — stellt denselben Gegenstand dar, ebenfalls die Predigt des Täufers, aber nicht in Nachahmung von Dürers Art, sondern ganz in der Tracht und Formengebung des XVII. Jahrhunderts. Es ist somit eine Imitation nach einem anderen Meister oder eine unabhängige, eigene Composition Schweiggers. Derselbe wollte vielleicht gerade durch die Nebeneinanderstellung von beiderlei Arbeiten eine Probe seiner Kunstfertigkeit geben, die allerdings sowohl in Ansehung der technischen Vollendung, wie in der Geschicklichkeit der Nachahmung Bewunderung verdient. Wir werden kaum weit irre gehen, wenn wir den Helden eines solchen Kunststückchens auch geradezu für den Fälscher jener drei Reliefs mit der Jahreszahl 1510 ansehen. Jedenfalls stehen dieselben den überzierlichen Pseudo-Dürer'schen Arbeiten Schweiggers in der Ambrafer Sammlung näher als demjenigen, was wir von Dürers eigenhändiger schlichter Behandlung voraussetzen müßten — ja auch noch nachweisen können. Georg Schweigger war 1613 zu Nürnberg geboren und starb daselbst 1690 als ein mit Recht gefeierter Meister in allen Arten von Sculptur und Metallguss ²⁾. Von seinen kleineren Arbeiten in Metall besitzt die königliche Kunstkammer in Berlin die Bildnisse Pirckheimers und Melanchtons nach Dürers Kupferstichen.

Einen weiteren Beleg für die Berechtigung unserer Zweifel liefert ein kleines plastisches Kunstwerk, das mehr als alle anderen die Merkmale der Aechtheit an sich trägt. Es ist ein reizendes flaches Relief

1) Photographisch publicirt bei E. Freih. v. Sacken: Kunstwerke und Geräthe in der k. k. Ambrafer Sammlung, S. 32.

Tafel XVIII.

2) Doppelmayr, Nachricht, 246.



Silberrelief.

Im Besitze der Familie Imhof.

(Seite 320.)



vom Jahre 1509, in Silber gegossen, darstellend eine weibliche Gestalt von rückwärts gesehen, wie sie sich eben entschleiert. Ich habe zwar das Original nie zu Gesicht bekommen, aber schon der Gypsabguss, nach welchem unser Holzschnitt in gleicher Grösse gezeichnet wurde, zeigt so viel Dürern ganz Eigenthümliches, dass ich an seiner Urheberschaft nicht zweifeln möchte, zumal dieselbe auch durch äussere Zeugnisse gestützt wird. Eine ganz ähnlich gestellte Eva erscheint auf einer Federzeichnung der Albertina, darstellend den Sündenfall, vom Jahre 1510 ¹⁾. Trotz der geringen Erhabenheit der Arbeit ist die Körperlichkeit zu voller Geltung gebracht. Dürer hat nicht bald an einer Gestalt so viel Zierlichkeit und Zartheit entfaltet, wie an diesem Figürchen. Damit steht auch die Bestimmung des Silberplättchens in sinnigem Einklange. Es befindet sich nämlich an einer der vier abgefaßten Ecken eines Gürtelkästchens, welches Helena Imhoff zu ihrer Vermählung mit Sebald Reich im Jahre 1509 als sogenanntes »Hausfchenk« erhalten haben soll ²⁾. Bei den nahen Beziehungen, in denen Dürer mit dem Brautvater, Hans Imhoff dem Aelteren stand, der sozusagen sein Banquier war, ist anzunehmen, dass das Plättchen ein Geschenk Dürers gewesen sei. Vielleicht war das ganze Kästchen ein gemeinsames Brautgeschenk von Mehreren, darunter auch Dürer. Vielleicht auch gieng die Arbeit aus der Werkstätte seines Bruders, des Goldschmiedes Andreas hervor, und Albrecht lieferte aus Gefälligkeit die Form für die eine Platte. Bestellungen auf derlei Arbeiten dürfte er selbst kaum jemals angenommen haben. Immerhin lag ihm noch die Ausführung in Metall am nächsten, da er ja bereits als Goldschmiedelehrling bei seinem Vater damit vertraut geworden war. Es giebt übrigens für diesen Fall auch noch eine urkundliche Beglaubigung, die zugleich andeutet, wie Dürer selbst den Versuch für etwas ganz Besonderes, Ungewöhnliches ansah und sich auf dessen Gelingen etwas zu Gute that. Denn nur dieses Figürchen kann unter dem Bilde einer Frau gemeint sein, das Dürer im Jahre 1509 an den Kurfürsten Friedrich von Sachsen sandte, das aber auf dem Wege abhanden kam, so dass der Kurfürst bloß das leere Schächtelchen er-

1) Gestochen von A. Bartsch 1786. Zugleich Vorstudium für den Holzschnitt B. Nr. 17.

2) Das Kästchen befindet sich noch im Besitze der Familie Imhoff und wird in deren Archiv aufbewahrt. An den drei anderen Ecken sind ähnliche Plättchen angebracht, eines mit einem fremden, die Thaufing, Dürer.

beiden letzten ohne Monogramm, wie es gar heisst, von späterer Hand stammend. Der Deckel des bereits schadhafte Kästchens zeigt in ziemlich roher Arbeit das Allianzwapfen der Reich und Imhoff. Ich verdanke diese Nachrichten persönlichen Mittheilungen des Freiherrn G. v. Imhof.

hielt, in dem es verpackt gewesen war. Als er dies durch Anton Tucher dem Meister anzeigen liefs, machte Dürer sogleich einen anderen Abgufs des Bildes und liefs ihm denselben zufenden. Die Umstände paffen nur zu gut auf das gerade mit 1509 bezeichnete kleine Relief¹⁾. Ob Dürer selbst seine eminente Befähigung zur Plastik auch noch in anderem Materiale verfucht hat, wie man gemeiniglich annimmt, mufs dahingestellt bleiben. Es ist mir wenigstens bisher nicht gelungen, mich von der Aechtheit irgend einer, in öffentlichen Sammlungen Dürer zugeschriebenen Sculptur zu überzeugen. Die Schnitzereien stehen vielmehr alle in einem sehr bemerklichen Gegenfatze zu dem mafsvollen, ächt bildnerischen Vortrage jenes Silberplättchens²⁾.

Bedenklicher noch steht es um die Autorfchaft einiger Medaillen, die mit Dürers Monogramm versehen find und unter feinem Namen gehen. Zumeift genannt und gefchätzt werden folgende drei: Das Bildnifs von Dürers Vater, welchen der Meister 1514, also zwölf Jahre nach deffen Tode, noch dazu verhältnifsmäfsig jugendlich, modelliert haben foll; Monogramm und Jahreszahl erscheinen jedem Kundigen auf den ersten Blick als falch, und einen anderen Grund der Zufchreibung giebt es abfolut nicht. Dasselbe gilt von den beiden anderen, die mit 1508 bezeichnet find. Eine weibliche Büfte, von vorne gefehen, mit aufgelöftem Haar, follte Dürers Frau vorstellen. Das in feiner Ifolierung von der fonftigen Körperhaltung finnlose Motiv des zur Seite geneigten und aufwärts blickenden Kopfes ist der Lucretia von 1518 in der Münchener Pinakothek oder richtiger dem Studium zu jenem Gemälde in der Albertina von 1508 entlehnt³⁾. Was das

1) Eine alte Copie davon, in Holz ausgeführt, befindet sich im Nationalmuseum zu München.

2) Von der Aufzählung folcher, an verschiedenen Orten Dürer zugeschriebenen Sculpturen darf füglich abgesehen werden. In der Sammlung des Freih. v. Rothschild in Wien befindet sich z. B. ein Reliefbildnifs des Sebald Schreyer, Medaillon in Kehlheimer Stein, mit Dürers Monogramm, deffen Verfertiger Zeitgenossen persönlich zu kennen behaupten, das aber anderen feinesgleichen an Qualität wenig nachgiebt. Waagen, Kunftdenkmäler Wiens I. 330.

3) Siehe oben S. 311. Das entsprechende Schwarzkunftblatt von Joh. Friedr. Leonhard führt erst im zweiten Zustande die Schrift: »Agnes Alberti Düreri conjux. J. F. L.« Im Britischen Museum befindet sich noch ein kleiner sorgfältig in Clair-

obscur auf braunem Papier ausgeführter Kopf, den Waagen für ein Studium zu jenem Bilde der Lucretia hält. Der Louvre in Paris und die Ambraser Sammlung in Wien besitzen auch in Kehlheimer Stein gefchnittene Exemplare dieser Medaille mit der Jahreszahl 1508; auf letzterem rückwärts von einer Hand des XVII. Jahrhunderts die Aufschrift: Filia Alberti Dureri. Für die Aechtheit der drei Medaillen plaidiert mit subjectiven Gründen A. v. Sallet, Untersuchungen über A. D. 25 ff. und Zeitschrift für Numismatik, Berlin 1875, S. 362 ff. mit phototypischer Abbildung besserer Exemplare der beiden beschriebenen Stücke. Abbildungen der sämtlichen drei, hier genannten Medaillen bei Will, Münzbeleuchtung I, 321, 369; IV, 139. Die dritte auch bei Doppelmayr, Nachricht, Tab. XV.

Profil des sogenannten Wolgemut auf der dritten Medaille betrifft, sei blofs bemerkt, dafs es zurüctretende Stirne und Kinn, vorfpringende Oberlippe, lange, aber eingebogene Nase mit knopfförmig aufstehender Spitze zeigt — und damit vergleiche man oben unsere genaue Reproduction von Dürers Originalzeichnung zu dem Münchener Bildnisse feines Meisters. Viel eher deutet der unförmlich dicke Hals und die weit hinten aufsitze Haarhaube auf dieselbe Fabrik, aus welcher die falschen, linkshin gewandten Profilzeichnungen der Sammlungen von Derfchau und Heller hervorgegangen sind. Die Vorliebe für Münzen und Medaillen, die numismatische Sammelwuth kamen in Nürnberg erst im späteren XVI. Jahrhunderte recht in Schwang, und die technischen Leistungen, welche die starke Nachfrage im Gefolge hatte, waren mitunter nicht wenig gelungen. Dürer, der Ruhm Nürnbergs, blieb für diese Epigonen stets ein beliebter Gegenstand, und somit auch die Personen, die mit ihm im Leben zusammenhiengen. Das ist leicht begreiflich, während es im andern Falle billig Wunder nehmen müfste, dafs ein Künstler wie Dürer gerade nur Medaillen von Vater, Lehrer und Weib hinterlassen hätte. Als Substrat für die Anfertigung der beiden ersteren mögen allerdings die von Dürer gemalten Bildnisse gedient haben. Zum Ueberflufs ist uns auch noch ein Ausspruch Dürers überliefert, der ihn füglich vor der ferneren Zuweisung folcher Curiosa schützen könnte. Eben im Jahre 1509, da die Zufendung jenes Frauenbildchens erfolgte, schickte Kurfürst Friedrich zwei Pfennige oder Medaillen nach Nürnberg; eine davon liefs er Dürern überreichen und ihn um Rath fragen, wie sie gegossen werden follten, damit sie »bestenndig« würden. Dürer antwortete aber, »er pflege mit solchen Dingen nicht umzugehen und könne somit dem Kurfürsten keinen genugfamen Bericht geben« ¹⁾.

Und doch war die Ausführung in Metall sicher noch diejenige Art der plastischen Technik, welche Dürer, dem gelernten Goldschmiede am meisten vertraut war. Insbesondere vom Metallgufs spricht er aus Erfahrung, indem er zur Erläuterung des Satzes, dafs kein Kunstwerk dem andern völlig gleich kommen könne, anführt: »denn wir sehen, so wir zween Druck von einem gestochen Kupfer thun, oder zwei Bild in ein Model giefsen, dafs man von stund an Unterschied findt, daraufs sie vor einander zu erkennen sind vieler Ursach halben. So es nun in den allergwissten Dingen sich also findt, viel mehr in andern Dingen, das da von freier Hand gemacht würde« ²⁾. Nur hiefse es

1) Baader, Beiträge II, 35. Ueber die falschen Profilzeichnungen, vergl. oben | S. 141.

2) Proportionslehre T. verso.

die gewerblichen Verhältnisse der Zeit verkennen, wenn wir eine häufigere Bethätigung Dürers auf diesem Gebiete annehmen wollten. Zumal die Verarbeitung der Edelmetalle unterstand einer befondern Aufsicht der Behörde; und die Goldschmiede hatten eine geregelte Zunft, die einen Eingriff in ihre Rechte kaum ruhig hingenommen hätte. Ausnahmsweise höchstens mag ihm die Werkstätt des Bruders Andreas Veranlassung und Gelegenheit zu eigenhändigen Versuchen geboten haben. Hingegen war der gutmüthige, dienstfertige Meister wohl oft in der Lage, Goldschmieden oder anderen Metallarbeitern die Entwürfe zu ihren Arbeiten zu liefern, sei es aus Gefälligkeit, sei es auf Bestellung. Dafür fehlt es uns nicht an schriftlichen wie bildlichen Zeugnissen. In seinem Niederländischen Tagebuche berichtet er einmal, daß er den Goldschmieden in Antwerpen eine Zeichnung zu Frauenfirnbändern gemacht habe ¹⁾. Ein andermal zeichnet er seinem Freunde Tomaso Bombelli drei Degenhefte ²⁾. Auf einem Blatte des Dürercodex in der Dresdener Bibliothek entwarf Dürer sechs Becher, gothische Buckelpokale, und schrieb daneben in ziemlich früher Schrift: »morgen will ich ir mer machen« — ohne Zweifel zur Nachricht für den Auftraggeber. Andere Beispiele von Goldschmiedvorlagen in der Kunsthalle zu Bremen, darunter geflügelte Pferde mit Fischschwänzen und ein Hahn, je mit einem Oehre zum Aufhängen, Federzeichnungen auf grundiertem Papier; im Britischen Museum die Entwürfe zu fünf Löffelstielen. Aber auch für grössere Werke des Bronze- oder Rothgusses mag Dürers Rath eingeholt worden sein. So vermuthet man in einer Federzeichnung der Uffizien in Florenz, darstellend einen Ritter auf einem Löwen und eine Frau auf einem Hunde stehend, die Skizze, welche Peter Vischer zu seinen Grabdenkmälern zu Römhild und Hechingen gedient habe ³⁾. Damit vergleicht sich eine reizende Federzeichnung im Britischen Museum, ein knieender betender Ritter und dessen Frau in Weinlaubverzierung, daneben der Kopf der letzteren mit einer anderen Haube noch einmal hinfkizziert — darüber die Worte geschrieben: »Do mach welchs Köppli du wilt« — also zur Auswahl für den ausführenden Meister. Lauter Anzeichen, wie wenig von der eigenhändigen Theilnahme Dürers an der Vollen- dung plastischer Kunstwerke zu halten ist.

Wir haben auch nicht nöthig, ohne zwingende Gründe das Ver-

1) Campe, Reliquien 86: »Ich hab den Goldschmieden eine Viefierung geriefen von Frauen-Kopf-Püntlein«.

2) Dasselbst, S. 133.

3) R. Bergau, Anzeiger f. K. d. Vor-

zeit 1869 Nr. 12 und Nachtrag 1871 S. 280. Die Jahreszahl 1517 und das Monogramm auf Dürers Zeichnung sind nicht von seiner Hand und jene daher nicht maßgebend.

zeichnifs von Dürers Werken mit irgend zweifelhaften Dingen zu be-
 laffen. Deffen, was er wirklich gefchaffen und ganz eigenhändig aus-
 geführt hat, ist ohnedies fo viel und fo vielerlei, dafs wir Noth haben,
 es namentlich in den mittleren Jahren seines Wirkens unterzubringen.
 Was er da leistet, übersteigt fo sehr jeden Mafsstab künftlerischer, ja
 auch nur technifcher Fertigkeit, dafs keine Wahrscheinlichkeitsrechnung
 den wahren Datierungen nahe käme, für deren Fixierung Dürer zum
 Glück meist selbst geforgt hat. Darunter ist fo vieles, was Zeit und
 Mühe kostete; Geduldarbeit, die durch keinen Aufwand von Genialität
 auszulösen war. Hier sei zunächst eines köstlichen kleinen Denkmals
 gedacht, das wir von Dürers Thätigkeit als Glasmaler besitzen. Das
 Täfelchen befindet sich in der Ambrafer Sammlung zu Wien ¹⁾. Da-
 rauf ist die Beweinung des Leichnams Christi durch die heiligen Frauen
 dargestellt — die Leiche in vortrefflicher Verkürzung, der Schmerzes-
 ausdruck in den edlen Frauenköpfen, alles im reifen Stile der Passionen
 und des Marienlebens auf's Feinste in Schwarzloth mit Feder und
 Pinfel gezeichnet, die Mitteltöne zart angelegt und die Lichter mit
 der Nadelspitze ausgehoben. In dem gothifierenden Aftwerk, welches
 das Bildchen nach oben abschliesst, klettern zwei Engelkinder, und in
 der Mitte hängt das Täfelchen mit der Jahreszahl 1504 und dem
 Monogramme. Der zarte Halbton zwischen dem Aftwerk ist mit
 feinen weissen Linienzügen auf's Zierlichste gemuffert. Zu der her-
 gebrachten Glasmalertechnik für Kirchen verhält sich das wohl nur
 zur Zimmerzierde bestimmte Täfelchen Dürers, wie eine sorgfältige
 Miniaturmalerei oder richtiger: Miniaturzeichnung. Ein unverwüthlicher
 Hang zur Gründlichkeit und zur Forchung trieb eben Dürer zur
 äußersten Verfeinerung jeder ererbten Technik, wie zu immer neuen
 Versuchen mit anderen Mitteln.

So gab er die alte Miniaturmalerei in Tempera auf Pergament
 und Papier niemals auf. Doch verwendet er sie meist nur noch zu
 sorgfältigen Abbildungen von Pflanzen und Thieren, in denen er that-
 fächlich mit der Natur wetteifert. Ein Meisterstück darunter ist die
 todte Blauracke oder Mandelkrähe ²⁾ in der Albertina. Der Vogel,
 welcher sich unter allen einheimischen am meisten durch Farbenpracht
 des Gefieders auszeichnet, ist etwas verkleinert von der Bauchseite
 aufgenommen. Auf einem zweiten Pergamentblatte ist der linke
 Flügel desfelben Vogels ausgefpreizt von der Aussenfite wiederge-

1) In einer schmalen Bleifassung misst
 es Meter: Höhe 0,21, Breite 0,065; bis auf
 einen Sprung sehr wohl erhalten. Abbil-
 dung in Lithographie von Jos. Schönbrun-

ner, Mittheil. der k. k. Centralcommission
 VIII, 1863.

2) *Corracias garrula* nach Linné.

geben; beide Stücke tragen die ächte Bezeichnung von 1512. Die Meisterschaft der technischen Ausführung spottet jeder Beschreibung. Das tiefe Leuchten des Ultramarin wird durch das Farbenspiel in den unbestimmten Uebergängen noch überboten; alle Mittel sind angewendet, um nur jedes Federchen zur Geltung zu bringen, auch Gold in den gefräubten grauen Federn der Kehle. Um jeden Widerstand für den Pinfel zu beseitigen hat Dürer das Pergament im beiläufigen Bereiche des Bildes erst benetzt und mit einem Instrument geglättet¹⁾. Von ähnlicher Behandlung und gleicher Vorzüglichkeit sind zwei Flügel eines Nufshähers, einzelne Federn dieses Vogels, dann Papageiefedern und eine Muschel auf einem grossen, sonst unbezeichneten Blatte Papier im Berliner Museum. Einen ganzen, lebendigen Nufshäher, ein unvollendetes Aquarell mit der unächten Bezeichnung 1509, besitzt Mr. C. S. Bale in London; es ist breiter behandelt; desgleichen auch ein todter Sperling in der Sammlung B. Hausmanns zu Braunschweig. Ein grosser Reiher auf Pergament vom Jahre 1515 stammt aus der Grüning'schen Sammlung in Wien und befindet sich jetzt bei H. Geh. Rath Haffe in Göttingen. Daran reiht sich eine Anzahl botanisch genauer Abbildungen von Pflanzen und Blumen, deren Originalität sich nicht wohl bezweifeln läßt, in der Albertina, in der Bremer Kunsthalle und in englischen Sammlungen, wenn es auch sehr schwer ist, die Grenze gegen die Menge der fälschlich zugeschriebenen und gefälschten Stücke scharf zu ziehen. In den späteren Jahren werden die Studien dieser Art immer trockener und steifer, als wären sie mehr um eines gegenständlichen, wissenschaftlichen, als um eines künstlerischen Interesses willen gemacht.

Noch eine grosse Pergamentmalerei haben wir von Dürer aus dem Jahre 1516. Es ist die Madonna mit der Nelke in der königlichen Galerie zu Augsburg²⁾. Der lebensgrosse Kopf der Jungfrau, ein Oval von sehr regelmässigen Zügen, ist ganz von vorne gesehen, von den Schultern ist nur wenig sichtbar, das Gewand ist roth, der Grund von saftigem Grün. Sie hält eine rothe Nelke, das Kind in weissem Hemd-

1) Alte Copien des Flügels befinden sich in der Heller'schen Sammlung auf der Bamberger Bibliothek und bei H. von Lanna in Prag, früher bei Erasmus Engert in Wien; die Aussen- und die Rückseite eines rechten Flügels und die Rückseite des ganzen Vogels, gleicherweise Dürers Art nachahmend, bei Mr. Morrison in London. Der Fälscher dieser Stücke ist vermuthlich Hans Hofmann. Eine ganz ähnliche Miniatur auf

Pergament, denselben Vogel von der Rückenseite in etwas grösserem Mafsstabe darstellend, aber mit Hofmanns eigenem Monogramme bezeichnet, besitzt H. Artaria in Wien.

2) Eine alte Copie darnach in Oel auf Holz früher bei Koller, jetzt bei Dr. Pofonyi in Wien. Vergl. Waagen, Kunstdenkm. v. Wien. I, 338.

chen bis auf die Brust sichtbar, eine Birne. Obwohl in dem beschränkten Raume der Kopf zu groß und alles zu sehr gedrängt erscheint, mag das Bild ursprünglich von reizender Wirkung gewesen sein. Das blonde Haar, die hohle Hand der Madonna und das freundlich blickende Kindsköpfchen zeigen auch noch Spuren feiner, miniaturartiger Ausführung. Sonst hat das Bild gar sehr durch Putzen gelitten. Das Pergamentblatt war schon vor der Bemalung auf das Holz befestigt, auf dem es sich noch befindet. In der Folge war es mit Oelfarbe überstrichen worden. Conservator Eigner hat es wieder gereinigt und übergangen, wodurch es einen Schein der ehemaligen Helligkeit wiedererhielt.

Eine ganz eigenthümliche Probe feiner Feinmalerei gab Dürer im Jahre 1510 in einem grau in grau gezeichneten Diptychon, dessen ursprüngliche Bestimmung nicht bekannt ist; vermuthlich war es ein Hausaltärchen. Es behandelt eine von altersher beliebte biblische Parallele: Christus, aus dem Grabe auferstehend, und sein Vorbild Samson, mit dem Eselskinbacken die Philister niedererschlagend. Zuerst erwähnt wird das Werk im Inventare der Imhoff'schen Sammlung von 1573 ¹⁾: »2 tefelein, zusammen gefasst, hat A. Dürer getuscht, mit kleinen Figuren, Sampson und Christi vrtend pr. fl. 20«; und ähnlich noch 1580 und 1588: »Item ein schwartz zthuends Tefelein« etc. Nach einem späteren Zusatze ward es an Kaiser Rudolph II. verkauft. In der kaiserlichen Bildergalerie zu Wien befand sich das Diptychon noch im Jahre 1783 ²⁾. Bald darauf muß die eine Hälfte, die Auferstehung Christi, fort gekommen sein; sie gelangte in die Sammlung des Prinzen de Ligne ³⁾, und aus dieser für 40 fl. in die Albertina. Die andere Hälfte, Samsons Philisterschlacht, gerieth erst zur Zeit der französischen Invasion in den Besitz des Generals Andréoffy in Paris, ward von A. Pofonyi ⁴⁾ zurückgebracht und gieng mit dessen Sammlung wieder nach Paris an Mr. Hullot. Dieser Flügel hat, der Oeffentlichkeit entrückt, weniger durch Nachdunkeln und Reibung gelitten als der andere.

Die Composition eines jeden der beiden Seitenstücke besteht eigentlich aus drei Abtheilungen, die von zierlicher, geschmackvoller Re-

1) Eye, A. Dürer, Uebersichtstafel Nr. 22.

2) Ch. v. Mechel, Verzeichniß etc. S. 231, Nr. 6. »Zwo sehr fleißig ausgeführte Zeichnungen auf grau Papier, mit Weiß gehöht, in einer Rahme unter Glas. Die erste stellt die Thaten Samsons, die andere die Auferstehung Christi vor etc. Beide

Zeichnungen sind 1 Fuß hoch und jede 6 Zoll breit«.

3) Bartsch, Catalogue 1794. S. 138. Lithogr. v. Pilizotti.

4) Katalog feiner Dürerfamilung, S. 56, Nr. 324.

naissance-Architektur eingefasst, sich harmonisch übereinander aufbauen. Der grössere obere Theil enthält die Hauptdarstellung, abgeschlossen durch einen von Pfeilern getragenen Rundbogen. Samfon fast nackt und mächtig ausgreifend in der Art, wie die Renaissance den Hercules zu bilden pflegt, schmettet mit der Efelskinnlade ringsum die wohlgerüsteten Philister nieder, dafs sie kunterbunt durcheinander purzeln. Im Hintergrunde sieht man ihn auf dem Berge links den Löwen bewältigen und die Thore von Gaza tragen; rechts ganz klein in der Halle des viereckigen Thurmes einer Stadt, wie ihm Delila die Haare abschneidet. Ganz rechts ragt ein schlanker sich verjüngender Säulenschaft mit reichem korinthisierenden Capital aus dem darunter liegenden Felde in die Composition hinein und trägt die kleine Figur eines Kriegers. Der untere Theil der Säule ist mit Widderköpfen und dergleichen reich verziert und der Sockel endigt nach unten in einen mächtigen, zwiebelförmigen Zapfen, dessen Spitze zwei geflügelte Knaben mit grosser Anstrengung heben, um sie in ein entsprechendes Loch der Staffel zu versenken. Die zierliche Säule bildet gewissermassen den idealen Angelpunkt, um den sich die beiden Flügel drehen; sie ersetzt zugleich auf dem linken Flügel die reichere Gliederung der einfassenden Pfeiler und Archivolte, durch welche hinwiederum der rechte ausgezeichnet ist; zugleich leitet sie die Verbindung mit der darunter liegenden zweiten Abtheilung ein. Ueberhaupt ist der Wechsel von Harmonie und Freiheit zwischen den einander entsprechenden Räumen und Ziermotiven in den beiden Gegenstücken von einer ganz unvergleichlichen Genialität der Erfindung.

Die Auferstehung Christi auf der anderen Seite zeigt wesentlich dieselbe Anordnung, wie das entsprechende Blatt der grossen Passion in Holzschnitt, das gleichfalls mit 1510 bezeichnet ist. Dafs die Draperie Christi daselbst gegenseitig erscheint, macht die Verwandtschaft beider Darstellungen vollends anschaulich. Unter den Hauptbildern und zwischen den Sockeln der seitlichen Pilafter bleibt Raum für einen Fries, der durch die launigen Grimassen zweier bocksbeinigen und gehörnten Satyrn oder Teufelchen ausgefüllt wird; unter dem Samfon sieht man inmitten eine grosse Kugel liegen, daneben die beiden Teufel, die sich ganz drollig an den Kopf fassen, als hätte sie die Kugel eben vor die Stirne getroffen. Dazwischen füllen Vasen mit Blumensträußen den Raum. Gegenüber auf dem Seitenstück unter Christus sieht man in der Mitte neben einem eigenthümlich geformten, leeren Täfelchen zwei solche Kugeln liegen, die Teufelchen aber an den beiden Enden kauern mit dem Rücken gegen einander gekehrt und das Gesicht in beiden Händen verbergend, als ob sie bitterlich

weinten. Ein drittes Feld ganz unten bildet eine Art Predella oder Basement. Darin sieht man beiderseits geflügelte Engelkinder, die auf Delphinen reitend je eine Tafel an Ringen emporhalten mit der Inschrift: ALBERTVS DVRER NOREMBERGENSIS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1510 und dem Monogramme.

Schon diese auffällige Art der Bezeichnung, wie sie sich nur auf den größten Gemälden findet, deutet an, daß der Meister auf dieses kleine Diptychon einigen Werth gelegt hat. Dem entspricht auch der Vorbedacht, mit dem er an die Arbeit gieng. Die geistreiche Skizze zur Philisterschlacht, mit der Feder auf weißes Papier entworfen, befindet sich in der Ambrosiana in Mailand. Ein weiteres Stadium der Composition zeigt eine Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier im Beuth-Schinkelmuseum zu Berlin. Sie kommt dem vollendeten ganzen linken Flügel bereits nahe, entspricht ihm auch in der Größe. Nur sieht man in der mittleren Abtheilung, einer niedrigen Staffel, die Quere einen Mann hingestreckt, ganz eingehüllt, die Arme gekreuzt, die Füße etwas über einander gelegt, das Haupt mit geschlossenen Augen zur Seite geneigt, der Mund offen wie bei tiefem Schlafe nach übermäßiger Anstrengung. Dürer scheint dabei an den schlafenden Simfon gedacht zu haben. Damit stimmt eine ganz reizende, leichte Federkizze in der Sammlung Hausmanns zu dem anderen rechten Flügel des Diptychons; dort sieht man an gleicher Stelle in einem Sarge eine Leiche liegen, welche, unmittelbar unter der Auferstehung, wohl nur die Leiche Christi bedeuten konnte. Dürer hat bei der Ausführung diese Zuthaten klüglich fallen lassen. Und welch' eine Ausführung ist das! Es ist das Feinste und Vollendetste, was Dürer in linearer Zeichnungsart gemacht hat. Die Umrisse und Schraffierungen sind schwarz und weiß auf violettgrauem Grunde mit solcher Zartheit und Bestimmtheit gezogen, daß selbst ein so genauer Kenner der Technik, wie Adam Bartsch, dahinter einen Stich als Grundlage vermuthen konnte ¹⁾.

Auch in der Kupferstichkunst begnügte sich Dürer nicht mit der bereits erlangten Meisterschaft. Er trachtete nicht bloß seine Stichführung zu noch größerer Feinheit und Freiheit auszubilden, er suchte zugleich rastlos nach neuen technischen Mitteln zu ihrer Vervollkommnung. Gleich nach seiner Rückkehr aus Venedig befaßte er sich zwar weniger als sonst mit dem Grabstichel. Er hatte sich, wie

1) Catalogue de la Coll. du Prince de Ligne, 1794, S. 139: »dessin d'une exactitude si étonnante, que l'on croirait presque,

que les contours en sont gravés et retraits au pinceau par Dürer lui même« etc.

wir fahen, ganz der Tafelmalerei gewidmet in dem Wahne, als könnte er die Ungunst der heimathlichen Verhältniffe durch gesteigerten Kraftaufwand zwingen. Im Jahre 1507 vollendete er blofs das frühefte Plättchen feiner Kupferftichpaffion, die Kreuzabnahme; zwei andere folgten im nächften Jahre nach. Aus dem Jahre 1508 ftammen auch die kleine Madonna mit der Sternenkronen auf dem Halbmonde ftehend und dem Kinde eine Birne reichend (B. 31), dann der heilige Georg zu Pferde ¹⁾; Andachtsbildchen für den Bedarf des Marktes; endlich »das Kreuz« (B. 22); fo nennt Dürer felbft in feinem Tagebuche den größeren Stich mit dem ftarbenden Chriftus am Kreuze, zu feinen Füßen die Trauernden, deren Seelenqualen Dürer nirgends anderwärts in einem vollendeten Werke zu folch' gewaltigem Ausdrucke gesteigert hat. Deutlich erfcheint er hier, und zwar zum letztenmale, vom Geifte Mantegnas angeweht; ja der heilige Johannes rechts mit den zufammen geprefsten Händen und dem weit geöffneten Munde, wie auffchreiend vor übergroßem Schmerze, ift geradezu aus deffen großem Stiche, der Grablegung entlehnt.

In den Jahren 1511 und 1513 erft entftanden die beiden schönsten Madonnen unter den Kupferftichen Dürers. Sie find einander ähnlich, beide fitzen an einem Baume in der Landschaft; die erftere mit dem fegnenden Kinde, auch genannt »mit der Birne« ²⁾; die andere das Kind an fich drückend (B. 35). Und zwar thut fie das recht herzhaft. Es ift das gleiche Motiv, welches Raphael in feiner Madonna di Casa Tempi, jetzt in München, angewendet hat, und fo wie dort guckt auch hier das Kind, Wange an Wange, groß aus dem Bilde heraus. Beide Kupfer find fehr tief und ungemein glanzvoll geftochen. Nun, da Dürer des »fleißigen Kläubelns« in der Malerei müde ward, um wieder »feines Stechens zu warten«, vollendete er rafch auch die geftochene Paffion, an der er bisher langfam weiter gearbeitet hatte. Zehn von den 16 Blättchen, aus denen fie befteht, tragen die Jahreszahl 1512; nur das letzte Blatt, welches fo eigenthümlich aus dem Rahmen der Folge herausfällt, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, ift erft 1513 hinzugefügt. Diefen Abfchlufs der Folge kann Dürer unmöglich beabfichtigt haben. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, dafs er noch an die Vermehrung derfelben durch andere Blätter dachte, dafs aber das Unternehmen, wie fo manches andere, unvollendet blieb oder doch nur nothdürftig abgefchloffen ward. Die einzelnen Darftellungen find zu populär geworden, als dafs es einer Befchreibung

1) B. 54. Vergl. jedoch auch oben S. 239.

2) B. 41. Eine leichte Federkizze dazu in der Sammlung Pofonyi-Hullot, Nr. 326.

bedürfte. Erstaunlich ist die Beharrlichkeit, mit welcher Dürer sich in der ganzen Folge, Jahre hindurch auf einer ganz gleichmäßigen Höhe der Vollendung behauptet hat. Die Stechweise ist noch dieselbe wie in Adam und Eva von 1504, nur ist das Stichfeld meist noch mehr gedeckt und alles mehr in den Schatten als in's Licht modelliert. In Ermangelung eines förmlichen Abschlusses der gestochenen Passion bildet einen solchen wenigstens chronologisch und ideell das herrliche Schweifstuch mit dem Haupte Christi, von zwei in den Lüften schwebenden Engeln gehalten (B. 25). Es ist allerdings ein Querblatt und von größerem Formate, fällt aber doch wenigstens durch seine Jahreszahl 1513 und durch die gleichfeine stecherische Behandlung an den Schluss jener Folge. Dafs sich Dürer später nicht mehr versucht fühlte, die gestochene Passion fortzusetzen, scheint mir auch noch einen ganz äufserlichen technischen Grund zu haben. Im Jahre 1514 ändert Dürer nämlich seine Stichtechnik so wesentlich, dafs er mittels seiner neuen Art ferner unmöglich so ebenmäßige Seitenstücke zu den älteren Blättern hätte liefern können. Die mühsam festgehaltene Gleichartigkeit der ganzen Folge hätte somit durch jede weitere Vermehrung der Stiche einen argen Stofs erlitten.

Seit dem Jahre 1510 macht Dürer nämlich fortwährend neue technische Versuche, die für die Zukunft der Kupferstechkunst von grösster Bedeutung sein sollten. Schon jener grofse niederländische Maler, den wir, so lange sein Name nicht erforscht ist, mit Duchesne den Meister von 1480, oder, besser den Meister des Amsterdamer Cabinetes nennen, übte in seinen zahlreichen, doch sehr seltenen Stichen, eine Technik, deren zarte, flaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuschreiben müssen. Wolgemut ahmte ein und das andere seiner Blättchen glücklich nach. Nun versucht sich auch Dürer in dieser Art einer leichteren, freieren Bearbeitung der Kupferplatte. Sein erster Versuch scheint die heilige Veronica mit dem Schweifstuche von 1510 gewesen zu sein ¹⁾. Das Blättchen hat Aehnlichkeit mit dem entsprechenden kleinen Stiche von Schongauer. Die Zeichnung ist einfach, die Handhabung der kalten Nadel noch ungelentk, der Druck unrein in den Angeln. Weiter geführt ist die gleiche Behandlung schon in dem Schmerzensmann mit gebundenen Händen, der in einen Mantel gehüllt dasteht; bezeichnet mit 1512 (B. 21).

1) Bartsch Nr. 64. Man kennt davon blofs zwei Abdrücke; der eine befindet sich in der Albertina, darnach die moderne Copie von A. Petrak; der andere ward in der Versteigerung der Verfolkschen Samm-

lung zu Amsterdam 1851 für 410 Gulden verkauft und kam in die Privatsammlung des Königs, jetzt der Königin-Wittve von Sachsen.

Völlig ausgebildet erscheint die Technik erst in St. Hieronymus mit dem Weidenbaume von demselben Jahre (B. 59). In einer Felsenfchlucht sitzt der greife Heilige mit entblößtem Oberkörper vor einem, als Tisch verwendeten Brette und betet das Crucifix an. Vorne links liegt der Löwe, rechts steht ein theilweise abgeästeter Weidenbaum. Auf einem Zettel am oberen Rande steht 1512, links in der Mitte an dem Felsen groß das Monogramm. Je einen Abdruck vor diesem Monogramme besitzt das Britische Museum in London und die Albertina in Wien. Insbesondere diese frühesten Drucke — und nur einige wenige unter den mit dem Monogramme bezeichneten — geben uns einen Begriff von dem, was Dürer damit beabsichtigte. Sie sind von einer farbigen Tiefe, von einer malerischen Leuchtkraft, wie sie erst Rembrandt wieder in die Radierung eingeführt hat. Man denkt unwillkürlich an dessen analoge Darstellungen deselben Heiligen ¹⁾. Mit so vollendetem Geschick handhabt Dürer gleich auf den ersten Wurf ein so zukunftsreiches Verfahren. Der gleiche Grad, derselbe Ton der ersten Abdrücke läßt auf eine nahe verwandte Technik schließen, und es ist fast undenkbar, daß sich Rembrandt an diesen Versuchen Dürers nicht ein Muster genommen habe. Dieser ließ es freilich dabei bewenden. Er führte nur noch ein Blatt, gleichfalls größeren Formates, in der gleichen Weise mit der Nadel aus; es ist die heilige Familie an der Mauer (B. 43) mit S. Maria Magdalena und zwei Männern zur Rechten. Obwohl unbezeichnet gehört das Blatt ohne Zweifel in dasselbe oder in das nächste Jahr. Die in der Mitte sitzende Madonna mit der Perlenkette im Haar, dem Schleier auf dem Haupte, vor sich niederblickend, ist eine der edelsten Gestalten, die Dürer erfunden hat. Doch auch dieses Blatt läßt sich nur nach den ersten, sehr seltenen Abdrücken beurtheilen. Die späteren, gewöhnlichen Drucke von dieser, wie auch von den beiden zuvor genannten Platten, geben nur ein ganz trockenes, leeres Gerippe der eigentlichen Arbeit, nur einen ganz matten Schein ihrer ursprünglichen Wirkung. Die leichte Stichweise vertrug eben nur eine geringe Zahl von Abdrücken; die Platte nutzte sich unter der Presse sehr schnell ab. Diese Erfahrung veranlaßte Dürer ohne Zweifel, die neue Technik alsbald wieder aufzugeben. Dürer verstand es noch nicht einer so zart geritzten Platte durch fortwährende Retouche die Druckfähigkeit zu erhalten oder vielmehr ihr immer auf's Neue durch Nacharbeiten Halt zu geben; sei es, daß er auf diesen Gedanken gar nicht verfiel, daß es ihm zu

1) Bartsch, Nr. 103 und 104.

mühsam erschien — oder aber, daß es sich doch mit dem von ihm angewendeten Verfahren nicht ganz vertrug.

Man hält die beschriebenen vier Blätter Dürers allgemein für Drucke von unmittelbar mit der kalten oder trockenen Nadel geritzten Kupferplatten¹⁾, und an den vorliegenden Abdrücken, zumal den ersten, gratigen, läßt sich auch schwerlich etwas anderes als der Effect der Schneidenadel nachweisen. Gleichwohl kann ich die Vermuthung nicht unterdrücken, daß Dürer bereits damals und an diesen Platten es versucht habe, seine Zeichnung mittelst eines Aetzwassers auf Kupfer zu fixieren, daß aber seine Säure zu schwach war, um dieses Metall genügend zu ätzen, so daß er sich genöthigt sah, die Radierung ganz mit der kalten Nadel zu übergehen, um ihr die genügende, freilich wenig dauerhafte Druckfähigkeit zu geben. Ja bei dem zuletzt genannten Blatte, der heiligen Familie an der Mauer, scheint ihm dies gar nicht nach Wunsch gelungen zu sein. Die Arbeit dürfte schon bei der Aetzung verunglückt sein; daher das Unklare und Tonige auch der besten Abdrücke. Der Aetzgrund wird nicht Stand gehalten haben. Dürer gab darum wohl schließlich die Vollendung der Platte auf, und nur deshalb mag dieselbe ganz ohne alle Bezeichnung geblieben sein. Es würde jedoch zu weit führen, wollte ich über technische Subtilitäten und Untersuchungen mit der Loupe Rechenschaft geben, die doch zukeinem völlig überzeugenden Resultate führen, wenn nicht die Chemie und ihre Geschichte uns dabei zu Hilfe kommen. Wir wissen auch nicht, welcher von den damals in Nürnberg lebenden Mathematikern und Naturforschern Dürers Rathgeber in diesen Dingen gewesen sein mag. Wir bescheiden uns daher bis auf weiteres bei allgemeineren Gründen.

Die Aetzung auf Eisen ist bald darauf kein Geheimniß mehr für Dürer. Aus dem Jahre 1515 besitzen wir bezeichnete Eisenradierungen von ihm, die ihn mit dem Verfahren ganz vertraut zeigen. Noch in das Jahr 1514 dürfte ein unbezeichnetes Blatt fallen, auf welchem er die Entwürfe von fünf ganz verschiedenen Figuren regellos zusammen gestellt hat, so weit eben der Raum der Platte reichte. Es galt ohne Zweifel nur eine Probe im Ätzen. Beliebige Studien wurden dazu benützt, wie sie die Zeichenmappe des Meisters gerade darbot. Bartsch (Nr. 70) hatte daher ganz recht nach keiner Bedeutung und keinem bestimmten Titel des Blattes zu suchen. Der knieende männliche Act in der Mitte stammt offenbar noch von der italienischen Reife. We-

1) Vergl. E. Harzen, über die Erfindung der Aetzkunst, Archiv f. z. K. 1859, | V. 119 ff.

nigtens deuten die völligen Glieder auf ein italienisches Modell, und ihre entgegengesetzte Bewegung erinnert nur sehr an den Contraposto des älteren Sansovino oder Andrea Contucci, und Michelangelos¹⁾. Rechts sieht man den Oberkörper eines liegenden weiblichen Actes; dazwischen ein Satyr und ein alter Männerkopf. Links sieht man die halbe Figur eines Mannes im Profil, zu welcher sich die Vorlage in einer Federkizze der Albertina erhalten hat. Der Mann, welchen die Zeichnung stark linkshin gewandt in Baret und Hemdärmeln, den Unterarm auf eine Fläche, wohl den Tisch gelegt, darstellt, ist kein anderer als Dürers Bruder Andreas. Die Skizze erscheint auf der Radierung genau im Gegenfinne; nur ist der Kopf weniger stark abgewendet und mit etwas Bart versehen. Da die flüchtige Zeichnung mit der ächten Bezeichnung von 1514 Dürer gerade zur Hand war, als er den Radierversuch machte, dürfte dieser wohl auch noch demselben Jahre angehören.

Nach einer so gelungenen Probe stand der Anwendung der Radierung auf Eisen und Stahl freilich nichts im Wege. Dürer ätzte im Jahre 1515 den kleinen sitzenden Schmerzensman (B. 22), sodann den großen Christus auf dem Oelberge im Profile rechtshin knieend (B. 19). Die Zeichnung zu Letzterem, im Gegenfinne mit der Feder entworfen und mit einem kräftigen Pentimento am Gewande verändert, befindet sich in der Albertina; desgleichen eine andere viel günstigere Aufnahme desselben betenden Heilands allein, mit der gleichen so gelungenen Draperie, mehr von vorne gesehen; eine der edelsten Christusfiguren von Dürer. Die Jahreszahl 1516 tragen zwei andere Radierungen; die Entführung eines nackten Weibes durch einen nackten Mann auf einem rechtshin sprengenden, phantastischen Einhorn (B. 72); ein großes Blatt, das wohl einen Gegenstand der Mythologie darstellen soll — ob den Raub der Proserpina durch Pluto, wie Heller meint, bleibe dahingestellt. Die Freiheit, mit welcher diese Eisenplatte bereits geätzt ist, gedeiht bis zur Flüchtigkeit in dem von einem Engel in die Lüfte gehaltenen Schweifstuche der Veronica (B. 26); es mag gleich unmittelbar auf die grundierte Platte entworfen sein. Nachdem so auch diese Technik überwunden ist, macht Dürer nur noch einmal von derselben Gebrauch in dem großen Querblatte, genannt die Kanone von 1518 (B. 99). Eine große Nürnberger Feldschlange,

1) C. v. Lützw machte mich auf die Aehnlichkeit der Figur mit der kauernenden Anatomie des Michelangelo aufmerksam. Schon der Eros im South-Kenington-

Museum, eine frühe Arbeit von Michelangelo, hat die gleiche kauernde Stellung. Es wäre dies die einzige Spur von einem Einflusse des großen Florentiners auf Dürer.

mit dem Stadtwappen versehen und umgeben von Landsknechten wird von fünf Türken respectvoll angestaunt — sie soll ihnen wohl zur Warnung dienen — und im Hintergrunde dehnen sich die Fluren der heimathlichen Landschaft, zu deren Schutze sie bestimmt ist. Dafs diese sämmtlichen sechs Blätter auch wirklich von Eisen- oder Stahlplatten abgedruckt sind, beweisen schon die ihnen eigenthümlichen Rostflecke auf den spätem Abdrücken.

Ein Spiel des Zufalls wollte es, dafs das letzte Blatt, mit welchem Dürer von der Eisenradierung Abschied nimmt, durch den Gegenstand seiner Darstellung auf jenes Gebiet hindeutet, auf welchem die neue Erfindung insbesondere eine reiche Zukunft finden sollte — nämlich auf das der Waffen und Rüstungen. Für den damals aufkommenden Luxus in Harnischen, Helmen und allen Arten von Rüstzeug war in der Aetzung auf Eisen ein sehr willkommenes Mittel der Ornamentierung geboten, ungleich leichter und vollkommener als das frühere Schneiden und Gravieren des Metalles. Es bildet sich denn auch dafür in den Städten bald eine ganz eigene Berufsklasse von Kunsthandwerkern, nämlich die der sogenannten Aetzmaler. Dürer selbst scheint noch die Anwendung der Aetzung auf die Verzierung des ritterlichen Eisenkleides vermittelt zu haben. So schliesse ich aus drei Federzeichnungen aus dem Jahre 1517, welche verschiedene Theile einer Rüstung vorstellen. Die eine zeigt das stark ausgebauchte Visier, die andere eine Stichplatte oder Armberge — mit der Beischrift »gardepras« von Dürers Hand — beide in der Albertina; ein dritter ähnlicher Bestandtheil, es scheint ein Achselkamm, in der Sammlung Pofonyi-Hullot ¹⁾. Die reichen, malerischen Verzierungen darauf können nicht leicht eine andere Bestimmung gehabt haben, als eingätzt zu werden. Sie vergleichen sich theils den Ornamenten an der Ehrenpforte, theils den Randzeichnungen im Gebetbuche Kaiser Maximilians, und es ist höchst wahrscheinlich, dafs auch die Prachtrüstung, deren Bruchstücke sie sind, für »den letzten Ritter«, den Kaiser selbst bestimmt war. Dürer stand ja, wie wir hören werden, damals in seinen Diensten.

Soweit wir bisher in der Frage unterrichtet sind, ist Dürer der Erfinder der Aetzkunst oder Radierung. Die Ansicht Harzens ²⁾, dafs Daniel Hopfer von Augsburg die Kunst des Aetzens von Lombardischen Waffenschmieden erlernt und nach Deutschland gebracht, dafs ferner Dürer auf einer, gar nicht beglaubigten Reise nach Augsburg im Jahre 1515 die Technik kennen gelernt habe, ist durch nichts

1) Katalog Nr. 333.

2) a. a. O. S. 133.

unterstützt. Dürer kömmt nachweislich erst 1518 nach Augsburg; und die Annahme, als hätten die Hopfer, die ja Dürer zu copieren pflegten, und Hans Burgkmair früher als er auf Eisen radiert, entbehrt aller Begründung. Dagegen versichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, daß es keine geätzten Rüstungen giebt, deren Herstellung vor das Jahr 1520 zu setzen wäre. So lange also keine stichhaltigeren Einwürfe vorgebracht werden, bleibt wohl Dürern die Ehre der Erfindung gesichert. Und zwar stellt sich meines Erachtens der Sachverhalt vorläufig etwa folgendermaßen dar: Einmal auf den Gedanken der Aetzung verfallen, oder von gelehrten Freunden darauf geführt, versucht es Dürer zunächst in den Jahren 1510—1514 mit der Radierung von Kupferplatten. Diese werden aber von feiner Säure zu schwach angegriffen, erfordern mühevoll Nacharbeiten mit der trockenen Nadel, ohne schließlich unter der Presse eine lohnende Anzahl von Abdrücken zu liefern. Er giebt daher diese Versuche auf und geht im Jahre 1514 zur Aetzung der Zeichnung auf Eisenplatten über. Es gelingt ihm vollständig, die Abdrücke werden ungemein kräftig ohne alle Retouche. Doch auch von diesem Verfahren machte er keinen umfassenden Gebrauch, da das spröde Material eine feinere Durchbildung nicht zuließ und somit keine Vortheile gewährte, die nicht schon der Holzschnitt in erhöhtem Maße darbot. Ueberdies war das blanke Eisen auf die Dauer vor Rost nicht zu schützen.

War Dürer somit von den Ergebnissen der reinen Radierung keineswegs befriedigt, so fand er in der Aetzung doch ein willkommenes Mittel zur Erleichterung und Vervollkommenung des Kupferstiches. Anders wüßte ich mir wenigstens den Umstand nicht zu erklären, daß gerade mit dem Jahre 1514, da Dürer auf die mit der bloßen Nadel übergangene Kupferradierung verzichtet, sein Kupferstich einen von dem bisherigen Ansehen völlig verschiedenen Charakter annimmt. Immer gute, frühe Drucke in Vergleich gezogen, zeichnen sich die älteren Stiche aus durch ihre tiefe Schwärze, durch den schärfern Gegensatz zwischen Licht und Schatten, durch ein gewisses glattes Leuchten überhaupt. Dies gilt noch von den Kupfern des Jahres 1513, von der Madonna am Baume (B. 35), von dem Schweifstuche, das zwei Engel halten (B. 25) und von dem berühmten »Reiter« oder »Ritter, Tod und Teufel« (B. 98). Die späteren Stiche Dürers erst erhalten die eigenthümliche, mehr gleichmäßige, mattere Stimmung, jenes zarte, silbergraue Gewand, das sie so vornehm kleidet. Die Madonna an der Stadtmauer sitzend (B. 40) bildet, scheint es, noch den Uebergang zu der neuen Technik; ihre Behandlung ist ungleich

und zeigt namentlich in den Fleischtheilen des Kindes und im Kopfe der Maria noch die schärferen, schwärzeren Stichelzüge der älteren Blätter. Sie läge somit hart an der Grenzscheide der beiden Manieren. Dagegen gehörten die Maria mit kurzem Haar, auf dem Halbmonde stehend, (B. 33) und die sämmtlichen sechs anderen Kupfer des Jahres 1514, darunter Hauptblätter wie die Melancholie und St. Hieronymus, in der Stube, zu der neuen Gruppe. Die plötzlich eintretende Verschiedenheit setzt ein grundsätzlich verändertes Verfahren voraus. Leider ist uns aus der ganzen späteren Thätigkeit Dürers seit 1508 kein Probedruck erhalten, der uns über seine Technik Aufschluss geben könnte. Nach den vorhandenen Anhaltspunkten kann ich mir jenen Gegensatz nur durch die schärfere Abkantung des Stichelstriches gegenüber der porösen Begrenzung der geätzten Linie erklären.

Dürer hätte demnach der Radierung auf Kupfer bloß insofern entzagt, als er sie mit feiner Grabstichelarbeit verschmolz. Die Nadel hatte sich als unzulänglich erwiesen, er unterordnete sie daher dem längst erprobten Stichel. Er wahrte diesem das Uebergewicht, indem er sich begnügte, seine Stiche ganz leicht vorzuätzen, um sie dann Strich für Strich mit dem Grabstichel auszuputzen und zu vollenden. Immerhin wäre damit der mühselige Stichelarbeit großer Voranschub geleistet und ein für Jahrhunderte gebräuchliches Verfahren begründet. Man vergleiche z. B. die beiden einander so ähnlichen Darstellungen der Immaculata als Himmelskönigin: die Madonna mit der Sternenkronen aus dem Jahre 1508 (B. 31) und jene mit Krone und Szepter von 1516 (B. 32), welche sich fast in allen Sammlungen neben einander gestellt finden, und man wird auf den ersten Blick des großen Gegensatzes in ihrer Gesamthaltung gewahr werden¹⁾. Bei näherem Zusehen wird man sich aber auch in den stumpferen, ausgefranzten Strichen des zweiten Blattes über die Spuren der Radierung Rechenschaft geben. Erfahrene Sammler und Händler haben daher längst den matten, grauen Abdrücken von Dürers späteren Stichen den Vorzug vor den saftigen, schwärzeren gegeben.

Es verdient noch beachtet zu werden, daß auch bei Lucas von Leyden, dem geschicktesten, genialsten Nachfolger Dürers, die Radierung zuerst in einer ähnlichen schüchternen Weise auftritt, indem

1) Von der ersten Madonna, Bartsch 31, besitzt das königl. Kupferstichcabinet in Berlin einen Abdruck von der unvollendeten Platte, auf welchem der äußere Strahlenkranz der Glorie den inneren oben nicht gänzlich umschließt. Die Auffindung

Thaufing, Dürer.

eines ähnlichen Plattenzustandes von einem Stiche Dürers, dessen Entstehung über das Jahr 1514 herabreicht, wäre für die Erledigung der technischen Frage von größter Wichtigkeit.

sie sich noch mit der Stichelarbeit verbindet. Die frühesten Beispiele davon fallen in das Jahr 1520, darunter das berühmte Bildniß Kaiser Maximilians ¹⁾. Alles Beiwerk ist hier geätzt und bloß stellenweise mit dem Stichel übergangen, während der Kopf vollständig mit dem Grabstichel ausgeführt ist. Dürer kam in jenem Jahre nach Antwerpen. Und wenn er Lucas vielleicht auch erst im folgenden Jahre dort persönlich kennen lernte, so hat derselbe doch sicherlich jene Versuche nur im Hinblick auf Dürers Vorgang gemacht. Uebrigens hat auch Lucas von Leyden von der Radierung keinen ausgedehnten und keinen ausschließlichen Gebrauch gemacht. Die Vorsicht, mit welcher die neue, mehr malerische Technik aufgenommen wird, erinnert an die Einführung der Oelmalerei, die auch lange erst neben der alten Temperatechnik und mit dieser verbunden vorkommt, bevor sie dieselbe verdrängt und ganz selbständig wird.

Eine eigenthümliche Ausnahme unter Dürers Stichen bildet noch das kleine Kreuzchen ²⁾, genannt »der Degenknopf«; ein kleines Rund, 37 Millimeter im Durchmesser von wunderbar feiner Ausführung, darstellend den Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria. Bartsch hatte das Original mit einer der beiden älteren täuschenden Copien verwechselt, verbesserte sich aber bereits in der Anordnung des Dürerwerkes in der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien, worauf dann Passavant die Berichtigung in die Literatur einführte ³⁾. Schon der Umstand, daß auf den ziemlich seltenen Abdrücken Maria rechts, also zur Linken des Gekreuzigten, steht und Johannes zur Rechten, sodann daß die Inschrift des Täfelchens INRI umgekehrt erscheint, beweist, daß das Plättchen nicht zum Drucke bestimmt, also ein Niello war. Dürer nahm somit wohl nur einige Probedrucke von dem Plättchen; und zwar war daselbe von Gold. Er schreibt darüber selbst an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: „Auch schick' ich hiemit zwei gedruckte Kreuztze, sind in Gold gestochen, und eins für Euer Ehrwürden“ ⁴⁾. Damit stimmt genau der Bericht des Strafsburger Baumeisters Daniel Specklin (geb. 1536 † 1589) in seinem Briefe, der sich bei dem Abdrucke im Städel'schen Institute zu Frankfurt befindet, wo es weiter von Dürer heißt: »Und hat er's dem König und Kaiser Maximilian dem Ersten, in eitel Gold gestochen, welches güldene Blatt ob in einen

1) Bartsch, P. Gr. VII. 432, Nr. 172. Vergl. Nr. 29, 125, 150 und 159.

2) B. 23, Copie A.

3) Vergl. auch Derfchaus Einwand bei Heller S. 394. ferner Schorn im Kunstblatt v. 1830, Nr. 14, S. 56 und

daselbe v. 1840 Nr. 55. u. Nr. 94, S. 396; 1847, Nr. 13, S. 51; Deutsches Kunstbl. v. 1852, Nr. 17, S. 144.

4) Zeitschrift f. bild. Kunst III. S. 7. und Dürers Briefe 44.

Schwertknopf kommen ist. Welches Schwert sammt diesem Crucifix ich etlichemalen zu Innsbruck gesehen hab' in der Rüstkammer; ist nachmals gen Wien kommen, da hab' ich's wiederum in der Rüstkammer gesehen im Jahr 1556«. Und in der That befindet sich das Schwert noch in Wien in der Ambraser Sammlung, nur ist das Dürer'sche Goldplättchen längst abhanden gekommen. Die runde Vertiefung an der Vorderseite des rautenförmigen Griffendes, wo daselbe eingelassen war, mißt so wie die Abdrücke 37 Millimeter im Durchmesser¹⁾. Die andere, entgegengesetzte Seite des Knaufes zeigt auf einem emaillierten Silberplättchen vier Wappen, vermuthlich von Nürnberger Familien²⁾. Das Schwert scheint somit zu einem Geschenke für den Kaiser gedient zu haben. Und da Maximilian I. bereits am 12. Januar 1519 starb, dürfte die Entstehung von Dürers Niello nicht über das Jahr 1518 herabzusetzen sein. Seine Benennung »Degenknopf« beruht, wie wir also sehen, auf einer guten Tradition. Das kleine, vielbewunderte Kunstwerk war mit dem bloßen Grabstichel ausgeführt. Es ist wohl das einzige, was Dürer so in Gold gestochen hat, und zugleich der kleinste feiner Stiche³⁾.

Mehr noch als im Kupferstich ergoß sich der unerschöpfliche Reichthum Dürers im Holzschnitte. Die Vollendung des Allerheiligenbildes bezeichnet auch auf diesem Gebiete den Höhepunkt seines Schaffens; ja das Meisterstück, der große Holzschnitt der Dreifaltigkeit vom Jahre 1511 (B. 122) ist sozusagen nur eine Variante der Mittelgruppe in jenem Gemälde; er erscheint wie eine Nebenfrucht derselben Studien. Die Sorgfalt und das Zartgefühl, mit welchem hier der Holzschnitt die Zeichnung des Meisters wiedergab, übertrifft alles, was die Technik bis dahin aufzuweisen hatte, und auch das, was sie in der Folge noch erreichte. Die Strichlagen sind mit einer Weich-

1) An feiner Stelle befindet sich nun ein Osterlämmchen in Silberblech getrieben, eine späte, ganz werthlose Arbeit.

2) Wenigstens lassen sich zwei derselben als Nürnberger Familienwappen bestimmen. Auf quadriertem Schilde: 1. wie ein schwarzer Widderkopf mit rothen Hörnern links hin im goldenen Felde; 2. Eine halb silberne, halb rothe Lilie im umgekehrt gefärbten Felde — Wappen der Nürnberger Welfer; 3. Eine halb silberne, halb schwarze schräggehende Lilie im entgegengesetzt gefärbten Felde; 4. Zwei goldgekrönte, silberne Löwen, kreuzweise im rothen Felde, Wappen der Ammon. Vergl. Freih. v.

Sacken, Die Ambraser Sammlung, Wien 1855. I, 269.

3) Zugefchrieben wird ihm zwar ein noch kleinerer Hieronymus in der Wüste (B. 62) mit bloß 29 Millimeter Durchmesser, welchen schon Sandrart als einzige Seltenheit in der Sammlung des schwedischen Residenten Spiring im Haag bewunderte; es ist eine ganz kräftige Radierung auf Kupfer, in Dürers Art gezeichnet und mit Anlehnung an dessen Stiche und Holzschnitte deselben Gegenstandes hergestellt. Noch weniger kömmt ein anderes Niello, das mit Recht fogenannte Parisurtheil (B. 65) für Dürer in Betracht.

heit und Feinheit umschnitten, das nichts mehr an die Doppelthätigkeit von Feder und Messer mahnt. Wie aus einem Gusse erscheint das Bild; mehr noch als eine Handzeichnung, denn der Druck nimmt selbst die Zufälligkeiten des Materiales fort, welche Feder und Pinsel niemals vermeiden können. Die grauen, frühen Drucke wetteifern in ihrem zarten Gefammtone fast mit der Wirkung der besten Kupferstiche Dürers. Dazu kömmt der Adel der Composition und der in ihr waltenden Empfindung: Gott Vater in hoheitvoller Theilnahme auf den gemarterten Leichnam des Sohnes blickend, den er in seinem Schoofse hält; die Engel mit den Marterwerkzeugen, die in demüthiger Trauer ihn umschweben. Gleichwohl blieb Dürer selbst nicht blind gegen die Härten und Verzerrungen, welche namentlich den Leichnam Christi entstellen. Er wiederholte daher im Jahre 1515 die Zeichnung mit Veränderungen, die von feiner rafflos bessernden Selbstkritik Zeugniss geben. Er gab nun der Leiche eine edlere Haltung, bedeckte deren Beine mit der Draperie und gab der Liebe des Vaters deutlicheren Ausdruck. Die so verbesserte, gleichzeitige Federzeichnung befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand. Dürer hat sie gewiss nur zur eigenen Belehrung und Befriedigung gemacht.

Um dieselbe Zeit entstand noch eine Reihe anderer Holzschnitte, die sich an Vollendung mehr oder minder der Dreifaltigkeit nähern. So im Jahre 1510 der Geisler (B. 119), der entkleidet vor dem Altare kniet und im Begriffe ist Busse zu thun. Der Kopf des wohlgebauten Mannes erinnert lebhaft an Dürers eigene Züge. Der erste Entwurf dazu, eine leichte Federzeichnung in demselben Sinne, befindet sich im Britischen Museum. Aus demselben Jahre stammen die beiden Gegenstücke: die Enthauptung Johannes des Täufers und die Darbringung seines Hauptes durch Salome an der Tafel des Herodes; (B. 125 u. 126) zierlich behandelte Cabinetstücke, die freilich mehr Modebildern, als heiligen Gegenständen gleich sehen. Vorzügliche Formschnitte aus dem Jahre 1511 sind: Die Messe des heiligen Gregor (B. 123) und St. Hieronymus in der Zelle (B. 114), ein würdiger Vorläufer des berühmten Kupferstiches von 1514. Der leichte Entwurf zu letzterem aus demselben Jahre, eine Federzeichnung im Gegenfinne zum Holzchnitte, befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand. Ferner St. Christoph mit den flatternden Gewändern (B. 107), wenn auch das Monogramm bei der Jahreszahl 1511 fehlt¹⁾; sodann die Anbetung der

1) Dagegen ist der große Holzchnitt mit demselben Heiligen von 1525 (Bartsch 105) ebenfowenig von Dürer, wie die Zeichnung

dazu im Nationalmuseum zu Pest; es ist die Arbeit eines anderen Meisters, der bloß das Monogramm Dürers beigelegt wurde.

heil. drei Könige (B. 3), gröfser als die Blätter des Marienlebens und nicht viel kleiner als die der grofsen Paffion, zu deren Erweiterung der Entwurf vielleicht urfprünglich hätte dienen follten. Die Darstellung hat manche Aehnlichkeit mit dem ersten Blatte der »grünen Paffion« von 1504, nur ift die Szene nicht wie dort von vorne, fondern von der Seite aufgenommen. Schwächer und offenbar von anderer, minder gefchickter Hand gefchnitten find die beiden heiligen Familien des Jahres 1511, diejenige mit den beiden muficierenden Engeln und mehreren Heiligen (B. 97) und die andere mit dem hüpfenden Chriftkinde (B. 96). Der überlange Oberkörper und die fteife Haltung des heiligen Joachim, der auf letzterem Blatte links vorne fitzt, erklärt fich aus der Vorlage zu dem Holzschnitte, einer Federzeichnung in der Albertina; auf diefer ift die Figur nämlich ftehend gebildet, und fie wurde bei der Umwandlung in eine fitzende nicht genügend abgeändert. Unbedeutend aber felten ift das kleine Blatt: Kain und Abel (B. 1), eigentlich blofs ein nackter Mann, der einen anderen mittelft einer Axt erfchlägt, und weiter nicht als der biblifche Gegenftand gekennzeichnet.

Bis 1511 mufs auch das hübfche Wappen des Michel Behaim (B. 159) entftanden fein, da der Befsteller in diefem Jahre ftarb. Es ift merkwürdig durch die kurze Infchrift, mit welcher Dürer den Holzftock begleitete ¹⁾. Sie lautet: »Ich fchick Euch dies Wappen wieder; bitte lafst's alfo bleiben; es würd' Euch's fo keiner verbeffern, denn ich hab's mit Fleifs künftlich gemacht; darum die's fehen und verftehen, die werden Euch wohl Befcheid fagen; foll man die Läuble auf dem Helm über fich werfen, fo verdecken fie die Binden«. Sehr mit Unrecht hat man aus diefen Zeilen fchliefsen wollen, dafs Dürer felbft den Stock gefchnitten habe. Das gerade Gegentheil geht daraus hervor, denn jene Zeilen fchrieb Dürer ficher vor und nicht nach dem Schnitte des Stockes. Der Sachverhalt kann nur etwa folgender gewesen fein: Dürer hat das Wappen auf den Holzftock gezeichnet; Behaim gefällt das herabhängende Laub- oder Zattelwerk nicht, er möchte es nach oben zurückgefchlagen haben; Dürer aber geht darauf aus heraldifchen Gründen nicht ein und fendet ihm den Stock mit der Bemerkung zurück, dafs durch eine folche Veränderung die wulfförmige Zindelbinde, welche den Helm krönt, verdeckt würde. Ueber eine fo eingreifende Correctur konnte nur angefichts der Zeichnung verhandelt werden; nach vollendetem Schnitte wäre deren Herftellung mit grofsen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Die Wahl des Form-

1) Campe, Reliquien 54; Dürers Briefe 38.

fchneiders blieb offenbar dem Besteller überlassen, dem der Maler blofs die Zeichnung lieferte.

Wie viel es dabei auf den Holzschneider ankam, lehrt ja der Vergleich der Dreifaltigkeit und der besten Holzschnitte von 1510 mit den schwächeren Blättern deselben Jahres. So grofs kann der Unterschied



zwischen den Vorzeichnungen Dürers nicht gewesen sein. Wenn auch bei der Uebertragung des Entwurfes auf den Holzstock manches vereinfacht wurde, so durfte doch der Duft der ersten Empfindung dabei nicht ganz verloren gehen. Als ein Beispiel, wie Dürer seine Studien für die heilige Geschichte sammelte, wie er sie fozufagen in Nürnberg von der Strafse aufas, diene das beifolgende Facsimile einer S. Anna felbdritt, Federzeichnung von 1512 in der Albertina. Es ist ein ähnliches Motiv, wie auf der zuletzt genannten heiligen Familie in Holz-

schnitt: das Christkind auf die Großmutter zutrebend, indess ihm die Mutter rückwärts das Hemdchen aufhebelt. Von den zahlreichen Skizzen und Studien zu Madonnen, die sich sonst in verschiedenen Sammlungen vorfinden, sei nur eines kleinen Cartons in Kohle gedacht, darstellend die säugende Maria, Kniestück in halber Lebensgröße, bürgerlich gekleidet und lächelnd herausblickend. Sie befindet sich auch in der Albertina und trägt gleichfalls die Jahreszahl 1512, aber von fremder Hand und wohl mit Unrecht. Die ächte, vielleicht nur über dem Monogramme weggeschnittene Jahreszahl wird 1519 gewesen sein, was bei Dürer leicht verlesen wird. Damit stimmt auch, daß die säugende Maria in Kupferstich (B. 36) aus diesem Jahre zum Theile mit Benützung jener Kohlezeichnung gemacht ist — namentlich das Kind und die Hände der Mutter.

Hier sei noch ein Wort über Dürers Auffassung der Madonna überhaupt bemerkt. So oft er auch die Mutter Gottes gebildet hat, immer erhält sie bei ihm vorwiegend durch die Beziehungen zum Kinde ihre Bedeutung. Meist ist sie irgend wie mit demselben beschäftigt. Wenn Engel oder Heilige sie umstehen, so ist deren Aufmerksamkeit ausschließlich dem Kinde gewidmet. Diese Unterordnung Mariens ist nicht minder in einer besonderen theologischen Richtung, als in der abstracteren deutschen Gemüthsart begründet. Hatten sich doch einst alle, zuerst für das Christenthum gewonnenen germanischen Völker, als Vandalen, Gothen, Burgunder und Sueven, der Lehre des Arius zugewandt, welche Christum selbst bloß als ein höheres, von Gott geschaffenes und ihm ähnliches Wesen angesehen wissen wollte und deshalb auf dem Concil von Nicaea verdammt worden war. Die Ostgothen in Italien verbluteten über dem Festhalten an dieser Lehrmeinung, und nur allmählig und unter schweren Kämpfen bekehrten sich die Langobarden und Westgothen zu dem römischen Lehrbegriffe von der uranfänglichen Gottheit Jesu. In den romanischen Nationen dagegen lebte ein mit anderen Bildungsresten aus dem Alterthume überkommener Hang zum Polytheismus fort und begünstigte die buntere Ausgestaltung des Himmels. Eine sehr weit gehende Heiligenverehrung bot der Kunst unerschöpflichen Stoff, und insbesondere ward die Madonna, als das weibliche Ideal, immer mehr der Hauptgegenstand der künstlerischen Darstellung.

Dürers Madonna jedoch hat nicht diese Selbständigkeit, nicht die Anmuth und den sinnlichen Reiz, wie die der italienischen Meister. Auch den Heiligenschein hat sie bald abgelegt. Es ist die Nürnberger Mutter, wie sie leibt und lebt. In der Nürnberger Wochentube, voll von dienstfertigen Gevatterinnen, erblickt sie das Licht der Welt; sie

trägt sich als ehrbare deutsche Bürgersfrau bis auf die Hängetasche und den Schlüsselbund. So sitzt sie spinnend und weifend in der Werkstätte Josephs, des Zimmermanns, oder mit einem Buche in der Hand in der Landschaft, umgeben von einer sanften nordischen Thierwelt oder von geschäftigen Engelskindern. Und diese Engelein sind, so wie der kleine Jefusknabe, wirkliche spielige Kinder ohne Altklugheit und Sentimentalität. Dürers Maria kennt nur ein Gefühl, das der Liebe zu ihrem Sohne. Sie säugt ihn in stiller Freude, sie bewundert ihn auf ihrem Schoofse; sie herzt und preßt das Kind, unbekümmert darum, ob ihr das auch gut steht, ob sie dabei bewundert wird. Und diese Mutterliebe wächst mit dem Sohne groß, genährt an der Verehrung für ihn; doch auch an Kummer und Leid um ihn. Darum blüht ihr auch nicht wie in Italien die ewige Jugend der alten Götter. Sie wird alt und gebrechlich, da sich sein Geschick erfüllt. Als Matrone breitet sie die Arme über die Leiche des gemarterten Sohnes, und ohnmächtig von übergroßem Schmerz liegt sie am Fusse des Kreuzesstammes. Wer da noch Schönheit und Grazie vermifst — der darf nur aus seinen Wünschen keine Anklagen gegen Dürer und die deutsche Kunst ableiten.

Im Jahre 1511 schloß Dürer denn auch eine Hauptaufgabe seines Lebens ab, indem er die großen Holzschnittfolgen, an denen er so lange gearbeitet hatte, vervollständigte und dieselben als Bücher gedruckt herausgab. Zunächst veranstaltete er eine neue Auflage seiner Apokalypse mit Beifügung des Titelbildes. Das Marienleben vermehrte er 1510 um die beiden vorletzten Darstellungen, sodann im folgenden Jahre durch Beifügung des Titels auf 20 Blätter ¹⁾. Der großen Passion fügte er nebst dem Titel, der rührenden Verhöhnung Christi von 1511, bei: das Abendmahl, die Gefangennehmung, die Vorhölle, welche noch stark an den Apparat der Passionsspiele mahnt, endlich die bereits genannte Auferstehung, und brachte so die Folge auf 12 Holzschnitte. Endlich hatte er in den letzten Jahren denselben Gegenstand

1) Das Motiv der Madonna in dieser Titelvignette diente nachmals mit zur Fälschung der sog. Madonna am Thore, *Vièrge à la porte*, Bartsch 45. Dieser Kupferstich ist eine plumpe Compilation von Bruchstücken aus verschiedenen Kupfern und Holzschnitten Dürers, wie George William Reid: *The Fine Arts Quarterly Review* 1866, N. S. I, 401, schlagend und gründlich erwiesen hat. Gottvater oben ist entlehnt aus dem Holzschnitte B. 90, der Ruhe in Aegypten; die Engelsgruppen und die Wolke

aus der Himmelfahrt Mariae B. 94; die Gebäude im Hintergrunde rechts und die Pforte aus Christi Abschied von der Mutter B. 92; ebendaher der Baumstamm und der Zaun links; die große Pflanze rechts im Vordergrunde aus dem Kupferstiche, der Spaziergang B. 91. Für den Fälscher halte ich entschieden Egidius Sadeler, den Rudolph II. nach Prag berief und der dort in der Sammlung des Kaisers Gelegenheit hatte, sich in Dürers Art einzuarbeiten.

noch einmal in kleinerem Formate behandelt. Er holte diesmal bis vom Sündenfalle und der Vertreibung aus dem Paradiese aus, fügte die Erscheinungen Jesu nach der Auferstehung hinzu und schloß mit dem Weltgerichte ab; der Titel zeigt den ganz in Kummer versunkenen Schmerzensmann auf einem Steine sitzend ¹⁾. Es ist die sogenannte »kleine Passion« von 37 Blättern; im Gegenfatze zu den drei anderen Folgen, welche auf ganzen Bogen gedruckt sind und von Dürer seine »drei großen Bücher« genannt werden. Zwei Darstellungen: Christus vor Herodes (B. 32) und die Kreuztragung (B. 37) sind mit der Jahreszahl 1509, zwei andere: die Vertreibung aus dem Paradiese ²⁾ und S. Veronica zwischen Petrus und Paulus (B. 38) mit 1510 bezeichnet; der Text giebt am Schluffe das Jahr 1511 als das der Publication an.

So anspruchslos die »kleine Passion« im Verhältnisse zu jenen »großen Büchern« auftritt — mehr wie eine Buchillustration, die sich dem Texte unterordnet — so steht sie doch an Genialität der Erfindung ihnen keineswegs nach. Wohl ist manches ältere Motiv wieder verwendet und die Ausführung der Schnitte ist recht ungleich; mit ungemeinem Geschick sind aber die wenigen, ganz einfach gezeichneten Figuren so in den engen Raum gesetzt, daß die Handlung, ja auch die Seelenstimmung der Handelnden mit sprechender Deutlichkeit zu Tage tritt. Die aphoristische Art der Zeichnung vergleicht sich dem schlichten Erzählertone der Sage, des Märchens, dem die kürzeste Redewendung mehr Ausdruck verleiht, als es die breiteste Schilderung vermöchte. Für die Zwecke des kleinen Andachtbüchleins ist jede Composition auf's Neue durchempfunden und sorgfältig ausgewählt. Ein Beispiel davon giebt uns die Variante, die wir noch zu dem Gebete Christi auf dem Oelberge besitzen in dem Holzschnitte (B. 54). Der Heiland liegt hingestreckt mit ausgebreiteten Armen, das Antlitz gegen den Boden gewandt, bereits in der Haltung des Gekreuzigten, indefs ihm der Engel in den Wolken das Kreuz vorhält. Die Masse des seltenen Blättchens lassen nicht daran zweifeln, daß es ursprünglich für die »kleine Passion« bestimmt war. Dürer versuchte es wiederholt der verzweifelnden Ergebung Christi in sein Schickfal auf diese extreme Weise Ausdruck zu geben. Einen kleinen

1) Das Original dieses Titelblattes ist sehr selten geworden, während sich die übrigen Holzstöcke der Folge bis auf die Gegenwart erhalten haben. Vergl. B. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche etc. 63. J. A. Mefsmers: Ueber A. Dürers Titelblatt

zur »Kleinen Passion«; Mitth. d. k. k. Centralcomm. in Wien, VI. 217.

2) Bartsch Nr. 18. Ueber zwei verschiedene Zustände dieses Holzschnittes siehe: Hausmann, Archiv f. zeich. K. I. 54—56.

Entwurf dazu bewahrt die Sammlung Pofonyi-Hullot¹⁾. Eine größere Federzeichnung in Querformat, noch vom Jahre 1521, im Stadel'schen Institut zu Frankfurt versucht auf's Neue die Anwendung des gewaltfamen Motives. Doch hat Dürer fein Takt von der Beibehaltung dieser Darstellung abgehalten. Er verwarf lieber den bereits geschnittenen Holzstock und ersetzte denselben durch die herrliche, maßvolle Composition in der kleinen Passion (B. 26).

Nachdem so endlich sämmtliche Holzstöcke der drei neuen Folgen fertig waren, gieng Dürer an deren Gefammtpublication in Form von Büchern. In dieser Absicht schon hatte er die Vervollständigung derselben beschleunigt und auch für den geeigneten poetischen Text zu den Bildern Fürforge getroffen. Der günstige Aufschwung, den seine Vermögensverhältnisse seit dem zweiten venetianischen Aufenthalte immer mehr gewonnen hatten, versetzte Dürer in die Lage, die nicht geringen Kosten dieser Publication auf einmal zu bestreiten. Sobald er aber über die nöthigen Summen verfügte, mußte eine gleichzeitige Veröffentlichung sämmtlicher Bücher die Herstellung viel wohlfeiler machen. Ohne Zweifel schaffte sich Dürer zu diesem Zwecke selbst eine Buchdruckpresse mit allem Nöthigen an und stellte dieselbe in seinem neuen Hause am Thiergärtner Thore auf. Sein Pathe Koburger mag ihm dabei behilflich gewesen sein; und angeworbene Gefellen besorgten dann das Uebrige unter seiner eigenen Leitung. Dafs Dürer auch sonst mit Buchdruckern in Verkehr stand, zeigen die vertraulichen Zeilen, die er am 20. October 1507 an Hans Amerbach, den Freund Holbeins, in Basel richtete²⁾. Die vier Bücher Dürers, deren Druck im Jahre 1511 vollendet war, führen sämmtlich am Schluffe die Adresse: »Impressum Nurnberga per Albertum Durer pictorem«. Die Apokalypse erschien mit dem lateinischen Urtext in den gothischen Lettern der ersten Ausgabe von 1498. Zu den Blättern des Marienlebens und der beiden Passionen schrieb Dürers Freund, der Benedictinerpriester Chelidonium, der sich selbst Mufophilus nennt, einen erklärenden Text in lateinischen Distichen, der jedesmal auf die dem Bilde gegenüberstehende Rückseite des vorhergehenden Blattes zu stehen kam; und zwar sind diese neuen Texte bereits in den Renaissancebuchstaben gedruckt, wie sie die italienischen Druckereien in Gebrauch hatten.

Der Drucker war damals in der Regel auch der Verleger und so auch Dürer. Nah und fern fanden seine illustrierten Bücher reichlichen

1) Nr. 322 des Kataloges in demselben Sinne wie der Holzschnitt und mit einer alten Inschrift: »Albert duer hant selue.»

2) Auf der Baseler Bibliothek: Zeitschr. f. bild. Kunst 1868. III. 11; Dürers Briefe, 23.

Abfatz. Dafs die Auflagen ziemlich ftark gewefen fein müffen, ver-
rathen heute noch die zahlreich vorkommenden Einzelblätter mit Text
auf der Rückseite. In Buchform aber haben ſich nur fehr wenige
Exemplare erhalten; ſie ſind meift von den Sammlern des vorigen
Jahrhunderts zerſchnitten worden. Nur wenige Bibliotheken können
noch intacte Bände aufweiſen, die allein eine richtige Vorſtellung von
Dürers Publicationen geben. Befonders geſchätzt ſind die vereinzelt
Beispiele, welche die drei grofsen Bücher auf ganzen Bögen mit brei-
ten Rändern in der urſprünglichen Vereinigung zeigen und zwar in
chronologiſcher Reihenfolge, zuerſt das Marienleben, dann die groſe
Paſſion, zum Schluſſe die Apokalypſe. Das mir vorliegende Exemplar
der letzteren Art ſtammt aus dem Beſitze eines venetianiſchen Malers,
Namens Giovanni, der auf dem vorderſten Titelblatte die Geburt weib-
licher Zwillinge am 1. April 1514 verzeichnete; alſo drei Jahre nach
der Publication ¹⁾. Am Schluſſe eines jeden der vier Bücher wieder-
holt Dürer ſeine Formel mit den fürchterlichſten Drohworten gegen
einen etwaigen Copiſten oder Nachdrucker und mit Berufung auf ſein
kaiferliches Privilegium. Die kleine Paſſion enthält zuvor auch noch
eine Widmung an Wilibald Pirckheimer von Chelidonium und darauf
Verſe zu deſſen Lobe von Pirckheimer und Johannes Cochlaeus.

Dürer begnügte ſich aber nicht damit ſelbſt Buchdrucker, Verleger
und Buchhändler zu werden, er dachte auch daran ſich als Dichter zu
verſuchen, um ſeine Formſchnitte mit feinen eigenen Verſen zu be-
gleiten. In reizend naiver Weiſe erzählt er uns ſelbſt ²⁾, wie er im
Jahre 1509 die erſten Reime gemacht habe: »der waren zween, hätt'
einer ſo viel Silben als der andere und ich meineth' ich hätt's wol
troffen, als hernach ſteht:

Du aller Engel Spiegel und Erlöſer der Welt
Dein groſe Marter ſei für mein' Sünd' ein Widergelt.

Den las Wilibald Pirckheimer und ſpottet' mein und ſagt', kein Reim
ſollt' mehr denn acht Silben haben«. Nun erzählt er weiter, wie er
friſch daran gieng über acht Weiſheitsgaben, die er von Gott erſieht,
achtzehn folcher Reime zu machen. Doch auch dieſe gefallen Pirck-
heimern nicht. Er bittet darum den gemeinfamen Freund, den ge-
lehrten und berühmten Rathſchreiber Lazarus Spengler, ihm denſelben

1) Im Beſitze von Friedrich Lippmann
in Wien. Die feſte alte Inſchrift lautet:
„Chum el nome de l' onipotente idio et de
la glorioxa uerzene maria e de tuti i santi

in bona uentura del 1514 adi primo april
a hor 2 de zorno naſete iulia e paula fiole
a mi zuane depentor.“

2) Vergl. Dürers Briefe, Einleitung, XIV,

Sinn in Reime zu bringen. Diefes thut es zwar, fchickt ihm aber auch durch Pirkheimer ein Spottgedicht zu, das anhebt:

„Wiewol viel Sachen fich begeben,
Die unfer' Gewohnheit widerftreben
Und deshalb zu verwundern ftehn,
So mag ich doch nicht wol umbgehn,
Euch einen Handel zu entdecken,
Der euch zu Lachen wird bewecken.
Und ift darum alfo gethan:
Ihr kennt ohn' Zweifel einen Mann,
Hat kraufes Haar und einen Bart,
Der ift aus angeborner Art
Eiñ Maler je und allweg g'wefen;
Und darumb, dafs er fchreiben und lefen
Zwo Ellen und ein Viertel*) kann,
Vermeint er fich zu unterftahn,
Die Kunst der Schreiberei zu treiben,
Hat angefangen Reime fchreiben.
Das will ihm doch nicht gleich anftahn,
Und möcht' ihm wol alfo ergahn,
Wie auf ein' Zeit ei'm Schufter gefchah“ u. f. w.

Und nun folgt die launige Gefchichte von Apelles und dem Schufter, der nicht bei feinem Leiften blieb, mit der fchliefslichen Nutzanwendung:

„Alfo fag ich auch diefem Mann
So er das Malerhandwerk kann,
Dafs er dann bei demfelben bleib',
Damit man's G'fpött nit aus ihm treib'.“

Flugs antwortet ihm Dürer in demfelben Tone:

„Es ift zu wiffen in der Frist,
Dafs ein Schreiber zu Nürnberg ift,
Meiner Herrn gar ein werth' Mann,
Darumb' dafs er Mißiv' fchreiben kann.“

Der habe nun jenes »Faftnachtspiel« auf ihn gemacht:

„Meint' ich wär wol ein Maler blieben.
Do hab ich mir fürgenummen,
Und will noch nit gar ertummen,
Noch etwas zu lernen, das ich vor nit kann,
Darumb' ftraft mich kein weifer Mann.“

Sodann vergleicht er Spenglern mit einem Notar, der nur ein einziges Formular für feine Urkunden gehabt und fich dadurch lächerlich gemacht hätte. Er fügt noch übermüthig hinzu, er wolle nicht nur

*) Ein bildlicher Ausdruck für: ein wenig.

schreiben, fndern auch Arzneikunde treiben und giebt ihm nun einige fatirische Rathschläge aus des »Malers Arznei«. Endlich schliest er ungeduldig mit einer Anspielung auf Spenglers Schilderung:

„Dennoch will ich Reime machen,
Sollt' der Schreiber noch mehr lachen!
Spricht der haarig, bartig Maler
Zu dem spöttigen Schreiber.“

Wirklich fetzt er noch im Jahre 1510 das Reimen fort. Die komischen Verse an den Maler Konrad Merkel zu Ulm sind nicht gedruckt. Ein Spruch »von bösen und guten Freunden« behandelt sein Lieblingsthema, über das er gerne grübelt. Es klingt doch rührend, wenn er am Schluffe feiner poetischen Versuche beifügt: »Darnach macht' ich zwei Reime aus Urfach': einer betrübet' mich vil, dem ich treu was und mich vil guet's zu ihm verfahe:

„Den Freund magst wol mit Ehr'n meiden,
Von dem du allweg mußt leiden.“

Nach diesen Vorübungen wagt er sich gar mit feinen Reimen in die Oeffentlichkeit. Er begleitet nämlich einige Holzschnitte mit selbstverfaßten Gedichten, oder richtiger: er versteht feine poetischen Ergüsse mit Titelbildern, denn die Reime, in zwei Spalten gedruckt, erscheinen auf diesen Flugblättern als die Hauptsache und erst an ihrem Schluffe steht das Monogramm, damit über die Autorchaft Dürers ja kein Zweifel bestehe. Freilich ist ihm Pirkheimer dabei behilflich gewesen ¹⁾. Wir besitzen drei solcher Flugblätter oder Briefe, sämmtlich von 1510. Der Zug zum Lehrhaften, welcher schon die anderen Proben dieses Jahres, darunter einige Sinnsprüche kennzeichnet, ist in den gedruckten Reimen noch deutlicher ausgeprägt, gemischt natürlich mit dem zeitgemäßen theologischen Anstrich. Nach dem, zwischen Titelvors und Text eingelegten Holzschnitte heist von diesen fliegenden Blättern das eine der Schulmeister (B. 133; Heller 1900). Ein solcher ist nämlich dargestellt, wie er, das Stäbchen in der Rechten, fünf vor ihm sitzende Knaben unterrichtet; eine Zeichnung zu der Figur befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Das beistehende Gedicht handelt in 66 Versen von Lebensweisheit und Klugheit im Umgange mit

1) So schliesse ich aus dem Umfande, das Hans Imhoff im Tugendbüchlein Wilibald Pirkheimers, Nürnberg. 1606 S. 61, von den beiden ersten, weiter unten genannten Sprüchen veränderte Fassungen veröffentlicht. Es sind offenbar Vorarbeiten, die sich im Nachlasse Pirkheimers, und viel-

leicht in dessen Handschrift, vorgefunden haben müssen. Ein Bruchstück des zweiten Spruches in einem Dürer'schen Autographe, beginnend: „Spar dein pesung mit pifs auff morn« etc. besitzt H. Lempertz senior in Köln.

Menfchen. Das andere Blatt handelt vom Tode und von der steten Vorbereitung auf denselben; im Holzschnitte hält der Knochenmann, in einen Lacken gehüllt, einem strammen Landsknechte die Sanduhr entgegen (B. 132; Heller 1901). In den 78 Versen dabei heißt es u. a.:

„Wer aber gute Werk' will sparen,
 Bis er schier von hinnen foll fahren,
 Und sich verläßt auf Mefslesen
 Und verhofft dadurch zu g'nesen,
 Den bezahlt man mit Glockenton;
 Damit läuft fein Dechtnuß darvon;
 Also wird fein hie vergessen,
 Wie lang Zeit er sei gefessen
 In der Hell oder Fegefeuer
 Und leid' do gros Ungeheur“ u. f. f.

Das dritte fliegende Blatt zeigt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes (B. 55; Heller 1632), darüber den Titelves: »Das sind die sieben Tagezeit', Darin Christus auf Erden leit«. Je einer der sieben canonischen oder Betstunden ist sodann eine Strophe von 10 Versen gewidmet, darin die verschiedenen Momente der Passion Christi in schlichten, gefühlswarmen Worten befangen werden. Es ist von Interesse, Dürer einmal in Worten die Leidensgeschichte Jesu erzählen zu hören, die er so oft und so ergreifend im Bilde dargestellt hat. Den Schluss bildet noch:

„Ein Gebet.

O, allmächtiger Herr und Gott!
 Die gros Marter, die g'litten hot
 Jesus, dein eingeborner Sun,
 Da mit er für uns g'nug hat thun,
 Die b'trachten wir mit Innigkeit;
 O Herr, gib mir wahr' Reu und Leid
 Ueber mein Sünd und besser mich,
 Defs bitt' ich ganz mit Herzen dich;
 Herr, du hast Ueberwindung thon,
 D'rum mach' mich theilhaft des Siegs Kron.“

Die Verse sind nicht schlechter als die meisten anderen aus jener Zeit und wir dürfen den Maler für die Dürre, welche damals eben in der deutschen Poesie herrschte, nicht mit verantwortlich machen. Doch hat Dürer, so viel wir wissen, das Versekleistern über das Jahr 1510 hinaus nicht fortgesetzt. Er mußte ja kein richtiger Deutscher gewesen sein, wenn er der Versuchung dazu ganz widerstanden hätte. Doch wie nach ihm so mancher Andere, ist auch Dürer alsbald von schlechten Versen zu nützlicher Prosa übergegangen. Ein merkwürdiges Zusammenreffen ist es, das gerade zu derselben Zeit wie Dürer auch Raphael seine einzigen, uns bekannten poetischen Versuche macht. Die sämmt-

lichen fünf, uns überlieferten Sonnette von ihm stammen aus dem Jahre 1509—10. Sie athmen aber nur glühende Liebesfehmfucht, volles Liebesglück¹⁾. Auch Raphael hat sich ferner nicht mehr mit Dichten befaßt, sondern vielmehr mit archäologifchen und ähnlichen Forfchungen. Zur literarifchen Ausmünzung feiner theoretifchen Studien follte dagegen Raphael nicht gleich Dürer gelangen. Ihm, »dem Göttlichen« follten auch die Jahre der Profa erfpard bleiben. Ja dem Göttlichen! fo hat man den glücklichen Jüngling genannt. An Dürer aber ift nichts göttlich — er ift blofs durch und durch menfchlich!

Wohl find es zwei fremde Welten, die in den erften Vertretern der deutſchen und der italienifchen Malerei aneinander grenzen. Defto wichtiger find uns alle hiftorifchen Berührungspunkte zwifchen Beiden. Deren Verfolgung dürfte auch lehrreicher für uns fein, als jede, nicht leicht zu erfchöpfende, theoretifche Vergleichung, die ja ftets von unferem ſubjectiven Zeitgefchmacke beeinflufst wird. Die Italiener haben, wie wir ſehen, frühzeitig die packende Wahrheit in Dürers Schöpfungen empfunden, trotz der ihnen fremden Sprache in Gedanken und Formen, in Landſchaft und Coftume. Wie ſchon früher feine Hintergründe, fo benützten und copierten ſie bald auch feine biblifchen Szenen und Figuren. Schon Vafari zählt, abgefehen von Giovanni Bellini, namentlich Andrea del Sarto und deffen Schüler Jacopo Pontorno zu den Nachahmern Dürers. Andrea hat wirklich in feinen grau in grau gemalten Fresken, darftellend das Leben des Täuſers im Kreuzgange der Scalzi zu Florenz, ganze Figuren aus Dürers Folgen entlehnt, z. B. in der Darftellung der Predigt Johannis: den Phariſäer im langen Mantel rechts aus dem Ecce homo der Kupferftichpaſſion (B. 10), und das ſitzende Weib mit dem Kinde aus der Wochenftube im Marienleben (B. 80).

Raphael gieng in der Bewunderung Dürers allen voran. Wir mögen es Lodovico Dolce²⁾ auf's Wort gläuben, daß der Urbinate Zeichnungen, Kupferftiche und Holzſchnitte von Dürer in feiner Werkſtätte aufgehängt und höchlich gelobt habe. Schon durch feinen Kupferftecher Marcantonio Raimondi, den er ſeit 1510 beſchäftigte, mußte er mit denſelben bekannt werden. Hatte dieſer bereits im Jahre 1506 faſt das ganze Marienleben Dürers im Kupferftich copiert und ſich daran gebildet, fo ſach er nun unter Raphaels Augen auch noch die ganze kleine Paſſion in Kupfer nach, abgefehen von einer Reihe

1) Am beſten zuſammengeſtellt bei Herm. Grimm, Das Leben Raphaels, 1872, Berlin, S. 362—382.

2) Aretino oder Dialog über Malerei, 1557. Deutſch herausgeg. v. R. v. Eitelberger. Wien 1871. S. 42.

anderer Copien nach Dürers Stichen, die ihm mit mehr oder minder Berechtigung zugeschrieben werden. Doch auch Raphael selbst entzog sich der Einwirkung von Dürers Genius nicht. In seiner Kreuzschleppung von 1516, dem berühmten »Spafimo di Sicilia« in Madrid scheute er sich nicht die Composition des betreffenden Holzschnittes in der »grofsen Passion« rückhaltslos zu entlehnen, fast Figur für Figur, und insbesondere jenes Motiv des hinfinkenden auf den einen Arm sich stützenden Christus ¹⁾. Dafs dieses letztere Blatt Raphael vorgefchwebt und ihn bei aller formalen Selbständigkeit zu einer feiner gelungensten Schöpfungen inspiriert habe, lehrt die Vergleichung mit Hilfe von Paolo Toschis vortrefflichem Kupferstich nach dem »Spafimo«. Wir haben ja auch noch andere Belege für das Ansehen und die Verwendung, welche Dürers Kunstblätter bei Raphael und seinen Schülern fanden. Betrachtet man aufmerksam die Darstellung von Jakob und Rahel am Brunnen in der sechsten Kuppel der Loggien des Vaticans, so erweist sich die ganze reiche Landschaft des Hintergrundes als eine Compilation aus Dürers Kupfern; und zwar stammt der Felsen mit der Einfielershütte links aus dem Hieronymus in der Wüste (B. 61), die Baumgruppe, vor welcher die zwei Frauen stehen, ist aus der Mitte des grofsen Hercules (B. 73) entlehnt, und das Schlofs auf dem Berge daneben ist nur eine etwas freiere Benützung desjenigen auf dem »Meerwunder« oder der Amymone (B. 71). Noch ein Beispiel liefert das prächtige Querblatt von Agostino Veneziano (Bartsch P. G. XIV. Nr. 426), genannt »lo Stregozzo«. Die phantastische Erfindung dieses Kupferstiches wird Raphael zugeschrieben; ich lasse es dahingestellt, ob sie nicht vielmehr Giulio Romano angehört. Auch dann aber ist bemerkenswerth, dafs die Hauptfigur, die auf dem Gerippe des Ungethümes thronende Hexe aus Dürers kleinem Kupferstiche (B. 67) herübergewonnen ist. Auch bei den zuvorgenannten, wie ja bei fast allen späteren Werken Raphaels hat freilich Giulio Romano mit Pathe gestanden.

Wie abgeschmackt ist es doch unter diesen Umständen, Raphael den Ausspruch über Dürer in den Mund zu legen: »Hätte dieser die Antike gekannt, er überträfe uns alle«. Das Wort ist durch nichts beglaubigt. Nur Vasari hat für sich selbst ein ähnliches Urtheil über Dürer gefällt, und Schriftsteller, die raphaelischer sein wollten als Raphael, haben es gläubig nachgebetet. Das Dictum ist so recht im Geschmacke der Manieristen des späteren Cinquecento. Damals lagen solche Anschauungen sozusagen in der Luft ²⁾. Einem Giorgio Vasari können

1) Siehe oben S. 247.

2) Vasarie, d. Lemonnier, X, 264: E | nel vero, se quest'uomo si raro, si diligente
e si universale avesse avuto per patria la

wir den demüthigen Hochmuth, der sich in solchen Worten ausdrückt, schon zumuthen. Ein Raphael aber mußte wohl wissen, daß es verschiedene Weifen gebe, dem Herrn zu dienen, und daß das Fremdartige an einem anderen Genius nicht sowohl als Mangel, denn als Träger feiner Vorzüge anzusehen sei. Nur die unbedingte Verehrung, die Raphael aus der Kenntniß so vieler, ihm im Handel leicht zugänglicher Kunstblätter für Dürer schöpfte, konnte in ihm den Wunsch erregen, auch seinerseits dem Nürnberger Meister bekannt zu werden und mit ihm in persönliche Beziehungen zu treten. Im Jahre 1515 fandte er ihm mehrere Zeichnungen von seiner Hand zu. Eine derselben ist uns noch aus Dürers Nachlaß in der Albertina erhalten. Sie zeigt einen herrlichen männlichen Act mit dem Rothstift von zwei verschiedenen Seiten aufgenommen. Passavant mag Recht haben, daß die eine Ansicht, rechtshin gewandt, als Studium zu dem Hauptmanne in der Sarazenen Schlacht, links hinter dem Papste, gedient habe.

Daneben schrieb Dürer: »1515. Raffahell de Vrbin, der so hoch peim pobst geacht ist gewest, (hat) der hat dyse nackette bild gemacht vnd hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, im sein hand zw weifen.« Es ist die große steile Handschrift Dürers aus den zwanziger Jahren, da Raphael bereits verstorben war. Keine Frage also, daß die darüber stehende Jahreszahl 1515 sich auf die Zufendung der Zeichnung bezieht.

»Ihm seine Hand zeigen« — das ist so recht im Geiste der Renaissance gesprochen! Vasari weiß auch von dieser Geschichte und wie theuer diese Zeichnungen Raphaels Dürer gewesen seien. Er berichtet ferner an mehreren Orten, wie Dürer die Huldigung erwiedert habe, nämlich durch Zufendung feiner Kunstblätter und seines eigenen lebensgroßen Selbstporträts ¹⁾. Dieses Selbstbildniß war, nach Vafaris

Toscana, come egli ebbe la Fiandra, ed avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiám fatto noi, sarebbesi stato il miglior pittore de paesi nostri, si come fu il più raro e il più celebrato che abbiám mai avuto i Fiamminghi — was bei Vasari mit Tedeschi noch ganz zusammenfällt. Vergl. damit den Brief von Lambert Lombard aus Lüttich an Vasari vom 27. April 1565, wo es von Dürer heißt: »Chi dubita, si quell' mirabile ingegno, dotato di si divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antichità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte etc. etc.

Thaufing, Dürer.

quali belli ornamenti sariano restati negli suoi libri della proportioni dell' huomo!« Darauf die Schmeichelei, Vasari werde dies nachtragen. Gaye, Carteggio, III. 177. Sodann ein ähnlicher Ausspruch bei Lodovico Dolce a. a. O.

1) Vasari, ed. Lemonnier, Leben Raphaels, VIII, 35; noch deutlicher beschrieben im Leben Giulios, X, 111. An erstgenanntem Orte erzählt zwar Vasari die Folge der Sendungen umgekehrt, als hätte Dürer die erste gemacht. An einer dritten Stelle, im Leben Marcantons, IX, 274, benützt er die Geschichte wieder, indem er Raphael einige Kupferstücke Marcantons

ziemlich genauer Beschreibung ein »gemaltes Tüchlein«, wie Dürer selbst das nennt; auf einer sehr feinen, gespannten, ungründerten Leinwand prima in Wasserfarben oder dünnen Leimfarben mit ausgeparten Lichtern derart ausgeführt, daß es auf beiden Seiten der Leinwand sichtbar war. Der gleichen, von Dürer öfter angewendeten, aber wenig dauerhaften Technik begegnen wir an drei Studien, welche aus dem Besitze des Abbé de Marolles an die Nationalbibliothek in Paris gekommen sind; zwei davon stellen den Kopf eines etwa fünfzehnjährigen Knaben dar, einmal von der rechten, das anderemal von der linken Seite lebensgroß, die dritte das Brustbild einer Frau in den vierziger Jahren, zwei Drittel lebensgroß, nach abwärts blickend — sämmtlich auf schwarzem Grunde und stark verblichen. Besser erhaltene Beispiele werden wir noch in den Köpfen der Apostel Philippus und Jacobus von 1516 in den Uffizien zu Florenz kennen lernen. Ein eigenthümliches Specimen davon ist auch der lebensgroße Knabekopf mit dem langen, wie es scheint angebundenen Barte, datiert 1527 in der Zeichnungsammlung des Louvre ¹⁾. Die Sicherheit dieser Ausführung war für Raphael ein Gegenstand der Bewunderung ²⁾. Als er am 6. April 1520 starb, an demselben Tage, an welchem Dürer acht Jahre später ihm nachfolgte,

an Dürer schicken läßt, welcher Marcanton dafür sehr gelobt habe — dies des Pudels Kern — »e all' incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto«. Demnach wäre wieder die Sendung Raphaels derjenigen Dürers vorangegangen. Man sieht, Vasari legt auf die Reihenfolge der beiden Zufendungen keinen Werth. Er ist über die Priorität derselben, wie über den Zeitpunkt ganz im Unklaren und erzählt die Geschichte eben so, wie es ihm gerade paßt. Die Nachricht von der Belobung Marcantons ist mehr als bedenklich, da ja Dürer in ihm den Plagiator sehen mußte. Noch im Jahre 1520 dürfte Dürer wenig von Marcantons Stichen befehen haben, denn er giebt am 1. October in Antwerpen einen Druck seines ganzen Werkes an Thomas Vincidor von Bologna, damit ihm dieser in Rom »des Raphaels Werk« d. i. Marcantons Stiche dafür eintaufen lasse. Dürers Briefe 96, 18 mit Anmerkung. Daß Dürer bei jenem Wechselgeschenke die Initiative ergriffen habe, ist durchaus unwahrscheinlich. Was hatte er in Nürnberg bis

1515 von Raphael gefehen, um sich zu solch' einer weitgehenden Huldigung veranlaßt zu finden? Andererseits hätte doch Raphael darauf nicht bloß mit einigen Studienblättern antworten können. Ganz anders natürlich, wenn er, der Jüngere, Dürer mit seinen Zeichenproben überraschte. Da mußte sich Dürer freilich hoch geehrt und zu einer reicheren Gegengabe aufgefordert fühlen.

1) F. Reifet, Catalogue I. Nr. 499. Camerarius a. a. O. beschreibt als Augenzeuge die Malung eines solchen Männerkopfes durch Dürer: »Nos viri barbatam imaginem, ita ut diximus, in linteo statim ipso penicillo nullis ante dispositis, ut assolet, delineationibus ab eo expressam quasi attoniti spectavimus. Pili sunt barbæ ferme cubitales, ita exquisite et solerter ducti, ita ubique discrimine et modo simili, ut quo quis melius artem intelligeret, hoc magis cum admiratur, tum incredibile duceret in illis effingendis nulla alia ope manum adiutam fuisse«.

2) Vasari VIII, 35: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello.





J.C.S. HENBRUNNER DEL.

F. H. BAGEL. HIERZU.

Dürers Selbstbildniss.

Gemälde in der königl. Pinakothek zu München.

(Seite 335.)

vererbte er das Bildniß an seinen Lieblingschüler Giulio Romano. Diefes hielt es gleichfalls hoch in Ehren und zeigte es »als ein Wunderding« dem Giorgio Vafari, als ihn diefer fpäter in Mantua befuchte. Dort fah es noch Joachim von Sandrart in der Kunstkammer des Herzogs ¹⁾. Seitdem ift es verfchollen und wohl auch verfhwunden. So hat denn auch Dürer Raphael »feine Hand gezeigt«, indem er zugleich die Gelegenheit ergriff, fich felbft ihm zu zeigen. Die beiden feltenen Männer haben einander wenigftens vermittelt eines Bildes in's Auge geblickt.

Mehr als bei jedem anderen Meifter der Renaissance spielt das Selbstporträt in Dürers Thätigkeit eine Rolle. Der Hang zur Selbfterforschung, zur Vertiefung des eigenen Wefens, der in Dürer ftets lebendig war, führte ihn auch zur forgfältigen Beobachtung feiner äußeren Erfcheinung. Gern und oft hat er das eigene Antlitz zum Gegenftande feines Studiums gemacht. An die bereits erwähnten und noch erhaltenen Bruftbilder von 1484, 1493 und 1497 reiht fich das berühmte Selbstporträt in der Pinakothek zu München. Vornehmlich in Geftalt diefes Bildes lebt Dürer in der Vorftellung der Nachwelt fort. Wer kennt ihn nicht, den herrlichen Mann, der baarhäutig, das reiche braune Haar in langen, wohlfrieferten Striemen auf die Pelzſchaube herabfallend, ganz gerade heraus uns anſchaut mit weit geöffneten Augen in tiefer Spannung, halb prüfend, halb vifionär! Das gefcheitelte Haar läßt das Geficht auffallend ſchmal, den langen bloßen Hals mächtig erfcheinen; der etwas überlebensgroße Maßftab erhöht noch den ernften Ausdruck der edlen, regelmäßigen Züge. Das Auge ift von grünlicher Farbe, die vollen Lippen find im Gefchmacke Dürers — und wie es ſcheint auch feiner Zeit — ein wenig zufammengezogen und vorgeftoßen. Die durch ihre Schönheit berühmte Hand hält in eigenthümlich gefpreizter Stellung den Pelzrock über der Bruft zufammen und erfcheint hier fehr ungünftig. Der Bart ift kurz und noch nicht fehr kräftig. Die Ausführung ift ungemein forgfältig und fein, insbefondere in Haar und Pelzwerk, doch nicht kleinlich. Im Fleiſche find die grauen Schatten fehr zart vertrieben, die weißen Lichter breiter aufgefetzt. Man fieht unter der dünnen Farbe noch hin und wieder die feinen Kreuzlagen der Unterzeichnung, wie vom Metallftift ²⁾.

1) Teutfche Academie, 97.

2) Unter den vielen Abbildungen ift die beſte, der Kupferftich von François Forfter, zwar treu, giebt aber alle Formen abgeftumpft und hart. Auch die Lithographie

von Strixner ift noch fehr ungenügend. Unfer Holzchnitt ift nach dem Original, doch mit Zuhilfenahme jener beiden Reproduktionen hergeftellt.

Freilich ist das Bild heute in sehr schlechtem Zustande. Von feiner ursprünglich gewiss ganz hellen, klaren Färbung ist wenig mehr übrig. Uebermalungen und braune Firnisse haben ihm das Ansehen eines späten, auf Helldunkel ausgehenden Niederländers gegeben¹⁾. Aus der schwarzen Uebermalung des Hintergrundes schlägt rechts noch das ehemals lichte, ausgefweifte Täfelchen einer Inschrift durch²⁾. Die jetzige Inschrift darauf, wie auch das Monogramm und die Jahreszahl 1500 sind falsch und mit Staubgold aufgemalt³⁾. Das Jahr 1500, welches auch noch auf zwei andern Münchener Dürerbildern in nicht ganz unbedenklicher Weise vorkommt, ist für dieses Selbstbildniß Dürers durchaus unwahrscheinlich. Das lehrt uns der Vergleich mit allen andern Bildnissen und Gemälden überhaupt, insbesondere mit dem so viel jugendlicheren Selbstporträte von 1498 in Madrid. Meines Erachtens kann das Bild nicht vor 1503 und nicht nach 1508 entstanden sein; ob etwa 1504 oder 1505 kann ich nur vermuthen. Das Original befand sich die längste Zeit und bis an's Ende des vorigen Jahrhunderts auf dem Rathhause zu Nürnberg in der sogenannten Silberstube. Dort sah bereits Carel van Mander das Bild im Jahre 1577. In seinem Gedächtnisse haftete insbesondere die kunstvolle Behandlung des lang herabhängenden Haares. Er nennt zwar auch schon 1500 als das Jahr der Ausführung; die Art aber, wie er das thut, spricht eher gegen, als für diese Jahreszahl⁴⁾: »Dasselbe war gemalt — wie ich meine — anno 1500, da er ungefähr 30 Jahre alt war«. Obwohl er also das Bild selbst in der Hand gehabt, scheint er die Jahreszahl 1500 nicht davon abgelesen, sondern bloß nach der bei- läufigen Schätzung von Dürers Alter erschlossen zu haben. Möglicherweise ist daher die Nachricht van Manders — weit entfernt ein

1) Zum Jubiläum 1871 that man ihm noch die Unbill an, es zu »regenerieren« d. h. zu pettenkofern.

2) Auch auf Forsters Stich, doch etwas ungenau angedeutet.

3) Sie lautet: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis hic effingebam coloribus ætatis anno XXVIII. Eine Parallele dazu bildet ein Concept Dürers in den Handschriften des Britischen Museums III. 25 IMAGO. ALBERTI. DÜRER. ALEMANI. QVAM. IPSE. SVISMET. EFFINXIT. MANIBVS. A. v. Zahn, Jahrbücher f. K. I, 21. Die Inschrift könnte somit die ungenaue Wiederholung eines ursprünglichen

Wortlautes sein. Auch die gefweifte und ausgezackte Form jenes übermalten und noch durchscheinenden Täfelchens kann ganz gut noch von Dürer selbst herrühren; man vergleiche nur die barocken, ähnlich ausgefchnittenen und noch an den Enden eingerollten Cartouchen an den Denkmälern Fig. 16. und 17. in Dürers »Unterweisung der Messung« von 1525.

4) Van Mander, Het Schilderboeck, Ed. 1618. fol. 132: »als my wel vorstaet gesien, en in myn handen gehadt te hebben, doe ik daer was Ao 1577. het selfde was gedaen (als ick meen) Ao. 1500 doe hy ontrent 30. jaer oudt was«.

Zeugniss zu fein — vielmehr die Quelle der erst später auf das Bild gesetzten Jahreszahl¹⁾).

Das hohe Selbstbewusstsein, welches alle jene Porträte athmen, die Freude an der eigenen, herrlichen Persönlichkeit könnte bei jedem anderen eher übel verstanden werden, als bei Dürer. Er ist darin ganz nur das Kind seiner Zeit. Die unbefangene Schilderung seiner selbst ist noch weit genug entfernt von der prahlerischen Ueberhebung gleichzeitiger Humanisten, wenn auch freilich noch viel weiter von der falschen Bescheidenheit und von der photographischen Geschmacklosigkeit unserer Tage. Die Geltung der Persönlichkeit, welche das Zeitalter der Renaissance und Reformation inaugurierte, tritt eben bei Dürer mit aller Macht in ihre Rechte ein, und Hand in Hand mit dem gehobenen Selbstgefühl geht das Streben nach äußerer Ehre, das Ringen und Sorgen um künftigen Ruhm. Beide specifisch modernen Stimmungen wachsen in Dürer mit seinem Genius groß; sie begegnen sich schließlich in der Art, wie er seine Hauptbilder bezeichnet. Frühzeitig schon verfuhr er manche seiner Zeichnungen mit den beiden nebeneinander stehenden, oft ganz kleinen Anfangsbuchstaben seines Namens, wie die Beispiele von 1485 bis 1496 zeigten. In der Regel aber bezeichnete er in dieser ersten Zeit seine Arbeiten gar nicht. Vielen frühen Studien, die er so unbezeichnet aufbewahrt hatte, fügte er nachträglich noch sein späteres Monogramm bei, zuweilen auch ganze Aufschriften, die auf ihre Entstehung Bezug haben. Besonders um das Jahr 1514 scheint er eine solche Revision seiner Zeichnungsmappen vorgenommen zu haben. Erst von 1496 auf 1497 nahm er das bekannte Monogramm, das in ein größeres gothisches A eingeschlossene D an. Seitdem vergißt er nicht leicht, es jeder, auch der unscheinbarsten Arbeit mit auf den Weg zu geben. Mit dem Jahre 1503 fügt er dem Monogramme regelmäßig auch die Jahreszahl bei, und zwar steht dieselbe, wenn nicht räumliche oder sonstige Urfachen

1) Heller, 209, Nr. 7. Die Geschichte seiner Wanderung erzählt man in Nürnberg folgendermaßen: Der Maler und Stecher Kügner erhielt das Bildniß vom Magistrat zum Zwecke des Copierens geliehen, nachdem man vorfichtig die Rückseite der Holztafel mittelst Siegels und Bindfadens gekennzeichnet hatte. Kügner sägte nun das Holz vorfichtig durch, und leimte die authentische Rückseite auf seine elende Copie, die heute noch auf dem Rathhause hängt. Die Vorderseite aber verkaufte er, und sie gelangte schließlich an König Ludwig I.,

bevor Nürnberg noch bairisch wurde. Es giebt natürlich noch viele andere Copien des so berühmten Bildnisses. Eine derselben ist neuester Zeit mit der Sammlung Suermondt an das Berliner Museum gelangt — nach amtlicher Schätzung zu dem Preise von 50 Thlrn. Ob dieselbe aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, vermuthlich von Hans Hofmann stammt, oder gar — wie man in Nürnberg wissen will — aus dem XIX. von einem gewissen Rorich senior ist wohl gleichgiltig.

es hindern, immer unmittelbar über dem Handzeichen. Pirkheimer hatte ihm gerathen, gleich Apelles, seine Werke mit feinem Namen zu bezeichnen¹⁾. Endlich vereinigt sich die Sorge um Sicherung feiner Urheberschaft mit der Sucht nach Ueberlieferung des eigenen Bildnisses und Dürer verfiel seine vier figurenreichsten Gemälde sowohl mit Monogramm und Jahreszahl, als auch mit deutlicher Inschrift, als auch mit feinem Selbstporträt. Auf dem Rosenkranzfest und der Marter der Zehntausend erscheint er gar in Begleitung seines geliebten Freundes Pirkheimer; auf dem Himmelfahrtsbilde und der Allerheiligentafel steht er allein in ganzer Figur da. Freilich haben auch andere Maler der Renaissancezeit ihr Bildniß gern in ihren Compositionen angebracht, meist aber so, daß sie irgend einer aus dem Bilde herausblickenden Nebenfigur ihre Gesichtszüge liehen. Dürer aber stellt sich stets als unbetheiligte Person, abseits von aller Handlung und möglichst auffallend hin, in seinem Sonntagsstaat, in der Hand die Inschrifttafel, auf welcher er nie veräußert, sich einen Deutschen oder Nürnberger zu nennen; denn das Vaterland, so wie der Freund, sollen theilnehmen an seinem Ruhme.

Wieder ist es das Allerheiligenbild, welches uns die ganze Gestalt Dürers in der Blüthe seiner Kraft am treuesten aufbewahrt hat; so wie sie unser Titelkupfer, bloß um ein Drittel verkleinert, auch getreulich wiedergiebt. Mit diesem Bildniße muß die Schilderung verglichen werden, welche Joachim Camerarius, der erste Rector des von Melancthon gegründeten Nürnberger Gymnasiums, in der Vorrede zu seiner lateinischen Ausgabe der »Proportionslehre« von 1532 von Dürers Persönlichkeit entworfen hat: »Ihm hatte die Natur einen Körper gegeben, ansehnlich in Bau und Gliederung, entsprechend dem schönen Geiste, den er enthielt. — Sein Kopf war ausdrucksvoll, die Augen leuchtend, die Nase edelgeformt und: was die Griechen vier-eckig nennen (d. i. gebogen), der Hals etwas lang, die Brust weit, der Leib schlank, die Schenkel nervig, die Beine stramm. Nichts zierlicheres aber konnte man sehen, als seine Hand! Seine Rede aber war so wohl lautend und so gefällig, daß den Zuhörern nichts mehr leid that, als wenn er aufhörte zu sprechen«²⁾. Diesem ausgezeichneten Aeußeren entsprach denn auch der Adel seiner Seele: »Er war

1) Scheurl, Lobrede auf Cranach 1508, deutsch bei Ph. Schuchardt, L. Cranach, I, 34.

2) Dederat huic natura corpus compositione et statura conspicuum, aptumque animo specioso, quem contineret erat caput argutum, oculi micantes, nasus hone-

stus et quem Greci τετραγώνον vocant, proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura stabilia. Sed digitis nihil dixisses vidisse elegantius. Sermonis autem tanta suavitas atque is lepor, ut nihil esset audientibus magis contrarium quam finis.

getragen von einem glühenden Eifer zu aller Tugend, Sitte und einem ehrbaren Wandel, und das mit folchem Erfolge, dafs er mit Recht für den besten Menschen gehalten wurde. Gleichwohl huldigte er weder düfterer Strenge noch abtösender Gravität, vielmehr hat er alles dasjenige, was zur Annehmlichkeit und zur Erheiterung des Dafeins dient, ohne vom Ehrbaren und Guten abzulenken, felbst fein Leben lang nicht verfchmäht und noch in feinem Alter gebilligt; wovon fein Nachlaf über Gymnastik und Muſik Zeugniſſ giebt. Vor allem anderen aber hatte ihn die Natur zur Malerei geſchaffen; darum erfaſte er auch deren Studium mit allen Kräften und war unabläſſig bemüht, die Werke und die Art der berühmten Maler allerwärts kennen zu lernen und nachzuahmen, was er davon etwa für gut befunden hatte «¹⁾.

Dadurch habe ſich Dürer — fährt Camerarius fort — in ſo hohem Maſſe die Gunſt der Kaiſer Maximilian und Karls V. erworben. »Und hatte ſchon ſeine Hand, ſozufagen, ihre ganze Reife erlangt, ſo erſieht man aus feinen Werken nur um ſo deutlicher den hohen, der Tugend geweihten Geiſt, der ſie lenkte, denn alles, was er gemacht hat, iſt erhaben gedacht und löblichen Inhalts«²⁾. Im Hinblick auf jene Künſtler, welche durch leichtfertige, unſchickliche Bilder zu gefallen ſuchen, heiſt es dann weiter: »In dieſer Beziehung bewundern wir mit vollſtem Rechte Albrecht als den treueſten Hüter der Zucht und Sittenreinheit, der durch die Grofsartigkeit feiner Gemälde Zeugniſſ ablegte, dafs er ſich feiner Kraft vollkommen bewuſt war, und zwar ſo, dafs auch von feinen kleineren Werken nichts zu verwerfen iſt. Auch in dieſen wird man keine Linie finden, die auf's Gerathewohl oder ungeſchickt gezogen wäre, keinen überflüſſigen Punkt³⁾. Was ſoll ich aber von der Fertigkeit und Sicherheit feiner Hand ſagen? Man möchte ſchwören, es ſei mit Zirkel und Richt-

1) *Ferebatur autem magno quodam ardore animi ad omnem honestatem morum et vitae complectendam, quam ita praestitit, ut vir optimus merito haberetur. Non lamem erat aut tristi severitate aut gravitate odiosa, quin etiam quicquid ad suavitatem, hilaritatemque facere putatur, neque ab honesto nec recto alienum, et ipse per aetatem non neglexerat, et probabat etiam senex, cuiusmodi sunt gymnastices et musices reliquiae. Sed prae caeteris eum ad picturam natura finxerat, quare et illius studium totis viribus complexus et ubique gentium laudatorum pictorum opera, et rationem illorum cognoscendi, et imitandi*

quae probasset, cura tenebatur.

2) *Sed ubi iam habuit illius manus, ut ita loquar, maturitatem, tum maxime de operibus intelligeres ingenium sublime et virtutis amans, talia enim omnia faciebat grandia et laudabilis argumenti.*

3) *Hoc igitur loco optimo iure admirabimur Albertum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et granditate picturarum proferentem, se conscium nimirum sibi virium suarum, sic tamen ut ex minoribus quoque operibus ipsius sperni nihil debeat. In quibus nullam lineam invenias ductam temere aut perverse, nullum supervacuum punctum.*

scheid gezeichnet, was er doch ohne jedes andere Hilfsmittel als Pin-
fel oder Stift oder Feder hinschrieb zur ungeheuren Verwunderung
der Zuschauenden. Was soll ich erzählen von der zwischen seiner
Hand und seinen Ideen herrschenden Uebereinstimmung, daß er oft
mit Stift oder Feder die Gestalten aller möglichen Dinge unverzüg-
lich auf das Papier hinwarf, oder wie die Maler fagen: stellte?!) Ich
fürchte wahrlich, es werde den Lesern in der Zukunft unglaublich er-
scheinen, daß er zuweilen ganz verschiedene Theile einer Composition
nicht nur, sondern auch eines Körpers vereinzelt hinstellte, die ver-
einigt einander derart entsprachen, daß nichts besser hätte zusammen-
passen können. So vollständig war der Geist des einzigen Künstlers
ausgestattet mit allem Wissen, wie mit dem Verständnisse der Wirk-
lichkeit und des Einklanges der Theile unter sich, so lenkte und mei-
sterte er die Hand und liefs sie vertrauend seinem Geheisse folgen
ohne irgend welche Hilfsmittel?). Gleicher Art war seine Fertigkeit
in der Handhabung des Pinsels, mit dem er ohne irgend eine Vor-
zeichnung die feinsten Dinge auf die Leinwand oder die Holztafel
hinschrieb, so daß nichts daran zu tadeln war, vielmehr alles des
höchsten Lobes würdig befunden wurde. Am meisten bewunderten
das die berühmtesten Maler, denen bei ihrer Erfahrung in der Sache
die Schwierigkeit derselben nicht unbekannt war« 3).

Nun folgt die oben bereits angezogene Anekdote mit Giovanni
Bellini und die Nachricht von der Hochachtung, welche Dürer für
Andrea Mantegna hegte, wie von seinem schmerzlichen Bedauern, daß
es ihm nicht mehr vergönnt war, diesen Wiederhersteller der Malerei
persönlich kennen zu lernen. »Denn obwohl Albrecht so hoch stand,
strebte er doch in seinem großen, erhabenen Geiste immer noch nach
etwas Höherem« 4). »Im Uebrigen zeigt sich in seinen Werken nichts

1) Quid ego de manus constantia et certitudine loquar? Juraes regula normave aut circino perscripta, quae nullo adiumento, vel penicillo vel saepe calamo aut penna deducebat ingenti cum admiratione spectantium. Quid memorem, qua dextrae cum animi conceptibus congruentia saepe in chartas statim calamo aut penna figuras quarumcunque rerum coniecerit, sive ut ipsi loquantur, collocarit?

2) In quo hoc profecto legentibus incredibile futurum prospicio, distantissimas non solum argumenti sed et corporum partes instituisse nonnunquam, quae coniunctae ita inter se convenirent, ut aptius fieri nihil potuisset. Nimirum ita mens artificis sin-

gularis instructa omni cognitione et intelligentia veritatis consensusque inter se partium, ipsa moderabatur ac regebat manum, iubeatque sibi absque ullis adminiculis fidere.

3) Similis erat promptitudo peniculum tenentis, quo minutissima quoque in linteo tabellave perscribebat, nulla designatione praemissa, sic ut non culpari modo posset nihil, sed laudem etiam omnia summam invenirent. Maxime admirabile fuit hoc laudatissimis pictoribus, quibus in illa re versatis plurimum, difficultas non esset ignota.

4) Quamvis enim Albertus summus esset, tamen aliquid animo suo magno et excelso supra concupiscebat semper.

Ungeziemendes, nichts Entwürdigendes, denn alles das lag seinem reinen Gemüthe fern. Wie fehr war dieser Künstler seines Ruhmes würdig! Schon die Ausdrücke des lebendigen Antlitzes, was sie jetzt Conterfei nennen, wie ähnlich hat er sie wiedergegeben, wie unfehlbar, wie wahr! Und das alles verfolgte er fo weit, daß er zur Kunst auch die Begründung ihres Gebrauches in's Leben rief, die bis dahin unbekannt und zumal bei unferen Künstlern unerhört war. Denn wo gab es einen unter ihnen, der von feinem Werke, wenn er gleich hohen Ruhm damit erlangt hatte, auch zugleich die Begründung auseinanderfetzen konnte, daß es den Anschein hatte, als hätte er mehr durch Wissenschaft, als durch einen glücklichen Wurf fein Lob erworben«¹⁾!

Die Art wie Camerarius in diefer feiner liebevollen Schilderung des Freundes den äußeren und den inneren Menschen mit dem Künstler in eins zusammengreift, entspricht fo ganz der Anschauung, welche wir heute noch, von unferem entlegeneren, darum aber auch objectiveren Standpunkte über die ganze Persönlichkeit Dürers und über fein Schaffen gewinnen. Wie nur je bei einem Künstler, fo hängen bei ihm Charaktereigenthümlichkeit und Production auf's innigste zusammen. Eines ohne das Andere bliebe ganz unverftändlich. Selbst der Cultus der eigenen Persönlichkeit, auch in ihrer äußeren Erfcheinung geht aus dem innerften Wesen Dürers hervor und ragt bedeutfam an die höchften Aufgaben hinan, die er sich als Künstler gestellt hat. Dort begegnet er dem Zuge zum reinsten Ideale und wird in einer Weise fruchtbar, die den Begriff der Eitelkeit völlig ausschließt.

So mannichfach Dürer auch in feinen Gemälden, Kupfern und Holzschnitten die Momente aus dem Leben Jesu schilderte, sie bilden doch nur eine Auswahl der Compositionen, welche der Meister überdies in zahllosen Studien und Entwürfen dem heiligen Stoffe gewidmet hat. Er sah feine höchste Lebensaufgabe darin, die Gefchichte »von der fündigen Menschheit Erlöfung« — wie sich der Sänger des XVIII. Jahrhunderts ausdrückt — im Bilde nachzudichten. Das Leben und Leiden Jesu, diese größte aller weltgefchichtlichen Thatfachen,

1) Ceterum nulla spurcicies, nullum dedecus in ipsius operibus exstat, refugientibus scilicet talia omnia castissimi animi cogitationibus. O dignum tali successu arteficem! Iam expressiones viventium vultuum, quae contrafacta nunc vocant, quam similes conficiebat, quam infallibiles, quam veras? Quae omnia eo consequeretur, quod ad

artem et rationem usum revocarat, ignotam hactenus et inauditam pictoribus nostratibus scilicet. Quis enim illorum fuit, qui operis sui, quo maximam quoque famam adeptus esset, rationem explicare posset, ut magis scientia quam casu laudem invenisse crederetur!

deren Maßstab nicht auf dem Boden der Wirklichkeit, sondern in den Idealen der Völker gelegen ist, hat er denn auch in einer Tiefe erfaßt, wie vor ihm und nach ihm kein Meister. Statt des eitlen Bemühens sich in unbestimmten Formen den unbekanntem Himmlischen zu nähern, suchte er beherzt das Heilige im Reinmenschlichen auf, über das wir doch nicht hinauskönnen und aus dem uns schließlich die Quellen der Wahrheit fließen. Von dem realistischen Zuge der deutschen Kunst geleitet und nach dem Vorgange Schongauers und Wolgemuts faßte Dürer das Wandeln Jesu auf Erden genau so auf, als ob sich das alles in dem Nürnberg seiner Tage, mitten unter seinen Zeitgenossen zugetragen hätte. Das kirchliche Drama, das Passionspiel, das insbesondere in Nürnberg blühte, mochte diese Art der Auffassung gar sehr begünstigen. Es liegt aber in dem scheinbar groben Realismus doch auch ein gewaltiger seelischer Aufschwung, eine ganz eigene Art von Idealismus, denn die wirkliche Gegenwart, das ganze bürgerliche Leben ward dadurch erhoben und geadelt. So führte das Mysterium der Menschwerdung Gottes den Künstler in die lange genug verschlossenen Geheimnisse des menschlichen Herzens ein. Einmal bei dieser concreten Auffassung der heiligen Tragödie angelangt, bewegte sich Dürer darin mit einer Freiheit ohne gleichen. Und seine Passionsbilder sind alle so glücklich gedacht, so edel in der Anordnung der Handlung, so ergreifend im Ausdrucke der Gestalten, daß sie mustergiltig geblieben sind für die Folgezeit. Wir alle wissen es kaum, wie viel von den ersten Vorstellungen, die wir in unserer Kindheit vom Leben und Leiden Jesu empfangen haben, gerade auf Dürer zurückzuführen ist.

Seine ganze Kraft aber wendete Dürer an die Gestaltung des Erlösers selbst. Er faßt Christum als die Vollendung des stillbewußten, doch thatkräftigen Mannes, gleichweit entfernt von äußerlichem Pathos, wie von weichlicher Empfindsamkeit. Dieses Ideal arbeitet er dann bis in's Einzelne durch und mißt und erprobt es an allen Phasen im Leben und Handeln, im Dulden und Sterben bis zu der leidenden Verklärung in der Vera Ikon, dem dornengekrönten Angesichte Christi. Besonders ausgeführt erscheint daselbe in dem Kupferstiche von 1513; die Initiale dieses Capitels enthält ein Facsimile aus den Randzeichnungen im Gebetbuche Kaiser Maximilians in München von 1515; eine ähnliche Federzeichnung befindet sich in den Uffizien zu Florenz; eine andere, etwas größer und von ruhigerem Ausdrucke, in der Albertina. Am großartigsten aber erscheint die Darstellung in dem kolossalen Christushaupt, einem berühmten, Dürer zugeschriebenen

Holzschnitte¹⁾. Obwohl nun dieses Werk keineswegs von Dürer selbst auf den Holzstock gezeichnet oder unter feinen Augen geschnitten worden ist, so muß daselbe doch auf irgend eine, vermuthlich späte Zeichnung des Meisters zurückgeführt werden. Ohne eine solche Vorlage wäre seine Entstehung ganz undenkbar. Einzelne Derbheiten mögen aus einer etwas virtuosen Vergrößerung des Maßstabes zu erklären sein. Die Erfindung Dürers kann jedoch nicht bestritten werden. Wer immer dann die vermuthlich kleinere Zeichnung Dürers auf den Holzstock übertragen hat, er war so sehr von dessen Geiste inspiriert, daß das posthume Werk das Ansehen, in dem es steht, wohl verdient. Mit wenigen Pinselstrichen ist hier eine Wirkung erreicht, die im Verhältniß zu den angewandten Mitteln einzig dasteht. Tiefste innere Erregung und äußere Ruhe, Schmerz und Hoheit sind in diesen Zügen innig verschmolzen; aus dem klaren, großen Auge spricht das Leiden des Opfers zugleich mit dem Bewußtsein des Siegers. Nicht ungeschickt hat man die Majestät des Schmerzes in diesem Antlitze der milden Hoheit in dem, auf Phidias zurückgeleiteten Zeuskopfe von Otricoli gegenübergestellt. In der That fänden sich nicht leicht zwei Typen, in denen der Gegensatz zwischen antiker und christlich-moderner Weltanschauung so treffend verkörpert wäre, wie in diesen beiden Götteridealen.

Dürer aber schuf das moderne Christusideal, indem er die Grundzüge desselben dem eigenen Antlitze entlehnte. Er bemerkt selbst einmal: »denn einer jeden Mutter gefällt ihr Kind wohl, daher kommt, daß viele Maler machen, was ihnen gleich sieht²⁾« — ein bekannter Erfahrungssatz, dessen Consequenzen sich Dürer am wenigsten entzogen hat. Der alte orientalische Christustypus, den die Van Eyck und Rogier Van der Weyden noch anwenden, den Schongauer noch festhält und den auch heute noch die von Rom aus verbreitete »Vera effigies« darstellt, zeigt eine hohe, rundgewölbte Stirne, geschwungene Augenbrauen, geraden Nasenrücken und spitzzugehendes Kinn und Unter Gesicht; er hat das Gepräge von lauter Sanftmuth und Duldung. An Stelle dieses mehr passiven Ausdruckes tritt bei Dürer der lange

1) Bartsch App. 26. Heller 1629. Retberg A. 41. Vergl. Eye, Dürer 448, 516, Anhang 532; und Anzeiger f. K. deutscher Vorzeit VIII. 1861. Die frühesten Drucke in Clairobscur mit einer bräunlichen Tonplatte stammen erst aus dem XVII. Jahrhundert und vermuthlich aus den Niederlanden; sie sind sehr selten; v. Eye beschreibet ein schadhafte Exemplar, früher in Rumohrs

Befitz, bei einem Nürnberger Antiquar; ein anderes, ganz wohl erhaltenes besitzt die Albertina in Wien. Die gewöhnlichen Drucke stammen von der restaurierten, an beiden Seiten ergänzten Holzplatte. Eine alte Copie darnach mit dem beigefügten Schweifstuche, Bartsch App. 27. Heller 1628.

2) Zahn, Jahrb. f. K. I. 8.

Kopf von gleichmäßiger Breite mit der geraden, vierfach gebuckelten Stirne, der geschwungenen zweimal eingefattelten Nase, den großen, aber tiefliegenden Augen, dem breiten kräftigen Kinne und dem reich gelocktem Haupthaare. Es ist ein energischer deutscher Kopf, der uns hier anschaut, es ist im Wesentlichen Dürers eigenes Antlitz.

Als Dürer jenes merkwürdige Münchener Selbstporträt malte, scheint ihm die Analogie doch vorgeschwebt zu haben; daher vielleicht das unbedeckte Haupt trotz der Pelzschabe, die feierliche Haltung, die sorgfältige symmetrische Ausbreitung des Haares auf den Schultern, der weihevollen Ernst in den Zügen! Dafs man in Nürnberg noch im späteren sechzehnten Jahrhunderte die Sache nicht anders ansah, beweist ein großes Gemälde des bekannten Nachahmers von Dürer, Johann Fischer, in der Schleisheimer Galerie: die Ehebrecherin vor Christus, auf welchem der Kopf Jesu nichts anderes ist, als die getreue Copie des Münchener Selbstporträtes von Dürer.

Dürer war sich aber auch des Widerspruches bewußt, in den er sich durch Einführung des neuen Christuskopfes mit der Tradition setzte. Einen seltsamen Beleg dafür liefert uns das Brustbild eines Ecce homo in der Kunsthalle zu Bremen. Das Gemälde ist ganz zuverlässig mit der Jahreszahl 1514 bezeichnet und zeigt doch völlig den mittelalterlichen, altchristlichen Typus¹⁾. Das Bildchen, ohne besondere Vorzüge und mit dem bei Dürer öfter vorkommenden sogenannten falschen Blick, ist vollkommen ächt und gut erhalten. Wie ist diese späte Ausnahme zu erklären? Keinesfalls dürfte Dürer freiwillig von der seit einem Jahrzehent ausgebildeten und festgehaltenen Kopfbildung seines Christus abgegangen sein. Hier müssen äußere Einflüsse maßgebend gewesen sein; sei es, dafs es sich um den Ersatz eines älteren Votivbildes handelte, sei es, dafs doch der Besteller an dem neuen Typus, als an einem unrichtigen und profanen, Anstoß nahm und sich denselben verboten habe.

Was seit Xenophanes von den Menschen und von ganzen Völkern behauptet wird, dafs ihre Gottheiten nur die Abstractionen ihres eigenen Wesens sind, das gilt hier von der schöpferischen Thätigkeit eines einzelnen Künstlers. Es ist die vollständige Subjectivierung des Gegenstandes, das Aufgehen des Meisters in den Stoff seiner Darstellung. Es ist mit Dürers Christus nicht anders, als mit Goethes Werther oder

1) Büste $\frac{2}{3}$ lebensgroß, ganz von vorne gesehen, auf schwarzem Grunde auf Holz, Meter: H. 0.195, Br. 0.175. Haare aus der Stirn gestrichen, glatt herabfallend, Bart schieflin in zwei Spitzen auslaufend, Heiligen-

schein kreuzförmig, dazwischen Strahlenbündel. Gewand roth mit Goldsaum, darauf: J H S. X P S. Rechts die ächte Jahreszahl und Monogramm.

Fauft. In der Concentrierung einer reichen Individualität auf einen erprobten, populären Stoff liegt ja das Geheimnifs der tiefsten künftlerischen Wirkung. So hat denn auch Dürer mit durchschlagendem Erfolge sein männliches Ideal der eigenen Persönlichkeit entlehnt. Das allgemein verbreitete Urtheil, dafs er einen Christuskopf gehabt habe, beruht insoferne auf ganz richtiger Beobachtung; nur ist es ein Hysteron proteron, dessen Fassung nach genauerer Schlußfolgerung dahin zu verkehren ist, dafs eben unser modernes Christusbild die Züge Dürers trägt.

Zum Verständnisse Dürers genügt es darum auch nicht, ihn blofs als Maler, als Zeichner kennen zu lernen. Auch nicht blofs der Künstler — der ganze Mensch und sein ganzes Leben, der Schriftsteller und Denker, der Bürger und Patriot muß gleicherweise in Betracht gezogen werden. So wie er ist von innen und außen, erscheint er selbst als ein Kunstwerk aus der Hand eines höheren Meisters. Was Goethe von Lionardo da Vinci behauptet, indem er ihn einen Normalmenschen nennt, das gilt in noch edlerem Sinne von Dürer. Er ist ein Mustermensch unter den bildenden Künstlern, wie Goethe selbst einer ist unter den Dichtern.



XIV.

In den Diensten des Kaisers.

»Kaiserl. Majestät löblicher gedechtnus,
der mir zu frü verschieden ist . . .«

Dürer.



nfere Vorstellung von Dürer bliebe unvollständig, wenn wir ihn nicht auch in seiner Stellung zu dem öffentlichen Leben seiner Vaterstadt und seines Volkes kennen lernen, als Bürger und als Patriot. Im Kampfe um seine materielle Existenz, im Ringen nach künstlerischer Vollendung hatte er wohl unter den heimathlichen Verhältnissen noch wenig Raum gefunden, sich als solchen zu bethätigen. Sobald aber die Sorge um den Erwerb einigermaßen überwunden, sein Ruhm gesichert war, folgte er dem Zuge seines Herzens zur Vaterlandsliebe und zur Verherrlichung seines Kaisers. In demselben Jahre 1509, da er sein neues Haus beim Thiergärtnerthore für baares Geld kaufte, ward Dürer »Genannter des großen Rathes«. Gewann er auch dadurch keinen, irgend nennenswerthen Einfluß auf die Regierung von Nürnberg, so erhöhte es doch sein bürgerliches Ansehen; es war eine Anerkennung seiner Verdienste durch die Mitbürger. Bald darauf erhielt er auch den ersten Auftrag von seiten seiner Vaterstadt.

Die Reichskleinodien, der mit vielen Reliquien verfehene Krönungsornat der Kaiser, welchen Nürnberg seit den Tagen König Sigismunds aufbewahrte, ward alljährlich nach Ostern dem Volke öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Der Freitag, an dem dies geschah, hieß das Heiligthumfest, auch kurzweg das »Heiltum«. Man errichtete zu diesem Zwecke ein Gerüste, den sogenannten »Heiltums-Stuhl« auf dem Markte vor dem Schopper'schen Hause. In diesem Hause selbst befand sich eine Kammer, in welcher die Heiligthümer über Nacht verwahrt wurden; das Jahr über hiengen sie in einem metallenen

Schreine unter dem Gewölbe der Spitalkirche. Jene Kammer im Schopper'fchen Haufe hatte der Rath bereits im Jahre 1430 mit einem Gemälde zieren laffen. Für dieselbe Heiligthumskammer erhielt nun Dürer den Auftrag auf zwei grofse Tafeln mit den Bildnissen Kaifer Karls des Grofsen und König Sigismunds ¹⁾. Bereits im Jahre 1510 mufs er diesen Auftrag gehabt haben, sonst hätte er wohl nicht die Gelegenheit zu einer Reihe genauer Studien nach den Reichskleinodien wahrgenommen. Es find Federzeichnungen mit blauer Dinte, farbig laviert. Die eine zeigt einen starken, bartlosen Mann im vollen Krönungsornate, das Schwert in der Rechten, den Reichsapfel in der Linken mit der Ueberfchrift: »Das ist des heiligen grofsen keifer Karels habitus 1510«, in der Albertina; offenbar ein Entwurf zu dem Bilde, doch in ganzer Gestalt ²⁾. Die anderen zeigen einzeln: die Kaiferkrone mit einem röthlichen Kappenfutter und den richtigen Inschriften rechts: REX SALOMON und links: PER ME REGES REGNANT, den Reichsapfel, und vom Reichschwerte einen Theil mit dem Griff, dabei die Inschrift: »Daz ist keifer Karls schwert, awch dy recht gros, vnd ist dy kling eben als lang, als der strick, domit daz papier awffen punden ist«. Diese Abbildungen der Insignien, bei denen sich früher auch die des Handschuhes befand, sind sämmtlich in der Naturgröfse aufgenommen; sie befinden sich im Besitze des H. Alfred von Franck in Graz ³⁾. Die Pietät, mit der Dürer hier an's Werk gieng, ist für seine Gefühlsweise ganz bezeichnend.

Die beiden, stark überlebensgrofsen Bildnisse Kaifer Karls und Sigismunds, für deren ersteres jene Studien mit bestimmt waren, hängen gegenwärtig in der Kunstsammlung auf dem Rathhause zu Nürnberg. Karl der Grofse, ein Kniestück, ganz von vorne gesehen in dem historischen Krönungsornate, mit Edelsteinen, Gold und Perlen überfäet, macht einen gewaltigen, majestätischen Eindruck. Es ist ein Idealkopf mit langer, scharfer Nase, reichem Bart und Haar, die nufsbraun, ein wenig mit Grau gemischt herabwallen. Ehrfurchtgebietend schaut er aus den braunen Augen, und die etwas vortretende Unterlippe erhöht noch den Ausdruck der Entschlossenheit. Zu seinen Häupten auf dem schwarzen Grunde links und rechts die Wappen Deutschlands und

1) Baader, Beiträge I, 6; II, 6. Vergl. über »Heiltum« Dürers Briefe, 189.

2) Vergl. Heller 116, Nr. 123. Radiert von F. C. Favart 1818.

3) Vergl. Heller 84, Nr. 96—99 und 129—130, Nr. 51, a—c. Der Handschuh b

mit der Inschrift: »Dz ist keiser Karls hantfchuh awch dy recht gros« kam als Autograph in's Wandern: La collection de Franç. Gräffer; Vente publique le 2 Avril 1838 chez Artaria et Co. Vienne; S. 8.

Frankreichs, der einköpfige schwarze Adler in Gold, die drei goldenen Lilien in Blau. Dazu die Inschrift:

Diefs ist der Gestalt und Bildnus gleich
 Kaiser Carl, der das Römisch Reich
 Den Deutchen unterthänig macht.
 Sein Kron und Kleidung hoch geacht
 Zeigt man zu Nürnberg alle Jahr
 Mit andern Heilthum offenbar.*)

Das Seitenstück hat zwar dieselbe Gröfse. Da aber auf demselben oben fünf Wappenschilder, das böhmische in der Mitte, angeordnet sind, ist die Figur König Sigismunds etwas kleiner genommen, herabgerückt und weiter abgefnitten. Der Kopf ist individuell bis zur Ueberladung und stimmt zu dem Bildnisse Sigismunds auf dem großen Kaiserriegel seiner Bullen. Dies und die eigenthümliche Bügelkrone und die Königstracht mit grünem Unterkleide lassen auf ein älteres authentisches Porträt schliessen, das Dürer noch vorgelegen hat; vielleicht befand sich ein solches auf dem oben erwähnten Gemälde von 1430. Er blickt linkshin, die Augen sind grau, der gespaltene Knebelbart und der Schnurrbart blond, die Haare kurz, die Nase auffallend lang und spitz mit stark nach unten gerücktem Buckel. Ein wenig ansprechendes, wo nicht abstoßendes Bild, als diene es zum Contrast gegen die edlen großen Züge Kaiser Karls; weniger ein Pendant als eine Folie, gleich wie der Fuchs neben dem Löwen. Die Aufschrift lautet:

Diefs Bild ist Kaiser Sigmunds Gestalt,
 Der dieser Stadt so mannigfalt
 Mit sundern Gaben was geneigt.
 Viel Heilthums, das man jährlich zeigt,
 Das bracht er her gar offenbar
 Der Kleinzahl vier und zwanzig Jahr MCCCC.

Die Bilder sind leider nicht gut erhalten. Sie wurden neuerer Zeit stark übermalt, besonders Karl der Große. Sigismund zeigt noch mehr von der ursprünglichen Ausführung; sie war ziemlich breit und nicht von der Sorgfalt, »dem großen Fleiße«, wie seine Hauptbilder aus den vorhergehenden Jahren. Dem entspricht auch die Bezahlung von 85 Gulden, 1 Pfund neue Pfennige und 10 Schillinge, die Dürer im Jahre 1512 vom Rathe dafür erhielt²⁾. Die Vollendung der Kaiser.

1) Heller, 208. v. Eye, A. Dürer, 341—342, vermuthet mit Grund, der Kopf des Johannes Stabius hätte Dürer hier als Motiv gedient. In Kupfer gestochen von

A. Reindel 1847.

2) Copien von den beiden Kaiserköpfen befinden sich in der k. k. Ambraser Sammlung in Wien.

bilder in diesem Jahre erklärt denn auch die auffallende Aehnlichkeit der Züge Karls des Großen mit denen des kaiserlichen Geschichtschreibers, des Mathematikers und gekrönten Poeten Johannes Stab oder Stabius, der zu Anfang des Jahres 1512 mit Kaiser Maximilian nach Nürnberg kam, längere Zeit dafelbst verweilte und, wie wir sehen werden, in nahe Beziehungen zu Dürer trat.

Der Aufenthalt Maximilians I. zu Nürnberg vom 4. bis zum 15. Februar 1512 war für Dürer von entscheidender Wichtigkeit. Er sollte nun vollauf Gelegenheit haben, sich mit der Kaiserherrlichkeit zu befassen. Bis dahin hatte der Kaiser vom Nürnberger Rathe nur eine Unmenge von Schmelztiegeln und viele, viele Zentner des kostbaren, von der Stadt monopolisirten Lehms requiriert, der bei Heroldsberg gegraben wurde und sich zur Erzeugung solcher Tiegel vorzüglich eignete ¹⁾. Maximilian bedurfte derselben für seine Messinghütte, in welcher fortwährend an dem Grabmale gearbeitet wurde, das er sich von Peter Vischer u. A. in der Franciskanerkirche zu Innsbruck errichten ließ. Dort durfte der rastlose Kaiser ja hoffen, dereinst eine bleibende Ruhestätte zu finden, obwohl er sie thatsächlich auch dort nicht gefunden hat, sondern in Wiener Neustadt. Für's Leben besaß ja das Oberhaupt des römischen Reiches deutscher Nation doch keinen festen Wohnsitz. Die alten Kaiser waren fast immer unterwegs von Pfalz zu Pfalz, von Stadt zu Stadt, wenn sie nicht gar auf Krieg und Eroberung ganz außer Landes zogen. Ihre eigentliche Heimath war der Steigbügel, der Sattel ihre Residenz. Der letzte dieser fahrenden Kaiser konnte daher leicht auf den Gedanken verfallen, sich auch wandernde Denkmäler in Form von gedruckten Blättern zu errichten. Der im deutschen Volke so mächtig erwachte publicistische Trieb kam den Absichten des Kaisers entgegen.

Maximilian stand an der Grenzscheide zweier Zeitalter. Seine Gemüthsart brachte es aber mit sich, daß er an vielen Ueberlieferungen der großen Vergangenheit nur um so eifriger festhielt — ganz im Gegensatze zu einem verfrühten Diplomaten- und seßhaften Kanzleikaifer, wie der Luxemburger Karl IV., den er des Reiches Stiefvater nannte. Ihn nannte dafür das Volk den »letzten Ritter«; Napoleon I. hätte ihn einen »Ideologen« genannt, David Strauß einen »Romaniker auf dem Thron der Cäsaren«. Max war eine durch und durch poetische Natur. Was ihm in seinen vielen Kriegen und Staatshändeln an wirklichen Erfolgen abgieng, das ersetzte er durch eine glückliche, an dem Vollgeföhle seiner erhabenen Weltstellung genährte Phantasie.

1) Baader, Beiträge I, 34.
Thaufing, Dürer.

Seine ausgesprochene Kunstliebe fand dadurch immer neue Nahrung. Er war unermüdlich in der Schilderung seiner welthistorischen Erlebnisse in Schrift und Bild. Sie sollte nicht bloß den Gelehrten seines Hofes überlassen bleiben. Der Kaiser selbst schrieb oder dictierte dazu Entwürfe und Verse. Nach seinen eigenen Angaben zeichnete Hans Burgkmair die 245 Holzschnitte zum Weiskünig und schrieb sein Geheimschreiber Marx Treytz-Saurwein die Erklärung dazu. Melchior Pfinzing, der Probst zu St. Sebald in Nürnberg, dichtete in demselben Sinne den Theuerdank nach, zu welchem Hans Schäufelein die 118 Holzstöcke, der Buchdrucker Schönsperger in Augsburg in den Ausgaben von 1517 und 1519 die schön geschnittenen gothischen Lettern lieferte ¹⁾). Diese Ruhmbegierde, die unbefangene Freude an der Verherrlichung der eigenen Persönlichkeit kennzeichnet Kaiser Max wiederum ganz als ein Kind seines Zeitalters. Niemand ist ihm in dieser Beziehung so wahlverwandt, wie sein Maler Albrecht Dürer.

Dürer sollte denn auch der Löwenantheil an den Aufträgen des Kaisers zufallen. Es galt eine Publication, die alle anderen und alles, was der Formschnitt bisher geleistet hatte, an Reichthum und Größe übertreffen sollte. Die gelehrten Rathgeber des Kaisers hatten mit der Herbeischaffung des historischen Materiales vollauf zu thun. Sie überboten sich in kühnen Erfindungen, in spitzfindigen Allegorien und Anspielungen. Der künstlerischen Darstellung ward dabei das Unglaublichste zugemuthet. Das ganze große Werk nannte man »den Triumph«. Es zerfiel in zwei Theile. Den einen bildete die »Ehrenpforte« des Kaisers Maximilian; und mit der Zeichnung dieses ersten Theiles ward Dürer zweifelsohne im Jahre 1512 betraut. Die gelehrte Leitung des Entwurfes und die zahlreichen deutschen Inschriften dazu besorgte Johannes Stabius.

So weit wir bisher über das Leben dieses vielseitigen Mannes unterrichtet sind, war er ein Oesterreicher, vielleicht ein Wiener von Geburt ²⁾). Johann Cuspinian, der Dichter, Arzt und Geschichtschreiber, sagt in der Vorrede zu seinem »Leben Maximilians«: Stabius sei ein Mann von scharfem Verstande und feltener Gelehrsamkeit und 16 Jahre lang ununterbrochen, auf Feldzügen wie im Frieden, des Kaisers Begleiter gewesen. Sein Schüler, der Astronom Tanstetter, berichtet bereits 1514: auch in den übrigen Künsten habe Stabius einen feinen und durchdringenden Geist gezeigt und in Prosa und in Versen vieles

1) Ueber die Schriften Maximilians und die Ausgaben der illustrierten Bücher vergl. Mosel, Geschichte der k. k. Hofbibliothek, 16 ff.

2) Vergl. Sotzmann, über J. Stabius und dessen Weltkarte von 1515; Monatsberichte über die Verhandl. der Gesellsch. f. Erdkunde zu Berlin 1848, Neue Folge V. 232 ff.

hervorgebracht, woran sich die Nachwelt noch ergötzen werde. Namentlich habe der Kaiser an den feltfamen Dingen, die er ausgedacht, täglich feine Freude gehabt und ihn fo hochgehalten, dafs er für ihn einen neuen Lehrstuhl der Aftronomie und Mathematik in Wien gefiftet habe. Dies bezieht fich auf jenes Collegium poëtarum et mathematicorum, das Maximilian im Jahre 1501 unter dem Vorfitze des Konrad Celtes an der Wiener Univerfität errichtete mit der Befugnifs, gekrönte Poeten zu ernennen. Stabius war der erfte, dem gleich im folgenden Jahre diefe Auszeichnung widerfuhr. Er war fchon früher Mitglied der von Celtes gegründeten Societas Danubiana und fpielte mit in deffen Komödie Ludus Dianae, bei deren Aufführung vor dem Kaiser. Und wie einft Celtes auf die Verbindungen mit der Kunftftadt Nürnberg befonderen Werth gelegt hatte, fo beeilte fich auch Stabius davon Nutzen zu ziehen und fie zu einem Ausgangspunkte für die Unternehmungen des Kaisers wie für feine eigenen zu machen.

In Dürer hatte Stabius feinen Mann gefunden. Der Verkehr mit dem verftändigen Meifter fcheint ihn denn auch gleich fo gefeffelt zu haben, dafs er fich noch Ende Juli des Jahres in Nürnberg aufhielt ¹⁾. Auch Dürer mufs mit grofsem Eifer an die Arbeit gegangen fein, denn der Kaiser wollte ihn fchon am 12. December 1512 dafür steuerfrei machen. Er erlies deshalb von Landau ein Schreiben an den Nürnberger Rath, in dem er fagt: »Nachdem unfer und des Reiches Getreuer, Albrecht Dürer in den Viferungen (d. i. Zeichnungen), die er uns zu unferem Fürnehmen gemacht, guten Fleifs fürkehrt, und fich darbei erboten hat, hinfüro dermafien allwegen zu thun, darob wir fonder Gefallen empfangen haben; auch dieweil derfelb Dürer, als wir oftmals bericht feyn, in der Kunft der Malerei für ander Meifter berümbt wird; feyn wir dadurch bewegt worden, ihn mit unfern Gnaden in Sonderheit zu fürdern und begehren demnach an Euch mit ernftlichem Fleifs, Ihr wolleet uns zu Ehren gedachten Dürer bei Euch aller gemeiner Stadt Auflegung, als Ungelt, Steuern u. a. freien, in Anfehung unferer Gnad und feiner berühmten Kunft, die er bei Euch billig geniefsen foll, und uns folllich unfer Fürderung in keinem Weg abschlagen, wie fich dann auch follichs uns zu Gefallen und derfelben Kunft bei Euch zu einer Mehrung zu thun wohl ziemt; des wir uns zu Euch ungezweifelt verfehen wollen«. Die edle Abficht und die guten Lehren des Kaisers verfiengen freilich wenig beim Nürnberger Rathe, der von Steuerbefreiung nichts wiffen wollte. Dürer

1) v. Eye, A. Dürer, 361, Note 89.

berichtet später (1524) selbst, wie er auf Andringen einiger von den Elteren Herren, die deshalb mit ihm unterhandelt, »dem Rathe zu Ehren und zur Erhaltung seiner Begnadungen, Gebräuche und Gerechtigkeiten gutwillig davon abgestanden sei«¹⁾.

Dürer hielt dem Kaifer Wort. Auch ohne alle Entlohnung war er fleißig bei der Arbeit. Bereits im Jahre 1515 war der erste Theil des colossalen Werkes in der Zeichnung für die Holzschneider vollendet. Die Ehrenpforte (B. 138) besteht aus 92 Holzstöcken; die Abdrücke zusammengesetzt, mißt das Blatt 10 1/2 Schuh Höhe, 9 Schuh Breite. In einer langen Beschreibung und Erklärung, welche unten anzufügen ist, belehrt uns Stabius, »die Pforte der Ehren des Kaifers Maximilian sei in der Gestalt von ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den Römischen Kaifern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen sind und etliche noch gesehen werden«. Das also war die Absicht des Gelehrten und des Künstlers, und das ist bemerkenswerth, wenn wir auch durch das fertige Kunstwerk Dürers schwerlich an einen römischen Triumphbogen erinnert werden. Das Ganze hat vielmehr die hohe steile Giebelform des deutschen Renaissancehauses; die beiden Rundthürme zu äußerst an den Seiten, umwunden von Spruchbändern, erinnern an die Treppenthürme an den Ecken französischer und deutscher Schlösser; die Kuppeln und Lunetten aber, mit denen der pyramidische Aufbau oben abgeschlossen und gekrönt wird, können ihre Herkunft von venetianischen Vorbildern nicht verläugnen. Entsprechend der hochauftrebenden Grundform sind auch die drei Pforten, die sich unten öffnen ziemlich enge, zwischen und über ihnen bleibt dann noch sehr viel Raum für den Ueberflus von gelehrtem und künstlerischem Zierrath. Das größte, mittlere Hauptthor ist »die Pforte der Ehre und Macht«, über ihr hängt, einem Kleinode gleich, eine reizende Fortuna, die Kaiferkrone hinabhaltend. Darüber ist das hohe Wandfeld mit dem Stammbaume des erlauchten Hauses Oesterreich geschmückt, zu oberst der Kaifer selbst thronend, umschwebt von vielen Siegesgenien, und darunter seine Nachkommen, ein jeder den Granatapfel, das Zeichen des Ueberflusses und Maximilians Sinnbild, in der Hand haltend. Auf den zu beiden Seiten aufsteigenden Leisten die 102 Wappen von Ländern und Provinzen, die ihm unterthan sind. Ueber den beiden kleineren Seitenthoren, der »Pforte des Lobes« und der »des Adels« sind auf 24 Feldern Darstellungen aus der Geschichte Maximilians angebracht, und darüber je ein Spruchband mit den erklärenden Versen von Stabius;

1) Campe, Reliquien, 60. Dürers Briefe, 163 | und 52. Baader, Jahrbücher f. K. I. 222 u. 243.

es sind meist Kriegsbilder oder Staatsactionen mit einer Fülle von malerischen Erfindungen und vortrefflich geschnitten. Der Reichthum an Darstellungen, wie an ornamentalem Schmuck spottet indess jeder Beschreibung. Die Einheit des ganzen Werkes und die Harmonie feiner Verhältnisse mußten durch die Ueberladung mit gelehrtem Stoff und mit künstlerischen Einfällen nothwendig leiden. Am meisten schlugen noch die Erinnerungen an venetianische Bauformen durch. Fremdartig barock erscheinen die gekuppelten Säulen mit den willkürlichen Anschwellungen, Verjüngungen und Einziehungen. Bei dem großen Umfange des Werkes hat man freilich selten Gelegenheit es im Ganzen zu überblicken. Um so mehr ergötzt die sinnige, vortreffliche Behandlung des Einzelnen. Die älteren Abdrücke vor der 1799 durch Adam Bartsch veranstalteten Auflage sind sehr selten. Die Frage, wann dieselben entstanden sind, bedarf erst noch der Untersuchung.

Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians ist das Großartigste, was jemals für den Holzschnitt geschaffen wurde. In jener beispiellosen Sicherheit, die nur ihm eigen war, zeichnete Dürer mit Feder und Pinsel auf die Holzstöcke vor und Hieronymus Andree, der sich an feiner Hand gebildet hatte, schnitt die Formen mit gleicher Genauigkeit nach ¹⁾. Er war ja »unter den anderen Formschneidern, auch in allen dem, das zum Werk gehört, der Geschickteste und Oberste«. Das Riesenblatt ist nicht mit dem gewohnten Monogramme Dürers bezeichnet, sondern es zeigt zur Rechten unten das lorbeergekrönte Wappen des gelehrten Erfinders Stabius, dann das eines Unbekannten, schräggetheilt, oben ein springender Bock, unten sechs Schrägbalken²⁾; und daneben bescheiden etwas kleiner das Wappen Dürers, die offene Thüre auf dem Berge. Die große Jahreszahl 1515 zu beiden Seiten unten bezeichnet ohne Zweifel die Zeit der Vollendung der Zeichnung. In demselben Jahre kam auch Stabius wieder mit Aufträgen des Kaisers nach Nürnberg. In dem Briefe, den er mitbrachte, befiehlt der Kaiser zu Augsburg am 3. Mai dem Rathe, bei den Malern, welchen Stabius die Ausführung von Bildern übertragen habe und die derselbe dem Rathe bezeichnen werde, darob und daran zu sein, daß sie die Arbeit

1) Neudörffer, Nachrichten, 46. Vergl. Archiv f. zeichn. K. XII. 56. Neudörffer kannte Hieronymus persönlich, nennt ihn aber irrtümlich Rößch.

2) Man rieth auf Dürers Freund Benedict Chelidonium, der die lateinische Uebersetzung der Verse befragte, 1518 zum Abte

des Schottenklosters in Wien ernannt wurde und 1521 daselbst starb. Ob Hieronymus Emser, genannt der Bock, weil er einen Bock im Wappen führte, ein gelehrter Freund Pirkheimers, geb. 1477 zu Ulm, hier in Frage kommen kann, vermag ich nicht zu entscheiden.

thunlichft fördern¹⁾. Schon am 5. Januar 1514 hatte der Kaifer von Rothenburg am Inn dem Rathe feinen Entfchlufs mitgetheilt, das zerftörte Kaiferfenfter bei St. Sebald erneuern zu laffen; der Rath möge ihm zu dem Zwecke 200 Gulden leihen und diefelben feinem Rathe, dem Propfte Melchior Pfinzing einhändigen. Diesmal that der Rath, wie ihm befohlen war. Das von Maximilian gefiftete Fenfter hinter dem Hochaltar in der Sebalduskirche trägt unter feiner Widmung die Jahreszahl 1515²⁾. Es bleibt fraglich, ob Dürer auch dazu die Entwürfe geliefert hat.

Die Anwesenheit des kaiferlichen Hiftoriographen Stabius in Nürnberg gab Dürer Gelegenheit, nun, nachdem die Ehrenpforte in der Zeichnung vollendet war, auch deffen Fürfprache beim Kaifer in Anspruch zu nehmen. Es handelte fich um ein Leibgeding, ein Jahresgehalt von 100 Gulden, das ihm früher schon mag versprochen worden fein. In diefer Angelegenheit fchrieb Dürer noch im felben Jahre einen Brief an den Nürnberger Staatsmann Chriftoph Krefs, der fich am kaiferlichen Hoflager befand³⁾. Er bittet denfelben, von Stabius zu erfragen, ob er in feiner Sache etwas ausgerichtet hätte und wenn dies nicht der Fall wäre, möge er felbft beim Kaifer für ihn eintreten. Er möge geltend machen, »dafs er bisher der kaiferlichen Majestät drei Jahre lang gedient und das Seinige dabei eingebüßt habe; und wenn er feinen Fleifs nicht dargestreckt hätte, fo wäre das zierliche Werk — ohne Zweifel die Ehrenpforte — zu keinem folchen Ende gekommen; er bitte daraufhin kaiferliche Majestät, ihn dort mit den 100 Gulden zu belohnen« u. f. f. Die Fürfprache war vom besten Erfolge begleitet. Noch von demfelben Jahre, vom 6. September 1515 datiert das kaiferliche Privilegium für Dürer. Der Kaifer fagt darin, »dafs er angefehen und in Betracht gezogen habe, die Kunft, Gefchicklichkeit und Verftändigkeit, wegen deren unfer und des Reiches lieber Getreuer, Albrecht Dürer vor uns gerühmt wird; desgleichen die angenehmen, getreuen und nützlichen Dienfte, die er uns und dem heiligen Reiche, auch unferer eigenen Perfon in mannigfaltiger Weife oft und bereitwillig gethan hat, noch täglich thut und hinfort wohl thun mag und foll«. Er verleiht ihm daher ein Gehalt von 100 Gulden

1) Baader, Beiträge 36. Ob es fich hierbei nicht blofs um Holzchnitte, fondern auch um Gemälde handelte, wäre noch zu prüfen; ift aber ganz unwahrfcheinlich.

2) v. Murr, Journal XV, 54; Baader, a. a. O.

3) Campe, Reliquien 55; Dürers Briefe,

39 mit Anmerkung. Dafs der Brief in das Jahr 1515 gehört, ift mir feitdem unzweifelhaft geworden. Dafs er fich auf Maximilian bezieht, bemerkte schon Ludw. Geiger in feiner fehr gründlichen Recension meiner »Briefe Dürers«, Göttinger gelehrte Anzeigen 1873. Stück 25 S. 977.

Rheinisch, das ihm sein Leben lang alljährlich von der gewöhnlichen Stadtsteuer von Nürnberg in seinem Namen ausbezahlt werden soll. Und diesmal behielt das kaiserliche Wort seine Geltung, obwohl Maximilian später ohne Rücksicht auf andere Verpflichtungen die ganze Nürnberger Stadtsteuer an den Kurfürsten Friedrich von Sachsen auf sechs Jahre verpfändete. Der Kurfürst, ein alter Gönner Dürers, ließ es diesen nicht entgelten und billigte ausdrücklich dessen Bezahlung ¹⁾. Dürer selbst bestätigte 1520 in seinem Briefe an Spalatin, daß er die 100 Gulden »denn auch jährlich bei Seiner kaiserlichen Majestät Lebzeiten erhoben habe« ²⁾.

In jenem Briefe an Christoph Krefs beruft sich Dürer schliesslich auch darauf: »daß er kaiserlicher Majestät außerhalb des Triumphs sonst viel mancherlei Visierungen gemacht«. Da sind zunächst die österreichischen Heiligen, in einer Reihe neben einander stehend, herrliche Gestalten in Holzschnitt ³⁾. Im ersten, seltenen Drucke sind deren bloß fünf: Quirinus, Maximilian, Florian, Severin, Koloman und Leopold der Markgraf. Für die zweite Ausgabe von 1517 fügte Dürer noch auf einem besonderen Holzstocke zwei andere dazu: St. Poppo und Otto von Freising, den Geschichtschreiber aus dem Geschlechte der Babenberger. Johannes Stabius begleitete sie mit einem Gebete in Versen: »Ad sanctos Austriae patronos« etc. Einen noch viel weitergehenden Auftrag in dieser Richtung erteilte Maximilian bekanntlich Hans Burgkmair in den 124 Darstellungen von Heiligen aus seinem Geschlechte ⁴⁾.

Zugleich benützte Stabius seinen Aufenthalt in Nürnberg und seinen Verkehr mit den Künstlern zur Publication seiner astronomischen und geographischen Tafeln, die wohl mehr Verdienst für sich in Anspruch nehmen, als seine gekünstelten Verse, und für die sich der Kaiser sicher nicht minder interessierte. Er verband sich zu diesem Zwecke auch mit Dürer; doch sind nur die größten und schwierigeren Holzschnitte dieser Art auf Dürers eigenhändige Vorzeichnung zurückzuführen. Es sind vornehmlich zwei große Blätter, darstellend die südliche und die nördliche Halbkugel des Himmels mit den Sternbildern und eine noch größere Weltkarte, nämlich die perspectivische An-

1) Dürers Briefe 165. M. M. Mayer, Des alten Nürnbergs Sitten u. Gebräuche, 1835. II. 1. S. 24 ff. Baader, Jahrbücher f. K. I. 243.

2) Dürers Briefe 43, 27.

3) Bartsch 116, Heller 1880, Retberg 219.

4) Bartsch Nr. 82, der auch von den

Holzstöcken aus den Jahren 1515 und 1518 zu Wien 1799 eine neue Auflage veranstaltete. Einzelne Blätter trugen Schäumelein und Springinklees bei. Von St. Koloman, (B. 106) einem Holzschnitte, den Stabius zuerst 1513 ebenfalls mit einem Gedichte publicierte, weiter unten im XVI. Capitel.

sicht der öflichen Halbkugel der Erde mit dem alten Continent¹⁾. Sie wurden von Stabius mit Hülfe des Nürnberger Astronomen Konrad Heinfogel entworfen und dem Cardinal Erzbifchof von Salzburg, Matthaeus Lang, gewidmet mit einem kaiferlichen Privilegium von 1515. Dürer hat die Hemifphären auf die Holzplatten gezeichnet nebst den Köpfen und anderem Zierrath in den Ecken. Sein Wappen mit der offenen Thüre steht daher auf dem erftgenannten Blatte neben dem der beiden Astronomen. Die Holzstöcke der beiden Himmelskarten befinden sich jetzt im Kupferfichcabinet des königlichen Museums in Berlin, und zwar die nördliche Hemifphäre ganz, von der füdlichen aber nur das runde Mittelftück²⁾. Die Stöcke zu der Erdkarte mit den Windeshäuptern am Rande, auf welcher zum erftenmal eine perspectivifche Darftellung des Erdballes von einer Meifterhand gewagt ift, befinden sich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien; fie ward mit anderen Holzſchnitten aus dem Nachlaſſe von Stabius 1781 daſelbſt veröffentlicht³⁾. Stabius war im Jahre 1522 plötzlich in Graz geftorben. Sein xylographifcher Nachlaſſ kam ſpäter an das dortige Jefuitencollegium und dann nach Wien. Von den übrigen Holzſtöcken aus demſelben möchte nur das eigene Wappen des Stabius mit dem Lorbeerkranze (B. 166) auf eine Zeichnung Dürers zurückgehen, nicht aber das andere mit der Umſchrift (B. 165); ferner das Wappen mit den drei Löwenköpfen (B. 169), das auch auf Tafel XI. jener Sammlung, auf dem »Culminatorium Fixarum« nebst dem Wappen des Stabius erſcheint, alſo offenbar auch einem gelehrten Astronomen angehört. Es waren vermuthlich Bücherzeichen, und die Embleme oben in den Ecken der Blätter beziehen ſich wohl auf das von Celtes gegründete Gelehrtencollegium in Wien.

1) Bartſch 150, 152 und 151. Retberg 215, 216 und A. 66; Paſſavant 201. Daſ die Mappa mundi, welche aus zwei nebeneinander geſtellten Blättern beſteht, hieher gehört, iſt nicht zweifelhaft; ſie iſt daher in Dürers Werk aufzunehmen. Bloß das erſte Blatt der Imagines coeli trägt auf einem Zettel die Unterſchrift: Joann. Stabius ordinavit. Conradus Heinfogel ſtellas poſuit. Albertus Durer imaginibus circumſcripſit.

2) Dieſes ward frühzeitig ſchon herausgeſchnitten und in einer anderen Einfaſſung mit Dürers Bildniß und der Jahreszahl 1527 neu gedruckt, welche veränderte Auflage Bartſch Nr. 150 für eine andere Platte nahm als Nr. 152. Vergl. noch andere Druckver-

ſchiedenheiten bei Retberg Nr. 215.

3) Sammlung verſchiedener alter Holzſchnitte, größtentheils nach A. Dürers Zeichnungen, wovon ſich die Originalplatten auf der k. k. Hofbibl. befinden, Wien 1781. fol. Vergl. C. Ritter, Ueber Stabius Weltkarte: »So dürften wir denn den großen deutſchen Meifter, der ſich zu feiner Zeit in den Studien aller Wiſſenſchaften und Künfte umſah, auch zu unſeren erſten deutſchen Geographen und Landkartenzeichnern rechnen, deren Reigen er anführte mit Meifterſchaft« etc. Monatsber. der Geſellſchaft f. Erdkunde in Berlin, N. F. V. 230 mit Abbild., u. Sotzmann ebendaſelbſt 232 ff.

Dürer pflegte feinen gelehrten Freunden folche Bücherzeichen zu entwerfen. Sie kommen theils nur in Zeichnung, theils auch in Holz gefchnitten öfter vor und stellen entweder das verzierte Wappen des Betreffenden oder eine freie allegorische Composition dar. Im Berliner Museum befindet sich die leicht colorierte Federzeichnung eines geflügelten Keffels, auf Gänsefüßen stehend, darüber ein wüthender Löwe aus einer Krone wachsend und eine Bandrolle mit der Inschrift: *FORTES · FORTVNA · IVVAT*. vom Jahre 1513. Dasselbst auch ein Glücksrad, an dem zwei Männer mit Axt und Hammer empor-, zwei andere mit Zange und Winkelmaß abwärts geschwungen werden; oben in der Mitte sitzt die Glücksgöttin mit Scepter und Krone; die vier Ecken werden von Weinreben ausgefüllt, ebenfalls eine colorierte Federzeichnung etwa um das Jahr 1515 entstanden. Eine spätere Handschrift auf der Rückseite befragt ausdrücklich: »Albrecht Dürer hat dies in Melchior Pfünzing Buch gemohlt«¹⁾. Eine ähnliche Bestimmung hatte auch die nahezu gleichzeitige Federzeichnung der Sammlung Gatteaux in Paris: der wilde Mann als Wappenhalter von Aehren und Weinranken umgeben²⁾.

Von einem für Lazarus Spengler gezeichneten Bücherzeichen wird gleich weiter unten die Rede sein. Einen frühen Holzschnitt für Pirckheimers Bibliothek haben wir bereits kennen gelernt³⁾. Hieher gehört auch der zierliche Holzschnitt mit den Wappen der Ebner und Fürer⁴⁾ und mit dem Wahlspruch: *Deus refugium meum*. Durch die Unterschrift: »Liber Hieronimi Ebner« ist die Bestimmung des Blattes gekennzeichnet. Es trägt nur die Jahreszahl 1516 und kein Monogramm, doch ist kein Zweifel, daß Dürer dem ihm befreundeten Rathsherrn eigenhändig die Zeichnung auf den Holzstock gebracht habe. Das Gleiche gilt von dem Wappen des kaiserlichen Baumeisters Johann Tscherte⁵⁾, obwohl daselbe nur ein unächttes Monogramm Dürers trägt. Das Wappen zeigt einen Waldteufel mit zwei gekoppelten Hunden; es ist somit ein redendes, da das Wort »tschert« im Böhmisches Teufel oder Satyr bedeutet. Tscherte war demnach von Herkunft ein Böhme. Er stand mit Dürer in freundlichem Verkehr und war ihm bei seinen geometrischen Studien behilflich⁶⁾.

1) Auf dem um das Rad geschlungenen Bande die unverstandene Schrift: *HILF. DGTGHE. LVCK. BERAT*. Beide Zeichnungen photolithogr. in A. Dürers Handzeichnungen von Gebr. Burchard, Nürnberg 1871 ff.

2) Abb. bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866. S. 57.

3) Oben S. 208.

4) B. ap. 45; Heller 1940; Retberg A. 53.

5) B. 170; Heller 1948; Retberg 244.

6) Vergl. oben S. 118; Dürers Briefe 177, mit Anmerk. Eine analoge Zeichnung mit Inschrift auf der k. k. Hofbibliothek in Wien läßt über die Zugehörigkeit des Wappens keinen Zweifel. J. Wuffin, Archiv f. zeichn. K. X. 369.

Der vertrauliche Verkehr mit den Gelehrten des kaiserlichen Hofes gab Dürers ausgeprägtem Forschungstrieb fortwährend neue Nahrung. Der Reiz des Naturstudiums ward durch neue, unerhörte Erscheinungen nur noch erhöht. Dürer wäre nicht das rechte Kind seiner Zeit gewesen, wenn er nicht absonderlichen Naturgegenständen eine ganz besondere Aufmerksamkeit gewidmet hätte. Frühzeitig schon hatte er die Mißgeburt eines Schweines eines besonderen Kupferstiches werth gefunden (B. 95). Im Jahre 1512 zeichnete er eine menschliche Mißgeburt, die im Dorfe Ertingen zur Welt gekommen war und auf einem gemeinfamen Unterleibe zwei Oberkörper trug. Es ist merkwürdig, wie geschickt Dürer die seltsamen Zwillingsformen stehend von vorne und von rückwärts zur Anschauung bringt, daß sie viel mehr drollig als widerlich erscheinen. Die Federzeichnung, von Dürers Hand mit einem großen kalligraphischen Schnörkel eingefasst und mit einer sorgfältigen Erklärung¹⁾ versehen, befindet sich in der Universitäts-Galerie zu Oxford. Im folgenden Jahre 1513 hatte man dem Könige Emanuel dem Großen von Portugal ein Nashorn aus Indien gebracht, das erste, welches seit den Römerzeiten lebendig nach Europa kam. Das Aufsehen, welches das seltsame Ungethüm erregte, veranlaßte irgend einen Landsmann, der sich damals in Lissabon aufhielt, an Dürer oder an einen seiner gelehrten Freunde eine eben nicht ganz genaue Abbildung desselben einzufenden, und Dürer beeilte sich dieselbe alsbald in einem großen Holzschnitte zu veröffentlichen, sammt dem wunderlichen Berichte des Augenzeugen (B. 136; Heller 1904). Die Federzeichnung, welche Dürern vorlag, befindet sich noch im Britischen Museum; sie zeigt das Thier im Gegenfinne zum Holzschnitte links hingewandt und trägt noch die Nachricht des Berichterstatters²⁾. Welcher Beliebtheit sich dieses Bild des Rhinoceros erfreute, zeigt die Reihe der Auflagen, welche Dürers Holzschnitt von 1515 erfuhr. Die Doppeldrucke in Clairobscur stammen aber nicht mehr von Dürers Hand. Der Tonstock wurde, wie auch bei einigen anderen Holzschnitten von Dürer, erst später in den Niederlanden hinzugefügt. Bis

1) »Item do man zalt nach Crist geburt 1512 jor, do ist ein solch frucht im Peyrlant geporn worden, wy oben im gemell angezeigt ist, in der herren von Werdenberg land in ein dorff Ertingen genant zw negft pey Reidlingen awff dem zwentzigsten dag des heymond und sy wurden getawft das eine hawbt Elfpett, das ander Margrett«.

2) »Im 1513 Jor acht May hat man un-

ferem Künig von Portugall gen Lisabona pracht ein solch lebendig tir aus India, das nent man Rhinocerate, das hab ich dir von wunders wegen müßen abkunterfeit schicken« u. s. f. Zum Schluss: »Dann er ist woll gewapent und fehr freidig und behent. Dz tir würd Rhinocero in greco et latino (genannt), indico vero Gomda«.

auf die neueste Zeit lag Dürers Holzschnitt allen Abbildungen vom Nashorn zu Grunde.

Wenn solche mehr gelehrte Publicationen auch nicht im ausdrücklichen Auftrage des Kaisers erfolgten, so verfehlten sie doch gewiss nicht, sich bei demselben besonderen Beifalles zu erfreuen. Manches davon mag auch im Hinblick auf die erhoffte kaiserliche Belohnung vom Meister geleistet worden sein. Zu einem Auftrage des Kaisers selbst gehören aber wohl die Skizzen von reichen, maleurischen Hoftrachten in der Albertina, theils in Aquarell, theils blofs in Federzeichnung ausgeführt. Ein Mann in weitem, schwarzen, goldverbrämten Sammetmantel linkshin schreitend von 1517¹⁾ und ein anderer in einem ähnlichen, nur noch faltenreicheren, ganz absonderlich geschnittenen Gewande von grauer Farbe mit breiten rothgoldenen Borden. Dieser erscheint auf dem einen Blatte in pathetischer Stellung von vorne und von der Seite dargestellt, auf einem anderen noch von rückwärts gesehen mit der Jahreszahl 1515. Die Bezeichnungen sind zwar nicht gleichzeitig, dürften aber kaum irre leiten. Es sind offenbar Studien von höfischen Prunkgewändern, die etwa burgundischer Herkunft waren.

Vor allem aber gehören hierher die berühmten Randzeichnungen zu dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian in der königlichen Bibliothek zu München²⁾. Den lateinischen Text dieses Gebetbuches hatte der Kaiser eigens für seine Person entweder selbst abgefaßt oder doch abfassen lassen. Johann Schönsperger in Augsburg beforderte die Herstellung der prächtigen grofsen Lettern und den Druck auf Pergament mit rothen Capitelüberschriften und Initialen. Ein zweites, und zwar vollständiges Exemplar des Buches befindet sich auf der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien. Es ist von vortrefflicher Erhaltung, ein Meisterstück der Typographie, und stammt aus der Fugger'schen Bibliothek, mit welcher es nach Wien kam³⁾. Der Druck ward am 30. December 1514 vollendet. Aufserdem ist nur noch ein drittes Exemplar

1) Facsimile in Farbenholzschnitt: Trachtenbilder von A. D. aus der Albertina von F. W. Bader in Wien. Festpublication des k. k. öfter. Museums. 1871. Zeitschrift f. bild. K. VI, 313.

2) Lithographirt von N. Strixner 1808 und seitdem wiederholt publiciert, zuletzt von F. X. Stöger bei G. Franz, München 1850 mit eingedrucktem Originaltext. Vergl. darüber Goethe in der Jena'schen Liter.

Zeitung 1808 und die geistreiche Besprechung von W. Lübke, Deutsches Kunstblatt 1850 S. 268—271.

3) Der Einband zeigt noch die Chiffre: E. F. mit der Jahreszahl MDLXVII. Die Adresse am Schluffe des Textes lautet: »Joannes Schönsperger, Civis Augustanus imprimebat. Anno Salutis M D XIII. III. Kalendas Januarii«.

bekannt, das aus der Sammlung Josch in Linz in die Bibliothek des Britischen Museums übergieng¹⁾.

Das für den Kaifer bestimmte Münchener Exemplar ist gegenwärtig sehr unvollständig und zeigt an Stelle der roth gedruckten, kleine in Deckfarbe gemalte Initialen. Es war Dürer überantwortet worden; er sollte die breiten Pergamentränder um den Text mit Federzeichnung ausfüllen. Es ist der Ausbund des launigsten Humors, was Dürer hier über 45 Blätter des frommen Buches ergossen hat; abwechselnd in rother, grüner, violetter Dinte. Ernst und Scherz, Heiliges und Profanes wechseln kunterbunt ab, leicht fortgesponnen durch ein, mit wundervoller Freiheit der Hand hingeworfenes Ornament, das in seiner Originalität und Mannigfaltigkeit willkürlich erscheinen könnte, wenn es nicht stets von Neuem auch neue Harmonie anklingen liefse. Schon Sandrart²⁾ sagt von diesen Zeichnungen, sie seien »von Dürer mit der Feder über die Massen vernünftig schraffiret und geistreich gebildet, das solche für eine der größten Zierden seiner Hand gehalten werden«. Das spriest und schwirrt durcheinander in endloser Heiterkeit; Geäste und Blattwerk haben überall ihr organisches Wachsthum, verzweigen sich in leicht geschwungene Linien, die wieder plötzlich in symmetrisch verschlungene Schnörkel und phantastische Fratzen zusammenrinnen. Dazwischen singen die Vöglein, klettern Affen, kriechen die Schnecken, summen die Mücken und hängen an Schnüren Wappenschilde und Wildpret und Trommeln, Flöten und Geigen. Es ist der letzte geniale Ausklang des uralten, nordischen und altgermanischen Ornamentierungsprincipes, das auf den ältesten deutschen Gräberfunden und in den Bandverschlingungen der irischen Miniaturen sich geltend macht. Nur ist der moderne Naturfönn bereits durchgedungen; der heimische Baumwuchs mit Blattwerk von Reben, Disteln, Rosen und Eichen bildet das Gerüste; die unholden Lindwürmer und Fabelthiere müssen mehr und mehr den heiteren Thierbildern aus der Wirklichkeit Platz machen. Nur ausnahmsweise treten auch Säulen oder antike Zierglieder dazwischen.

Für Dürer und für die deutsche Kunst sind die Randverzierungen im Gebetbuche des Kaifers genau so charakteristisch, wie die gleichzeitig erfundenen Ornamente der Loggien im päpstlichen Palaße für Raphael und für die Italiener. Darum sind auch Dürers Zeichnungen kein bloßes Spiel der Phantasie mit bedeutungslosen Formen. In ihnen liegt vielmehr auch ein reicher gedanklicher Inhalt; sie stehen

1) Beschreibung bei Heller, Dürers Werke 55.

2) Teutsche Akademie II, 224.

mit dem Texte, den sie begleiten, fortwährend in sinnigen Beziehungen und verhalten sich zu demselben theils als Illustration, theils als vieldeutige Anspielung, theils auch wohl als kecke Parodie. Neben den Gebeten an die Heiligen Barbara, Sebastian, Georg u. a. m. stehen deren Figuren. Neben der Betrachtung über die eigene Gebrechlichkeit schreitet der Arzt und blickt prüfend durch die Urinflasche. Das Gebet zum Troste in der Todesstunde begleitet die Darstellung des Todes, wie er einem Ritter erscheint, der entsetzt an den Schwertgriff faßt, in den Lüften darüber der Falke, auf den Reiher stosend. »Pro benefactoribus interpellatio« zeigt den reichen Bürger, der dem heischenden Bettler ein Almosen reicht. An der Spitze des Pfalters kniet in hergebrachter Weise König David die Harfe spielend; ein Storch wendet wie aufmerksam zuhörend den Kopf nach ihm empor. Unter dem Psalme »Contra potentes« sieht man, auf einer Art von Triumphwagen sitzend, einen Kaiser mit Scepter und Krone — nur mit einem Halbmonde statt des Kreuzes auf dem Reichsapfel — den fahrenden Thronstuhl zieht ein Bock und diesen wieder lenkt ein, das Steckenpferd reitender Amor am Barte; zur Linken erscheint der Erzengel Michael den Drachen besiegend, darüber der segnende Heiland. Kampfszenen zwischen Rittern und Landsknechten erläutern die Gebete in Kriegsgefahr. Wo von der Verführung die Rede ist, da spielt Freund Reinecke auf der Flöte dem Hühnervolk auf, das begierig herbeiflattert¹⁾. Wo es heißt, daß der Erdkreis des Herren ist und alle, welche denselben bewohnen, da steht ein martialischer Kalikute auf einem umgekehrten Löffel. Das unerschrockene Gottvertrauen in allen irdischen Stürmen bewährt ein Biedermann, der ein großes Buch auf den Knien, sanft entschlummert ist. Zum »Cantate domino canticum novum« spielt aus Leibeskräften eine Gruppe von Dorfmusikanten auf; und das Loblied auf die heilige Jungfrau Maria, die im Aehrenkleide betend dasteht, singt gleich einem Ständchen unten ein Engelsknabe zur Laute, den Fuß zierlich auf eine kriechende Schnecke gesetzt²⁾. Unter dem »Te deum laudamus« reitet das bekleidete Christkind segnend auf einem Esel ein, dem ein Engelchen sein Gewand auf den Weg breitet. Das »Jubilatio« endlich tanzen zwei derbe Bauernpaare beim Klange der Schalmei und beim Krähen des Hahnes.

Das Monogramm mit der Jahreszahl 1515 auf allen diesen Blättern ist zwar falsch und später erst von fremder Hand bald an dieser bald an jener Stelle angebracht. Doch ist darum an der richtigen Ueber-

1) Vergl. unsere Initiale N an der Spitze des VII. Capitels.

2) Vergl. unsere Initiale A am Anfange des folgenden Capitels.

lieferung des Jahres 1515 nicht zu zweifeln. Die Vollendung des Druckes am Schluffe des Vorjahres und die oben angezogenen Briefstellen fprechen dafür. Ein weiteres Zeugniß bietet noch das Buchzeichen, welches Dürer zu derselben Zeit feinem Freunde Lazarus Spengler gezeichnet hat. Dessen mit Deckfarben coloriertes Wappen steht auf einem Schädel und wird von einem sitzenden, die Panflöte blafenden Satyr gehalten; auf der anderen Seite rechts steht eine Nymphe, die eine Stangenwage und einen Becher hält. Die Figuren, die Einrahmung und einige Thierbilder oben find mit violetter Dinte auf Pergament ganz genau in der Weife jener Randzeichnungen ausgeführt. In der Mitte unten steht ohne das Monogramm die Jahreszahl 1515, ächt und mit derselben Feder gefchrieben ¹⁾.

Zwei Blätter in der Esterhazy-Sammlung, jetzt im Pesther Nationalmuseum, find noch angefüllt mit eine Menge bunter, schalkhafter Einfälle in Federzeichnung, die offenbar zur Fortsetzung der Randzeichnungen hätten dienen sollen. Die leichte Federfchizze der schlafenden Frau auf einer Zeichnung des Dresdener Cabinets hatte bereits Verwendung gefunden. Vermuthlich drängte aber ein Auftrag des Kaifers den anderen fo, dafs das Gebetbuch liegen blieb. Anfangs scheint Dürer noch die Absicht gehabt zu haben, die weitere Verzierung desselben wenigstens durch die Hände von Schülern und Gehilfen fortsetzen zu lassen. Einer derselben hat dann auch noch die Randzeichnungen von acht Blättern im Sinne Dürers hinzugefügt, aber freilich ohne dessen Geist und Geschick und ohne Beziehungen auf den Text. Es find meist Hirsch, Rehe, Elenntiere und andere jagdbare Thiere in Landschaften, was da noch in braun-rother Dinte an den Rand gezeichnet ist; auf Bäumen eine Storch- und eine Affenfamilie; dann eine Krönung der Jungfrau in der Glorie, darunter feltfam gedacht die vier Kirchenväter in einem breiten Wagen, von den vier Symbolen der Evangelisten gezogen; Hexen auf dem Bocke fahrend; ein Schmerzensmann; dazwischen schwerfälliges Laubornament und schließlich eine duftige Landschaft ohne Staffage in zweierlei Dinte gezeichnet. Dafs eine spätere Hand den Drachen Lucas Cranachs nebst der Zahl 1515 in diese acht Randzeichnungen hineingefälcht hat, darf uns nicht darüber täuschen, dafs wir es hier mit einem Nürnberger Meister aus der Schule Dürers zu thun haben ²⁾. Schwieriger ist zu entschei-

1) Das Blättchen, jetzt stark verblasst in der Albertina, befand sich bei Quandt. Es zeigt auf der Rückseite noch die Spuren der Einklebung in einen Bücherdeckel. Vergl. darüber Zahn, Archiv f. zeichn. K.

X, 286 ff. mit einem Stiche, der aber von Genauigkeit weit entfernt ist.

2) Lithographische Publication: Des älteren Lucas Cranach Handzeichnungen; Ein Nachtrag etc. München 1818.

den, welcher der betreffenden Maler zu nennen sei. Ich bin aber überzeugt, es sei niemand anderes als Hans Springinklee, von welchem Neudörffer berichtet, dafs er bei Dürer im Haufe gewohnt habe.

Springinklee arbeitete auch an der Illustration des Weifskuning und an Burgkmairs Folge von Heiligen aus dem kaiferlichen Haufe mit, und vermuthlich unter Dürers Aufsicht auch noch bei den anderen Unternehmungen Maximilians. Leicht konnte sich daher Dürer zu dem Versuche veranlafst finden, ihm die Fortsetzung der Randzeichnungen in dessen Gebetbuche anzuvertrauen. Keiner auch folgte den Spuren des Meisters so getreulich nach wie Springinklee. Er zehrt ganz unbefangen von Dürers Motiven sowohl in der Ornamentik wie in den Figuren. Dies lehrt die Durchsicht seines Hauptwerkes in Holzschnitt, der zierlichen Illustration zu dem »Hortulus animae«, der im Verlage Johann Koburgers 1516 zuerst gedruckt, schon in den folgenden Jahren zwei neue Auflagen erlebte. Springinklee ist nur immer kleiner in den Formen, schwächer in den Figuren als Dürer; seine Draperien sind etwas verworren, zu schwer auf den Boden fallend; die Ornamentik ist bei allem Reichthume einförmiger. Auch sonst noch erscheint Springinklee damals neben Dürer thätig. Ganz im Anschlusse an seine Randzeichnungen im kaiferlichen Gebetbuche entwarf Dürer die Composition zu dem feinen Holzsnitte: Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, mit den vier Engeln in der reichen Umrahmung und mit der Jahreszahl 1516 ¹⁾. Das Blatt zierte zuerst das Eichstädter Missale, gedruckt zu Nürnberg von Hieronymus Hölzel 1517, sodann das alte Testament Luthers bei Friedrich Peypus 1524, zugleich mit dem großen Holzsnitte von Springinklee, darstellend die Erschaffung Adams. Diefem gehört zuversichtlich auch der heilige Wilibald, ein Holzsnitt im Eichstädter Missale an, den man auch Dürer zugeschrieben hat ²⁾. Ausserdem sind von Springinklee nur noch einige Holzsnitte bekannt, darunter eine Apostelfolge von 1520 bis 1521 ³⁾. Springinklee hat aber auch gemalt und es mag schwer halten seine Malereien oder Zeichnungen von den schwächeren Arbeiten Dürers zu unterscheiden.

Je mehr Dürer durch die Aufträge des Kaisers in Anspruch genommen und vorwiegend auf die Pflege des Holzschnittes hingewiesen war, desto mehr vernachlässigte er seine Maltechnik. In die Jahre 1513 bis 1520 fallen denn die schwächsten Producte seines Pinfels, und es

1) Bartsch 56, Heller 1633. Kunstblatt von 1845. S. 227.

2) Passavant 189; Heller 2032; Retberg A. 64.

3) Bartsch 52 ff. Sie kommen vor in dem Büchlein: »Die zwölf Artikel des christlichen Glaubens 1539 gedr. zu Nürnberg bei Leonhart Milchtaler.

ift ganz begreiflich, dafs man im Hinblicke auf die vorangegangenen Meifterwerke ftets geneigt war, die Aechtheit der wenigen Gemälde, welche in diefen Zeitraum fallen, zu bezweifeln. Die beften darunter find noch die Lucretia von 1518 und das Bildnifs Michel Wolgemuts von 1516; und dies erklärt fich daraus, dafs die Vorarbeiten zu beiden bereits in die frühere Periode fallen ¹⁾. Daran fchließt fich das Bruftbild eines Mannes in mittleren Jahren, ohne Bart mit blonden über die Ohren herabhängenden fchlichten Haaren, ein wenig linkshin gewandt, energifch, beinahe ftarr geradehin blickend — etwas vorftehendes Kinn, breiter Mund, eine einfache fchwarze Kappe, anliegendes fchwarzes Gewand — wie es fcheint, ein Geiftlicher. Auf dem tiefgrünen Hintergrunde lichtgelb das ächte Monogramm mit 1516. Das Fleifch ift bräunlich, mit grauen Schatten und aufgefetzten Lichtern modelliert, die Haare blofs durch einige feine Linien belebt; keine Spur vom alten Farbenglanze! Das Bildnifs, faft lebensgrofs, befindet fich in der Galerie des Grafen Czernin in Wien.

Eine Madonna mit dem nackten Kinde von 1518 in der Galerie des Marchese Gino Capponi in Florenz ift leider fo ftark übermalt, dafs fich das Bild faft der Beurtheilung entzieht. Maria, Büfte faft lebensgrofs, im rothen Hauskleide und mit aufgelöstem Haar blickt lächelnd auf das Kind herab, das offenen Mundes die Achfeln zufammenzieht, als ob es fröre. Von Händen erfcheint blofs die linke des Kindes mit einer jetzt braunen Frucht. Unter der abgefallenen Farbe an Hals und Achfel des Kindes fieht man noch Dürers Vorzeichnung und unter dem lockigen Haare der Madonna die Spur des alten Goldblond. Nur die gefällige Haltung und der ftill glückliche Ausdruck der Mutter find noch erhalten. Der Grund ift fchwarz, darauf in Gelb die ächte Bezeichnung. Die wenig forgfältige Maltechnik Dürers in jenen Jahren beeinträchtigte eben nicht blofs das urfprüngliche Ausfehen der betreffenden Bilder, fondern namentlich auch deren Dauerhaftigkeit. So läßt fich jetzt nicht mehr beftimmen, ob von einem Gemälde, das Dürer ohne Zweifel im folgenden Jahre ausgeführt hat, das Original noch exiftiert oder nicht. Es war ein Selbdrift oder die Mutter Anna mit Maria und dem Chriftkinde, halbe Figuren

1) Vergl. oben S. 311 und S. 70. Ich kann hier nicht verfchweigen, dafs auf dem Porträte Wolgemuts in München an der Jahreszahl 1516 deutlich zu fehen ift, dafs an Stelle der zweiten 1 urfprünglich eine 0 geftanden habe. Dies ift um fo auffallender, als die Zeichnung zu dem Bilde in der

Albertina auf jenem Venetianifchen Papiere ausgeführt ift, deffen fich Dürer im Jahre 1506 bediente. Damals aber war er in Venedig! Es fehlen mir bisher genügende Anhaltspunkte zur Löfung diefer Widerfprüche.

in Lebensgröße, bezeichnet mit 1519. Die heilige Anna ganz in ein weißes Gewand gehüllt, so dafs blofs die Nase und die etwas starr blickenden Augen sichtbar sind, hält stehend das schlafende Kind, das von Maria mit niedergeschlagenen Augen angebetet wird. Es giebt von dem Gemälde noch mehrere Exemplare. Eines derselben, das zu Anfang der fünfziger Jahre aus der königlichen Galerie von Schleisheim ausgehoben und von dem Käufer Entres in München nachmals in die Fremde weiter verkauft wurde, machte seiner Zeit viel von sich reden ¹⁾. Ob daselbe identisch war mit dem Exemplare des Praun'schen Cabinetes in Nürnberg, das von Prestel gestochen wurde, wissen wir nicht. Dafs Kenner wie Waagen und Mündler sich gegen die Aechtheit des vormals Schleisheimer Bildes aussprachen, erledigt die Frage darum noch nicht, weil man bisher den Verfall von Dürers Malweise in dieser Periode noch nicht beachtet hat und daher geneigt ist, alle in dieselbe fallenden, freilich unerfreulichen Gemälde des Meisters anzuzweifeln. Waagen hielt das Bild nach einer älteren Aufschreibung in seinem Nachlasse früher unbefangen für ächt und die Bemerkung, es sei »in der Art wie die Lucretia coloriert«, unterstützt gar sehr diese Meinung; eine spätere Randbemerkung erklärt es dagegen als eine Fischer'sche Copie. Im Berliner Museum befindet sich eine alte Durchreibung nach dem vermuthlichen Original. Die Albertina besitzt ein Studium zu dem Kopfe der heiligen Anna in kleinerem Mafsstabe, fein getuschelt mit geschwärztem Grunde und mit der guten Bezeichnung von 1519 auf einem kleinen, an der Ecke aufgeklebten Stückchen Papier.

Ebenso ungünstig wie die gemalten Madonnen aus jenen Jahren, erscheinen auch die in Kupfer gestochenen. Die anmuthigste darunter, Maria von zwei Engeln gekrönt von 1518 (B. 39), ist noch nach älteren Vorstudien gemacht, wenigstens stammt die schöne Pinselzeichnung zur Drapierung ihrer Knie in der Albertina bereits aus dem Jahre 1508; sie ist auf grünem Grunde mit derselben Sorgfalt ausgeführt, wie die gleichzeitigen Studien zum Himmelfahrtbilde. Dagegen erscheint die Madonna von einem Engel gekrönt von 1520 (B. 37) steif und wenig befeelt. Die gröfsere säugende Maria von 1519 (B. 36) und die ähnlich behandelte Madonna mit dem Wickelkinde (B. 38) aus dem folgenden Jahre sind ohne besonderen Reiz und ohne Würde, ganz ohne

1) Vergl. die Polemik über die Aechtheit des Bildes zwischen Waagen, der gegen, und Ernst Förster, der für dieselbe eintrat, im Deutschen Kunstblatt von 1854. S. 203,

Thaufing, Dürer.

251 und 436 ff. Auch Otto Mündler hielt das Entres'sche Bild nach mündlicher Mittheilung nur für eine schlechte Copie.

Wahl aus dem bürgerlichen Leben gegriffen und nur durch den fanften grauen Ton des Stiches ausgezeichnet. Duftiger erscheint der Eremit St. Antonius von 1519 (B. 58), der in heiligem Frieden vor den Mauern von Nürnberg sitzt ¹⁾. An Tieffinn der Erfindung, an Zartheit der Ausführung und Stimmung schließt sich das kleine Blatt den besten Kupferstichen der vorausgegangenen Jahre an. Dürer hat dergleichen nicht wieder gemacht. Die treue, auf sich beschränkte Wahrhaftigkeit, die diesen Darstellungen zu Grunde liegt, mußte vollends bei einem Genrebildchen zur Geltung kommen, wie die Marktbauern von 1519 (B. 89). Der Bauer und die Bäuerin, die ihre Eier und Hühner ausbieten, sind köstliche Typen der ländlichen Einfachheit und des derben Humors, die in der deutsch-niederländischen Malerei noch eine so große Rolle spielen sollten.

Der ungünstige Eindruck der gemalten und gestochenen Marienbilder Dürers aus jenen Jahren beruht nicht auf Stumpfheit des Gefühls, wohl aber in einer gewissen Hast und Ungeduld, welche ihm das Studium und das Verweilen bei einer minutiösen Technik verleidete. Durch das anhaltende Zeichnen für den Holzschnitt war er eines breiteren Vortrages, eines raschen Weitereilens gewöhnt. Die zarteren Stimmungen einer Erfindung verflüchtigten bei einer langwierigen Ausführung. Dafs dieselben im ersten Entwurfe mächtig walteten, zeigen verschiedene Zeichnungen von Madonnen aus jener Zeit, wie z. B. die große Federzeichnung einer in der Landschaft sitzenden Maria mit einem Geige spielenden und singenden Engel zu ihren Füßen von 1519 in Windsor Castle. Ja die reizvollste Composition dieser Art unter Dürers Holzschnitten fällt gerade in das Jahr 1518. Es ist die Maria, von vielen Engeln verehrt (B. 101). Das Christuskind auf einem Kissen stehend, den Arm um den Hals der Mutter geschlungen, erfreut sich an dem neckischen Treiben der Kinderengel zu ihren Füßen; große Engel in faltigen Gewändern bringen ihm schüchtern Trauben dar oder musizieren; zwei halten oben schwebend eine große Krone und über ihnen noch erscheinen Seraphim. Die reiche, anmuthige Composition zeigt, welchen Aufschwung des Gemüthes Dürer noch immer der duftigsten Schilderung zu widmen vermochte. Der Holzschnitt war eben damals ein Element; die Zeichnung dafür war ihm durch die umfassenden Aufträge des Kaisers zum geläufigsten Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Gedanken geworden.

Vor allem lag ja Dürer, sowie dem Kaiser selbst an dem Gelingen des Triumphes, jenes großen Holzschnittwerkes, das Maximilian zu seinem

1) Ueber das nahezu 20 Jahre frühere | Studium des Hintergrundes siehe oben S. 213.

Ruhme veröffentlichen wollte, und von welchem die von Dürer gezeichnete Ehrenpforte nur die eine Hälfte darstellt. Den andern Theil bildet der Kaiserliche Triumphzug oder wie derselbe uneigentlich nach dem Mittelpunkte und Hauptgegenstande der Folge auch wohl genannt ward: des Kaisers Triumphwagen. Die erste Idee davon mag von dem ja auch in Kupfer gestochenen Triumphzuge Caesars von Mantegna entlehnt sein. Der Entwurf des Triumphzuges war nicht Dürer allein, sondern abtheilungsweise zugleich verschiedenen andern Meistern aufgetragen, insbesondere Hans Burgkmair, dem allein 66 von den vollendeten Holzchnitten angehören¹⁾. Schon im Jahre 1512 liefs der Kaiser durch seinen Secretär Marx Treytz-Saurwein das eingehende Programm für den ganzen Zug nieder schreiben. In einem Schreiben an die Regierung zu Innsbruck vom 30. September 1513 verlangt Maximilian, dafs ihm »das Buch, der k. Majestät Triumphwagen« sobald es von Treytz-Saurwein eingefendet würde, auf der Post nach Oudenarde nachgeschickt werde. Dasselbe war aber bereits am 4. Juli von seinem Geheimschreiber an die Regierung gelangt und der Post übergeben worden²⁾. Es war zweifelsohne der schriftliche Entwurf zum Triumphzuge, an dem dann der Kaiser noch eigenhändig besserte³⁾. Darnach liefs der Kaiser zunächst Alles in Miniaturmalerei auf grofsen Pergamentblättern ausführen. Ein vollständiges Exemplar des colossalen Prachtwerkes befindet sich, noch ganz wohl erhalten auf der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien⁴⁾. Ein zweites, sehr ähnliches, doch unvollständiges und schadhaftes Exemplar gelangte durch Kauf jüngst aus dem Stifte St. Florian in Oberösterreich ebendahin. Diese Pergamentmalereien stammen nicht von der Hand hervorragender Künstler, sondern aus der Werkstatt sogenannter Illuministen oder Briefmaler. In der Zeichnung sind sie ungleich und ziemlich mangelhaft; in der Wirkung mehr auf Farbenglanz und auf Sorgfalt im Kleinen berechnet. Möglich, dafs einzelne leichte Skizzen von guten Meistern zu Grunde gelegen haben, von denen die Illuministen aber stark abwichen. So läfst sich das Verhältnifs wenigstens an dem eigentlichen Mittelpunkte des Triumphzuges beobachten.

Von diesem heifst es in jener Vorschrift von 1512:

1) Vergl. das Nähere in meiner Abhandlung: Dürers Triumphwagen und sein Antheil am Triumphzuge Kaiser Maximilians I. Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien, XIII. 135 ff.

2) D. Schönherr, Ueber Marx Treytz-Saurwein, Archiv für österr. Geschichte

XLVIII, 368.

3) Veröffentlicht 1780 v. Murr, Journal IX; und in der Ausgabe des Triumphzuges von Bartsch 1796.

4) Vergl. Bartsch, Peintre-Graveur VII. 230.

»Kaisers Triumphwagen.

Item darnach soll des Kaisers Triumphwagen geführt werden, der soll auf das Köstlichste gemacht sein. Und auf demselben Triumphwagen soll der Kaiser in seinem kaiserlichen Kleid und Majestät sitzen; es sollen auch bei ihm nach Ordnung auf dem Triumphwagen sein: Sein erstes Gemahl, auch König Philipp und sein Gemahl und Frau Margareth und König Philipps Kinder, und Herzog Karl soll eine Krone aufhaben. Und der Triumphzug soll mit Rossen, wohl geziert, geführt werden, wie einem kaiserlichen Triumphwagen zugehört«.

Die erste leichte Skizze nach dieser Beschreibung entwarf Dürer mit der Feder. Sie befindet sich gegenwärtig in der Albertina. Obwohl die Jahreszahl an dem Wagen ausgekratzt ist, fällt die Entstehung der Zeichnung ohne Zweifel in die Jahre 1514—1515. An der Seite des Kaisers sitzt Maria von Burgund, die unvergeßliche Gefährtin seiner Jugend — neben welcher seine zweite Gemahlin Blanca Maria von Mailand regelmäÙig ignoriert wird — vor ihm König Philipp der Schöne zwischen Schwester und Gattin, vor diesem seine Söhne, die Erzherzoge und nachmaligen Kaiser Karl und Ferdinand und ganz vorne deren vier Schwestern. Von dem galoppierenden Gespanne sieht man noch zwei paar Pferde mit bekränzten Reitern. Die ein wenig verkleinerte Abbildung der Zeichnung in Holzschnitt folgt aus typographischen Gründen auf Seite 392 und 393.

Nur ganz im Allgemeinen folgt diesem flüchtigen Entwurfe Dürers die Miniatur. Dort strotzt der Kaiserwagen von Gold und Edelsteinen; Maximilian sitzt allein unter dem reichen Thronhimmel und vor ihm sitzen auf einer hinzugefügten Bank seine Gemalin und seine Tochter Margarethe; Erzherzog Karl trägt dort auch richtig eine Krone statt des Herzogshutes. Als es nun galt den ganzen Triumphzug als Gegenstück zur Ehrenpforte, in Holzschnitt zu übersetzen, kam die Sache wieder an Dürer; und zwar diente ihm diesmal Wilibald Pirkheimer als gelehrter Rathgeber. Ein Briefwechsel zwischen dem Kaiser und Pirkheimer aus dem Jahre 1518 giebt uns über die weitere Ausschmückung des kaiserlichen Triumphwagens genauen Aufschluß¹⁾. Am 5. Februar jenes Jahres bestätigt Maximilian zu Augsburg Pirkheimer den Empfang »der Laurea, zu unserm Triumph gehörig«, die ihm dieser in den letztverfloßenen Tagen zugeschiedt hatte; er ist darob nicht wenig erfreut, weil dadurch »bemelter unser Triumph größlichen geziert wird«. Was unter dieser Laurea zu verstehen sei,

1) Abgedruckt: Pirkheimeri Opera, ed. Goldast, Norimb. 1610 S. 172 und Pirkheimers Tugendbüchlein von Hans Imhoff, Nürnberg, 1606; S. 162; deutsch S. 169 und 240. Vergl. Thauling, die »Laurea« zum

Triumphzuge Kaiser Maximilians I., Jahrbücher für Kunstwiss. II, 175, und 181: Die beiden Briefe Maximilians I. an Pirkheimer nach den Originalen neu mitgetheilt.

die der Kaiser nochmals als Pirkheimers »neue Erfindung und Zierung unferes fürgenommenen Werks« dankbar anerkennt, lehrt uns eine große Federzeichnung von Hans von Kulmbach auf dem königlichen Kupferstichcabinet in Berlin. Sie führt die Ueberschrift: »Kaiser Maximilians Eeren-Crantz«. Zwei Reiter von der Größe derjenigen im Triumphzuge tragen je einen langen Zierstab, oben durch eine Querfange verbunden, von welcher ein riesiger Lorbeerkranz in die Mitte herabhängt. Dessen von Gold und Edelsteinen gebildete Knoten sind von je drei Lorbeerblättern eingefasst, und auf jedem der Blätter steht eine gute Eigenschaft geschrieben, so zwar das die erste Trias mit A anlautet (Audacia, Abfinentia etc.) und so fort durch's ganze, liebe Alphabet. Mitten im Kranze steht das Distichon:

Sola tuo capiti digna est hec laurea Caesar,
Quam triplici virtus stemmate condecorat.

Darunter liest man noch das Wort: Victoria, und ganz unten auf dem Rande die Widmung von Pirkheimer¹⁾.

Nicht diese spitzfindigen Spielereien Pirkheimers, wohl aber alles Andere verleiht dieser Zeichnung, die hier bloß beiläufig nach einer flüchtigen Skizze von ungeübter Hand wiedergegeben ist, eine besondere Wichtigkeit. Sie giebt uns Aufschluss über die Betheiligung Dürers am Triumphzuge und über die Art, wie bei diesen kaiserlichen Aufträgen überhaupt vorgegangen wurde, wie auch über das noch im Jahre 1518 bestehende Verhältniß Kulmbachs zu Dürer. Mit Dürers Art hat die Skizze so viel gemein, daß sie ihm zugeschrieben wurde, obwohl Kulmbachs Monogramm deutlich darauf angebracht ist. Was daran wirklich von Dürers Hand stammen dürfte, sind die energischen Correcturen: die römischen Zahlen an den vier Hauptknoten des Kranzes, die verlängerten Blätter links unten, der Pfeil und die zwei langen, kräftigen Linien, welche andeuten, daß der ganze Kranz vergrößert werden und tiefer herabhängen soll. Es ist eben nur die erste Skizze, nach welcher dann erst die verbesserte, sorgfältiger ausgeführte, wohl auch colorierte Zeichnung zur Vorlage für den Kaiser vollendet wurde, wie wir dies an anderen Beispielen auch beobachten können.

In jenem Briefe an Pirkheimer vom 5. Februar 1518 schreibt der Kaiser weiter: »Unser Rath Melchior Pfintzing, Propst, hat uns auch angezeigt, wie Du einen neuen Wagen für unsere Person, den anderen Wagen ungleich, erfunden haben sollest. Demselben nach begehren wir an Dich mit ernstlichem Fleiß, Du wollest auf das Fürderlichste

1) »Coronam hanc munitissimus Caesar | Pirkheymer dedicauit«. Die Figur folgt
plantauit, virtus rigauit, Deuotus Bilibaldus | auf Seite 394.

von bemeltem Wagen eine Vifierung zu Handen obgemelts unferes Raths, des Propftes fchicken und das nicht unterlaffen etc.« Pirkheimer beeilte ſich natürlich, den Befehlen des Kaifers nachzukommen. Es handelte ſich um die von ihm erfundene allegoriſche Ausſtattung des kaiferlichen Triumphwagens, wie wir ſie aus dem Holzſchnitte von 1522 kennen. Die Zeichnung, welche nun eiligſt in Dürers Werkſtätte für den Kaifer hergeſtellt wurde, befindet ſich in der Albertina ¹⁾. Es iſt eine groſſe, breit mit der Feder geriffene, dann colorirte Darſtellung im Maſſſtabe der Holzſchnitte auf vier ganzen aneinander geklebten Papierbogen; ſie trägt die Jahreszahl 1518. Neben dem güldenen Wagen und den reichgeſchirrten ſechs Paar Pferden ſchreiten weiſſe gekleidete Frauengeſtalten, alle möglichen Tugenden vorſtellend. Als Wagenlenkerin ſitzt »Ratio« auf dem hoch ausgeſchweiften in eine Volute auslaufenden Kutfchbock. Blofs ein geſchwungener Zierſtab trägt den Baldachin; dieſer hat noch die viereckige Form und führt an der unteren Bordüre die Inſchrift: Quod in coelis (Sol) hoc in terra (Caefar), doch ſo, daſſ Sonne und Kaifer gar nicht angeſchrieben, ſondern blofs durch die Bilder von Sonne und Doppeladler vertreten werden, und dergl. mehr, wie dies Pirkheimer in der beigefügten Erklärung oder Expoſition dem Kaifer des Genaueren angiebt. Der Kaifer ſitzt noch mit ſeiner ganzen Familie auf dem Wagen und zwar auf fünf Abſtufungen genau nach der Anordnung der Miniaturen. So bildet die Zeichnung von 1518 den Uebergang von der Skizze Dürers und dem Kaiferwagen der Miniaturen zu dem Holzſchnitte von 1522.

Mit der allerdings ſehr nothwendigen ſchriftlichen Erläuterung oder Expoſition, die nachmals auch dem Holzſchnitte beigefügt ward, überſandte Pirkheimer den ſo hergerichteten Wagen an den Kaifer. Er entſchuldigt die Verzögerung der Ueberſchickung: »iſt Urfach gewefen: die menig der zugehörenden Tugenden haben viel Weile genommen, bis ſie in ihre Ordnung gebracht ſind. Und wo Euer kaiferl. Majeſtät Diener Albrecht Dürer nit ſo groſſen Fleiſſ gethan hätt' und die Sach' ſelbſt unter Händen genommen, wäre mir die Sach' noch ſchwerer worden und hätte ſich länger verzogen. Zeig' ich Euerer Majeſtät darum an, daſſ dieſelbe von der Urfache des Verzugs und von Albrechten Dürers emſigem Fleiſſ Wiſſen habe«. Der Verzug kann kein gar langer gewefen ſein, denn ſchon am 29. März 1518 beſtätigt der Kaifer Pirkheimern von Innsbruck aus den Empfang: »Wir haben den Triumphwagen mit ſammt der Expoſition, den Du

1) Lithographirt von J. Pilizotti in | Albertina.
L. Förſters Sammlung von Copien aus der |

uns zu unterthenigen Gefallen zur Zier unferes Triumphes gestellt und durch Zeiger dieses Briefs zugewendet haft, empfangen«. Es folgt dann die Ankündigung, daß er ihn nächstens bei einem neuen Unternehmen auch beschäftigen wolle — von Dürers Verdienst bei der Arbeit kein Wort, trotz Pirkheimers Anpreisung!

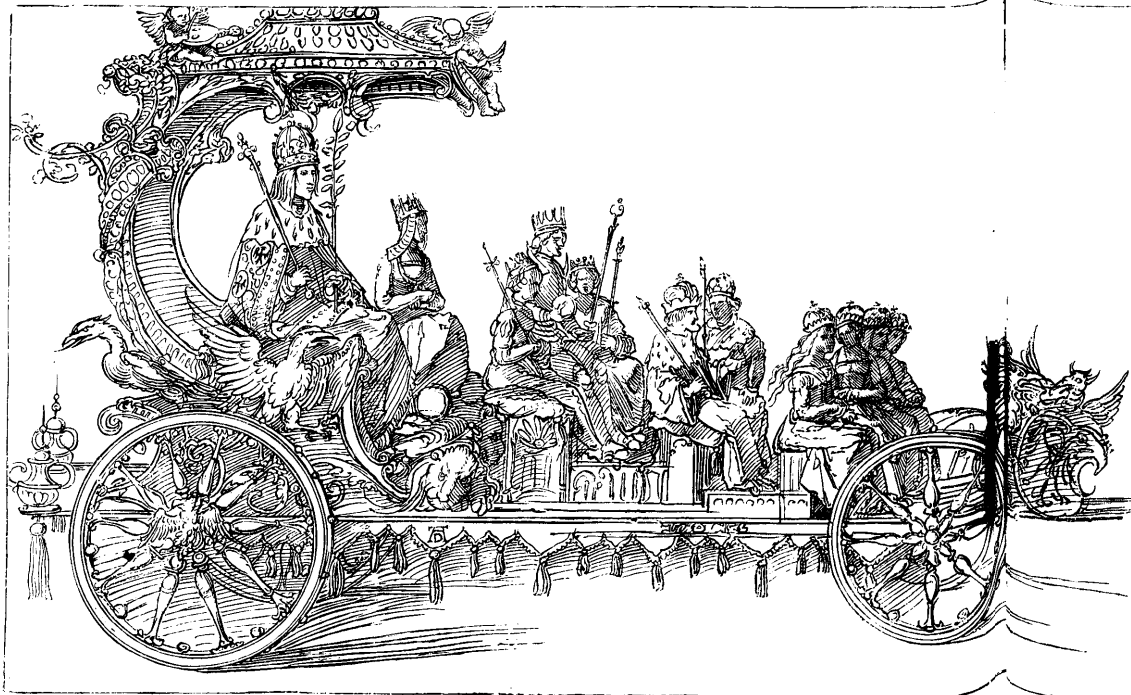
Jedenfalls steht fomit fest, daß der Triumphwagen des Kaisers Maximilian einen Theil, ja den Mittelpunkt des kaiserlichen Triumphzuges zu bilden bestimmt war. Die Betheiligung Dürers auch an diesem großen, seit Bartsch nur Burgkmair zugeschriebenen Werke, ist dadurch außer Frage gestellt. Es erübrigt nur Dürers weiteren Antheil aus dem Vorrathe der zu Lebzeiten des Kaisers noch vollendeten Holzstöcke auszufcheiden. Maximilian spricht in seinem Briefe vom 5. Februar 1518 von »den anderen Wägen«, denen der neu erfundene ungleich fein soll und deren Bekanntschaft er fomit bei Pirkheimer vorausgesetzt. Und wirklich sind sämtliche Wägen und Maschinen, welche Kriege, Staatsactionen oder Trophäen im Triumphzuge vorführen, von Dürers Erfindung; darunter die spanische Hochzeit mit den aus der Ehrenforte wieder entlehnten Figuren und die burgundische Hochzeit, ein selten gewordener Wagen mit dem prächtigen Gespanne der Victoria, der zuweilen auch der »kleine Triumphwagen« genannt wird¹⁾. Ferner gehören Dürer an: das reitende Königspaar, die reitende Fürstin mit Gefolge und die Grabbilder, fünf Stöcke mit den Gestalten von Maximilians Ahnen; unter den letzteren eine verkleinerte Wiederholung des heil. Markgrafen Leopold, wie er auf der Ehrenforte vorkommt. Zusammen sind es 24 Blätter, welche aus dem Triumphzuge Maximilians in das Holzchnittwerk Dürers aufzunehmen sind.

Ganz äußerlich schon unterscheiden sich die Blätter Dürers im Triumphzuge von allen übrigen durch die breite Behandlung des Terrains. Während sich nämlich die übrigen Meister, insbesondere auch Burgkmair, in Nebendingen, wie in der Composition der Gruppen, ängstlich an das geschriebene Programm und die Vorlage in den Miniaturen hielten, litt es Dürer nicht in dieser Beschränkung. Gerade sein Antheil weicht von beiden Vorlagen am meisten ab, so daß der Gegenstand oft nicht wieder zu erkennen ist. Dürer fühlte es wohl deutlich, daß der bloße Holzchnitt ganz andere Anforderungen an

1) Die näheren Nachweise in meinem oben angeführten Aufsatze in den Mitth. der k. k. Centralc. Nach den Ordnungszahlen der letzten von Bartsch veranstalteten Wien-Londoner Ausgabe des Triumphzuges von

1796 gehören Dürer an: Nr. 89—103; 135 und der dazu gehörige verlorene Holzstock mit der burgundischen Hochzeit; 130 und 131; 104—108.

den zeichnenden Künstler stellt, als die mit Farben und Gold überladene Miniatur. Die Kriegsscenen und Staatsactionen, die dort auf große viereckige Flächen gemalt, gleich Jahrmaldbildern, von je zwei oder mehreren Reitern an Stangen emporgehalten werden, würden in gleicher Weise auf den Holzstock gebracht, unendlich eintönig ausgefallen sein. Dürer aber wußte durch die mannigfaltigste Anordnung künstlerischen Spielraum zu gewinnen, selbst durch die Zuhilfenahme der gewagtesten mechanischen Spielereien. Und wie in der Umgestaltung des spröden Stoffes, so liefs er auch bei der Ausführung seiner Phantasie freien Lauf in einer Fülle von ornamentalen und figürlichen



Motiven. Gestalten wie die trauernde Venetia, die an die Melancholie des Kupferstichs von 1514 gemahnt, oder das stehende Weib mit den zwei Säuglingen gehören zu den edelsten Erfindungen deutscher Kunst. Die riesigen Landsknechte in ihren verschiedenen Stellungen an den Wagen und Maschinen sind so rechte Vertreter des krafttrotzenden Zeittypus; und die verschiedenen Pferde sind von einer schlichten Vollendung, von einer Lebendigkeit und einem Ebenmaß der Bewegung, wie sie in bloßer Zeichnung ihresgleichen suchen.

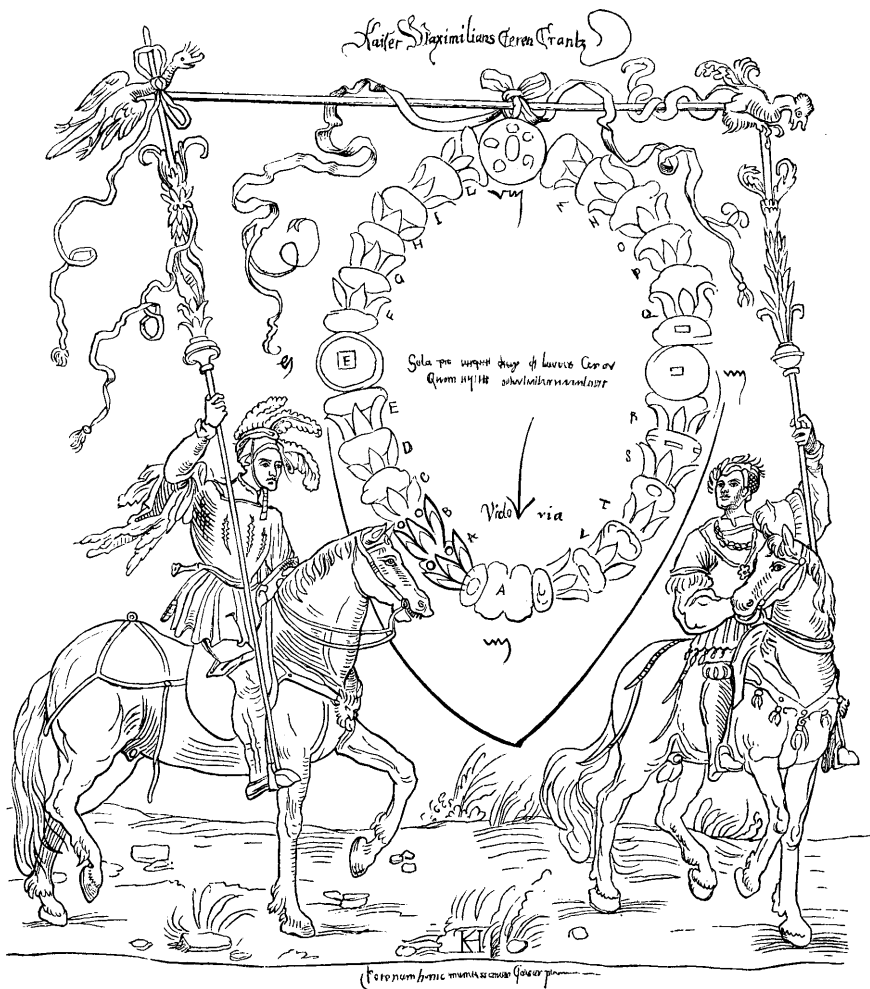
Ganz folgerichtig sind jene Holzstöcke, welche den Antheil Dürers am Triumphzuge bilden, fast sämmtlich von Nürnberger Holzschneidern geschnitten, die wiederum nur ganz vereinzelt an den übrigen Abtheilungen des Zuges beschäftigt waren; und zwar von Hans Franckh, Wolfgang Resch und vornehmlich von Hieronymus Andreae; von letzterem stammt z. B. der fogenannte kleine Triumphwagen mit dem herrlichen Victoriagefpanne¹⁾. In allen diesen Angelegenheiten war des Kaisers Vertrauensperson in Nürnberg der Propst Melchior Pfinzing. Er wachte auch darüber, daß nicht von den für Maximilian gefertigten Holzstöcken vorzeitig Abdrücke gemacht und unter die Leute gebracht



1) Neudörffer, Nachrichten 47, erzählt, daß der Kaiser in Nürnberg gewesen sei, als Hieronymus »an gedachtem Dürers Triumphwagen, so kaiserlicher Majestät gehört, gearbeitet« — darunter könnte in dem oben erwähnten allgemeineren Wortsinne nur der Triumphzug verstanden werden, nicht der eigentliche Triumphwagen, der erst nach Maximilians Tode geschnitten wurde — »ist Ihro Majestät damals alhier gewesen und fast täglich hinaus ins Frauengäßlein zu

ihm gefahren um seine künstliche Arbeit zu sehen«, daher dann ein gemeines Sprichwort entstanden sei. Diese so oft wiederholte Anekdote leidet bloß unter dem Umstande, daß Kaiser Maximilian seit 1512 bis zu seinem Tode nachweisbar nicht mehr in Nürnberg war. Zeugniß dafür das officiële Itinerar Kaiser Maximilians I., dessen Publication durch Prof. Victor v. Kraus in Wien bevorsteht. Im Jahre 1512 aber kann Hieronymus noch nicht für ihn gearbeitet haben.

würden. So geschah es im Jahre 1518, daß Pfnzings Diener, von einem Formschneider darauf aufmerksam gemacht, dem Rathe anzeigte: »als ob etliche gedruckte Figuren, in kaiserl. Majestät Triumph gehörig, durch einen Landfahrer auf einer Kirchweih vor unserer Stadt öffent-



lich feil gehabt worden seien«. Man beeilte sich, den Landfahrer aufzufuchen, ihm die Figuren abzunehmen und ihn zu befragen, wie sie an ihn gekommen seien. Er sagte aus, daß er sie auf dem Säumarkt von einem ihm unbekanntem Schreiber gekauft habe, mit der Ver-

tröstung, dafs ihm derfelbe noch mehr bringen wolle. In der Eltern Herren Namen ergeht nun am 27. Juli ein Schreiben an Pfinzing zu dem Zwecke, den Kaifer darüber zu beruhigen, man wolle den Schuldigen ausforfchen und exemplarifch bestrafen¹⁾.

Als Kaifer Maximilian bereits am 12. Januar 1519 ftarb, geriethen feine Kunftunternehmungen natürlich in's Stocken. Der Triumphzug insbefondere blieb unvollendet. Es find uns denn auch noch einige Zeichnungen Dürers zum Triumphzuge erhalten, die nicht mehr zur Ausführung in Holzſchnitt gelangten. Gerade ihre Unfertigkeit gewährt uns einen Einblick in die Thätigkeit feiner Werkftatt. Es find sechs Reiterſkizzen in der Albertina, fämmtlich mit der Jahreszahl 1518 bezeichnet. Eine fenatorifche Geftalt, lorbeergekrönt in langem, pelzverbrämten Brocatmantel und der Burfche, das Federbaret auf der Schulter tragend, den der nachfolgende Holzſchnitt in verkleinertem Mafsſtabe wiedergiebt, beide mit verzierten Täfelchen an langen Stangen; dann vier andere etwas gröfsere Reiter, die ebenfo Trophäen emporhalten mit den Infchriften von Dürers Hand: »dy frantzofifch — dy welfch — dy pemifch — dy vngrifch troffea«²⁾. Sie find mit unglaublicher Leichtigkeit in Tuſche mit der Feder auf je einen Papierbogen entworfen; ohne Zweifel die erften Gedanken des Meifters, aus feinem Nachlaſſe ftammend. Von den letztgenannten vier Reitern mit den Trophäen befinden ſich dann in der Ambrafer Sammlung genaue Wiederholungen. Diefe find jedoch auf den gewöhnlichen Mafsſtab des Triumphzuges reduciert, forgfamer aber auch geiftlofer mit der Feder ausgeführt und mit Waſſerfarben bemalt; ſo waren ſie vermuthlich dem Kaifer zur Begutachtung eingefchickt worden.

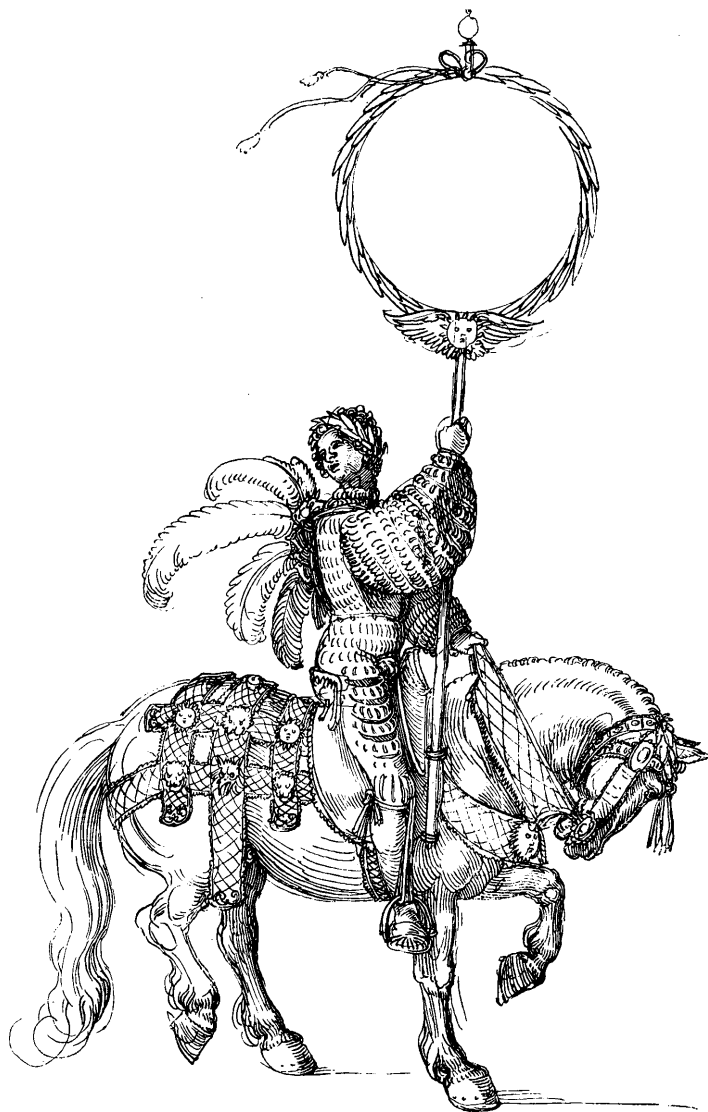
Auch bei den Formſchneidern blieben unvollendete oder noch nicht bezahlte Holzſtöcke vom Triumph liegen; ſo insbefondere auch bei Dürers gewöhnlichem und genialen Formſchneider Jeronymus Andreae. Er hatte fogar noch Stöcke von der Ehrenpforte in Händen und weigerte ſich, dieſelben ohne Bezahlung herauszugeben. Es waren darunter ohne Zweifel die geſchichtlichen Darſtellungen, welche in die 24 Felder über den beiden Seitenpforten gehörten und von denen Jeronymus in Nürnberg nach Bedarf Sonderabdrücke anfertigte und verkaufte, um ſich ſchadlos zu halten³⁾. König Ferdinand, dem die

1) Miſſivbuch des Rathes im königlichen Archiv zu Nürnberg; Baader, Beiträge II, 37.

2) Dürers Reiterſkizzen zum Triumphzuge etc. mit Text von M. Thauſing, herausgegeben von der photograph. Geſellſchaft in Wien 1872; daher unfere Abbildung.

3) Vergl. H. Glax, Ueber die vier Ausgaben der geſchichtlichen Vorſtellungen der Ehrenpforte etc. in: Quellen und Forſchungen zur vaterländiſchen Geſchichte. 1849. Wien. S. 259 ff.

Vollendung des Denkmals, welches sich sein kaiserlicher Ahn gesetzt hatte, am Herzen lag, wandte sich daher am 6. März 1526 von Augsburg an den Rath von Nürnberg mit der Aufforderung, den Form-



1518

J. LEH. PHOT.

F. W. BADER. WIEN. SC.

fchneider gegen Zuficherung feiner Belohnung zur Auslieferung »der
vorbemeldeten und fonft aller anderen Formen, die Kaiſer Maximilian

zugehört haben und er bei seinen Händen hat«, zu veranlassen; er habe seinen Niederösterreichischen Kanzler Marx Treytz-Saurwein mit der vollständigen Herrichtung des Werkes beauftragt und an diesen sollten die Holzstöcke wohlverwahrt und ohne Verzug nach Wien geschickt werden ¹⁾. Der Rath läßt den Formschneider rufen und berichtet über die Vernehmung am 28. März 1526 an den niederösterreichischen Kanzler. Der Bürger Jeronymus hat allerdings einige fertige Formen, zu weiland Kaiser Maximilians Triumph- und Ehrenpforte gehörig, in Händen. Der Rath weist aber auch, »wie oft er sich seiner ausfändigen Belohnung für seine gethane Arbeit, auch seines dargeliehenen Geldes halber bei ihm beklagt und um Hilfe und Fürderung angefucht habe«. Der Rath nimmt sich seines Mitbürgers, trotz dessen sonstiger Unbotmäßigkeit, eifrig an: Jeronymus sei ein besonders verständiger Künstler, der auch in diesem Werke vor anderen im Reiche berühmt werde und vom Kaiser und seinen Befehlshabern zu solcher Arbeit viel gebraucht sei. Von anderen Künstlern zu Nürnberg, so Gelegenheit der Ehrenpforten wissen und die meiste Arbeit daran gethan haben — jedenfalls ist hier Dürer gemeint — werde einem Rathe im Vertrauen und außerhalb Jeronymus berichtet, daß, wolle der Erzherzog solches Werk zu Ende bringen, dieses ohne Zuthun, Arbeit und Hilfe des Jeronymus schwerlich geschehen könne; das werde die Zeit mit der That beweisen. Der Rath zweifle nicht, der Kanzler werde dem Jeronymus und Anderen, so diesem Werke getreulich vorgestanden, zu aller billigen Forderung geneigt sein. Jeronymus erbiethet sich zwar, die Formen dem Kanzler auszuliefern, doch möge man ihm vorher den verdienten Liedlohn und das dargeliehene Geld verschaffen. Der Rath erfucht schließlich den Kanzler um günstige Förderung, nicht bloß dem Jeronymus zu Liebe, sondern auch, damit das Werk eine schleunige Endschafft erlange.

Demnach scheint bei Maximilians Tode nicht einmal der Ausschnitt der Ehrenpforte ganz fertig gewesen zu sein. Jedenfalls waren aber die Bemühungen König Ferdinands und seines Kanzlers von gutem Erfolg. Die Ehrenpforte ward nicht nur vollendet, es gelangten auch die sämmtlichen Holzstöcke derselben, wie auch alle für den Triumphzug geschnittenen Formen in den Besitz des kaiserlichen Haufes. Sie

1) Der Originalbrief im königl. Archiv zu Nürnberg hebt an: »Wir sein bericht, wie Jeronymus Formschneider, so bey Euch zu Nurnberg wohnhaft, etliche Form, so zu der Eernpforten gehorn, bey seinen handden haben in der maynung, als ob ime

noch an seiner Arbeit etwas vnbezallt auftean, da entgegen er dieselben Form zu behalten willenns sein solle« etc. Im Auszuge bei Baader, Beiträge II, 37. dafelbst auch ebenso die Antwort an Treytz-Saurwein aus dem Briefbuche des Rathes.

werden heute noch mit wenigen Defecten auf der kaiferlichen Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt.

Eifriger als fein Formfchneider war Dürer felbft auf die Wahrung feiner Interellen bei kaiferlicher Majeftät bedacht gewesen. Gute Gelegenheit bot ihm dazu feine persönliche Anwesenheit zu Augsburg bei dem denkwürdigen Reichstage von 1518. Die Nürnberger thaten fich gewifs darauf etwas zu gute, dafs ihr Meifter beim Kaifer fo hoch in Gunft fand; und fie mochten fich diefem gefällig erweifen, wenn fie Dürer mit den beiden Vertretern der Stadt zum Reichstage fanden. So fcheint es wenigftens nach dem jovialen Briefe, welchen die gelehrte Schwefter Wilibald Pirkheimers, Charitas, Aebtiffin bei S. Clara, an alle drei gemeinfam richtet: »Den fürfichtigen, weifen Herren Caspar Nützel, Lazarus Spengler und Albrecht Dürer, derzeit zu Augsburg, unferen günstigen Herren und guten Freunden«. Kaifer Maximilian plante damals, wie wir fahen, eifriger denn je an feinen Kunftunternehmungen. Der persönliche Verkehr mit Dürer mußte ihm daher ganz willkommen fein. Schon am 28. Juni liefs er fich von ihm porträtieren. Die geniale Kohlezeichnung, etwas unter Lebensgröfse, befindet fich in der Albertina. Sie zeigt deutlich die beschwingte Eile, mit der fie entstanden ift, und doch geben die wenigen fchwarzen Linien das volle, ganze Leben wieder; den ftolzen edlen Kopf mit dem gewaltigen Nafenrücken, die lachenden Augen, etwas nach abwärts blickend, den flachen Hut und das grofse Damaftmuster auf dem Kragen der Sommerschaube ¹⁾. Beifolgend eine verkleinerte Reproduction der Zeichnung. Dürer felbft fchrieb rechts oben mit Tinte hin: »Das ift Keifer Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zu Awgsburg hoch oben awff der pfaltz in feinem kleinen ftüble kunterfett, do man tzalt 1518 am mondag noch Johannes tawffer«.

Nach diefer Zeichnung und genau in der gleichen Gröfse find die beiden Holzſchnitte mit dem Bruftbilde Maximilians gefertigt. Der eine zeigt blofs zu Häupten des Bildniffes einen Schriftzettel mit den zwei Zeilen: Imperator Caesar Divus Maximilianus etc. ²⁾. Der andere zeigt das Bildniß in reicher Einfaffung, zwifchen zwei verzierten Säulen, auf deren Knäufen Greifen das kaiferliche Wappen halten und die Abzeichen aus der Kette des goldenen Vlieses. Es ift eine Verherrlichung des Kaifers nach feinem Tode, daher unten die Schrift:

1) Lithogr. von Krammer in L. Förfters Copien. Von einer fpäteren Befchmierung der Zeichnung mit Weiß und Röthel muß und kann leicht abgesehen werden.

2) Auch davon giebt es zwei Ausſchnitte; auf dem befferen umſchließt der Anfangsbuchſtabe von: Caesar die beiden folgenden Lettern; Bartſch 154, Retberg 231.



Kaiser Maximilian I.
Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien.
(Seite 398.)

Stadt-
bücherei
Elbing

»Der Teür Fürft Kayfer Maximilianus ift auff den XII. tag des Jenners feins alters Im LIX. Jar feligklich von dyfer Zeyt gefchaiden Anno domini 1519«. Nach derfelben Zeichnung gemalt und gleichfalls erft im Jahre 1519 entstanden ift das Oelbildniß des Kaiſers in der kaiſerl. Galerie zu Wien. Nur erſcheint er hier in halber Figur, die Haare ergraut, in der linken Hand den Granatapfel, das von ihm erkorene Symbol des Ueberfluffes, haltend. Die Schauben ift lackroth, der Kragen von Zobelpelz, der Hut ſchwarzer Sammt, das Medaillon auf der Krämpe enthält, ſo wie im Holzſchnitte, ein Marienbild. Auf dem tiefgrünen Grunde eine lange Infchrift in Dürers Renaissance-Capitalen mit dem rührenden Schluffe: »o dafs ihn Gott der Allmächtige in die Zahl der Lebenden zurückführen wollte!«¹⁾ Das Gemälde ift leidlich gut erhalten; es war wohl ſchon urſprünglich von tiefer, matter Färbung; die braunen Schatten ſind nun geronnen und zerriffen und ſtellenweiſe ausgebeffert.

Damals in Augsburg war es wohl auch, dafs der Kaiſer irgend ein Bild, das er von Dürer ausgeführt haben wollte, zu zeichnen verſuchte, wobei ihm die Kohle mehreremale abbrach, während es Dürer darauf flink fertig machte. Da fragte ihn Maximilian, wie es denn komme, dafs ihm die Kohle nicht abbreche. Lächelnd erwiderte Dürer: Gnädigſter Kaiſer, ich möchte nicht, dafs Eure Majefität ſo geſchickt zeichnen könnte, wie ich! Und damit habe er nach Melanchton, dem wir die Ueberlieferung des Zwifchenfalles verdanken, fagen wollen: darin habe ich mich geübt und das ift mein Reich; du, Kaiſer, haſt ſchwerere Aufgaben und einen anderen Beruf!²⁾

Noch ein anderes berühmtes Bildniß entſtand zur Zeit des Reichstages zu Augsburg; es ift das Bruſtbild des jugendlichen Cardinals Albrecht von Brandenburg, Primas und Kurfürſten des Reiches, Erzbifchofs von Mainz und Magdeburg, geb. 1490 † 1545. Der Kupferſtich, genannt »der kleine Cardinal«, trägt zwar die Jahreszahl 1519 (B. 102), ward aber bereits 1518 begonnen. Das erſte Studium dazu

1) »Potentiſſimus maximus et invictiſſimus Caeſar Maximilianus qui cunctos ſui temporis reges et principes iuſticia prudentia magnanimitate liberalitate praecipue vero bellica laude et animi fortitudine ſuperavit natvs anno ſalvtis hvmanae MCCCCLIX. die Marci IX. vixit annos LIX menses IX dies XXV decessit vero anno MDXIX mensis Ianuarii die XII. quem deus opt. max. in numerum viventium referre velit«. — Darunter 1519 und das ächte Monogramm. Links oben in der Ecke in Gold der kaiſer-

liche Adler mit dem öſterreichiſchen Herzſchild, eingefchloſſen vom goldenen Vliefs. Eine Copie mit rothem Gewande in Waſſerfarben im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg, eine andere in Oel auf dem Rathhauſe daſelbſt.

2) »iuxta illud commune proverbium: Aliud eſt ſceptrum, aliud plectrum«, fügt Melanchton noch bei. Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563. II, 47. Strobel, Misc. lit. Inh. VI, 211.

nach der Natur etwas linkshin gewandt, angethan mit Pirret und Mozzett, drei Viertel der Lebensgröfse, ganz breit mit der Kohle entworfen, befindet sich in der Albertina; es ist ohne Zweifel auf dem Reichstage entstanden. Darnach zeichnete Dürer sorgfältig mit der Feder die Vorlage für den Stich, im Gegenfinne zu diesem, auf dessen Gröfse reduciert und mit der ganzen, natürlich verkehrt erscheinenden Schrift, vielleicht noch unter den Augen des Bestellers, denn die Zeichnung — gegenwärtig in der Kunsthalle zu Bremen — trägt noch die Jahreszahl MDXVIII in der Inschrift; dagegen steht oben zugleich in Dürers gewöhnlicher Handschrift: »1519 pischoff van Mentz«. Die sorgfältige Vorbereitung zu diesem kleinen Meisterwerke rechtfertigt den hohen Ruf, dessen sich der »kleine Cardinal« stets bei allen Kennern erfreute. Und so sehen wir denn Dürer gerade in den Bildnissen der beiden obersten Persönlichkeiten der Nation, der weltlichen und der geistlichen, des Kaifers und des Primas-Kanzlers, auf der Höhe seiner Porträtkunst, ja aller Porträtkunst überhaupt, angelangt.

Dürer selbst berichtet über die Vollendung des »kleinen Cardinals« in seinem Briefe an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: »Zugleich schicke ich meinem gnädigsten Herrn — nämlich dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen — hiermit drei Abdrücke von einem Kupferstiche, den ich nach meinem gnädigsten Herrn von Mainz und auf dessen Wunsch gestochen habe. Habe Seiner kurfürftlichen Gnaden die Kupferplatte mit 200 Abdrücken zugeschickt und verehrt, wogegen sich S. k. G. gnädig gegen mich erwiesen hat, denn S. k. G. hat mir 200 Gulden in Gold und 20 Ellen Damast zu einem Rocke geschenkt. Das habe ich denn mit Freuden und Dankbarkeit angenommen und insbesondere zu der Zeit, da ich dessen bedürftig war«¹⁾. Die Platte Dürers wurde sodann zum Titelkupfer des im Jahre 1520 gedruckten Heilighumbuches der Stiftskirche zu St. Moriz und Maria Magdalena in Halle benützt. Darum tragen gute alte Abdrücke oft auf der Rückseite den Titel des jetzt ungemein seltenen Prachtwerkes. Die zahlreichen und guten Holzschritte, in denen darin der kostbar gefasste und verzierte Reliquienschatz jener Stiftskirche dargestellt wird, haben mit Dürer weiter nichts gemein.

Ein anderesmal stach Dürer das Bildniß des Kurfürsten Albrecht im Jahre 1523 im Profil und in etwas gröfserem Mafsstabe, daher genannt: »der grofse Cardinal« (B. 103). Die Zeichnung dazu machte Dürer vermuthlich entweder irgendwo auf seiner Reise nach den Nieder-

1) Dürers Briefe 43. Vergl. Heller, S. 508 ff., die genaueste Beschreibung des Blattes, dessen Unterschrift der bekannte Hexameter aus Virgil: Sic oculos etc.

landen oder zu Nürnberg während des Reichstages von 1522—23; sie ist genau von derselben Größe wie der Stich, im Gegenfinne mit dem Silberstift auf weiß grundiertem Papier sehr sorgfältig ausgeführt und befindet sich gegenwärtig im Louvre zu Paris ¹⁾. Nur ist dort das Haupt des linkshin gewandten Cardinals nicht mit dem Pirret bedeckt und zeigt eine große Tonsur. Aus dem Briefe Dürers an den Cardinal vom 4. September 1523 erfahren wir, daß er ihm die Platte mit 500 Abdrücken zuschickte ²⁾. Zugleich berichtet Dürer über ein kostbares Mefsbuch, dessen Miniierung der Kurfürst bei dem Nürnberger Illuministen Nicolaus Glockenton bestellt hatte.

In Augsburg fand Dürer auch Gelegenheit, mit dem Cardinal Matthaeus Lang von Wellenberg, Coadjutor und seit 1519 Erzbischof von Salzburg in Beziehungen zu treten und sich dessen Gönnerschaft zu erwerben. Lang stammte aus einer angesehenen Augsburger Familie und war lange Zeit Geheimschreiber der Kaiser Friedrichs III. und Maximilians I. Er war ein Gönner der Kunst und Wissenschaft und kannte Dürer von den Himmelsphären und der Weltkarte her, die Stabius ihm gewidmet hatte. Daß Dürer nun Aufträge von ihm erhielt, beweisen noch einige Zeichnungen im Britischen Museum: Christus, das Kreuz tragend, und als Seitenstück dazu ein Mann in der gleichen Stellung in einer Umrankung von Reben mit lateinischen Sprüchen auf die Nachfolge Christi und das zweite Blatt mit dem Wappen des Cardinals Lang ³⁾, Federzeichnungen auf Pergament in der Art der Randzeichnungen im Gebetbuche des Kaisers. Eine andere Federzeichnung ⁴⁾ zeigt auf braunem Grunde daselbe Wappen, umgeben von acht reizenden Engelsknaben, als Verzierung für den oberen Theil eines Portales. Aus einigen Zeilen Dürers an Wolf Stromer erfahren wir auch, daß Cardinal Lang einmal einen feiner Glasmaler nach Nürnberg schickte mit einem Empfehlungsschreiben an Dürer; derselbe sollte dort dort Materiale einkaufen ⁵⁾.

Fleißig verkehrte Dürer gewiß mit dem gelehrten Antiquitätenfahmmler und Stadtschreiber von Augsburg Conrad Peutinger. Dieser war ja auch ein vertrauter Rathgeber des Kaisers Maximilian bei seinen Kunstunternehmungen und vermittelte dessen Aufträge an die Augsburger Künstler, so wie dies Pirkheimer und Melchior Pfünzing in Nürnberg thaten. Leider fehlt es uns nur an Nachrichten über diesen Verkehr Dürers mit Peutinger, bis auf das verstümmelte Bruch-

1) F. Reifet, Catalogue Nr. 500: »Portrait de moine«.

2) Dürers Briefe, 47.

3) Nr. 149 und 150 des Sammelbandes. Thaufing, Dürer.

Waagen, Treasures of Art, I, 231. Mrs. Ch. Heaton, Life of A. D. S. 234 m. Abb.

4) Nr. 177. Hausmann Nr. 153.

5) Dürers Briefe, Einleitung XI. u. 45.

stück eines Briefes von Letzterem, wo es heisst: »mein guter Frundt Dürer«¹⁾. So mag denn Dürer während seines monatelangen Aufenthaltes auf dem Reichstage zu Augsburg fröhliche Tage verlebt haben. Wenigstens ist jener lustige Brief, welchen Charitas Pirkheimerin am 3. September 1518 an ihn, an Nützel und Spengler gemeinsam richtete, nur der Wiederhall einer vermuthlich im gleichen Tone gehaltenen Epistel der drei Freunde. Sie habe, schreibt sie, deren Zuschrift mit den, ihrem Stande so angemessenen Neuigkeiten — was gewiss ironisch gemeint ist — mit besonderer Heiterkeit empfangen und dieselben mit so grosser Andacht gelesen, das ihr die Augen dabei mehr als einmal übergegangen seien, freilich mehr vor Lachen als vor Rührung. »Ich nehme es hoch zu Danke — fährt sie fort — das Eure Weisheit in so grossen Geschäften und bei so viel Fröhlichkeit meiner nicht vergessen und mich, armes Nönnlein, so eifrig unterrichtet im klösterlichen Leben, wovon Ihr jetzt einen klaren Spiegel vor Augen habt«. Nachdem sie dann ihrem sprudelnden Witz freien Lauf gelassen, schliesst sie: »Verzeihet mir, meine lieben, günstigen Herren, dies mein scherzhaftes Schreiben. Es geschieht ja alles *in caritate* — mit einer Anspielung auf ihren Namen — *summa summarum* das Ende davon ist, das ich gern wollte, das Ihr bald gefund und glücklich mit froher Vollbringung der Euch anbefohlenen Aufträge wiederkämet« etc.

Bald nach Empfang dieses Briefes scheint Dürer wirklich Augsburg verlassen zu haben. Luther, der erst im October zum Reichstage kam, um dem Cardinal Cajetan Rede zu stehen, sah Dürer nicht mehr. Auch Kaiser Maximilian war bereits früher abgereist. Er hatte seinen Maler zwar nicht mit leeren Händen fortziehen lassen. Bares Geld freilich stand »dem letzten Ritter« selten zur Verfügung. Aber auf Martini über ein Jahr, also 1519, stand ihm ein noch unverpfändeter Rest von 200 Gulden Rheinisch aus der Nürnberger Stadtsteuer in Aussicht. Den sollte Dürer haben, abgesehen von seinem regelmässigen Jahrgehalte. In einem Schreiben von Augsburg, 8. September 1518 an Bürgermeister und Rath von Nürnberg, machte der Kaiser denselben Mittheilung davon und befahl ihnen ernstlich: »das Ihr unferem und des Reiches lieben Getreuen, Albrecht Dürer, unferem Maler, um seiner getreuen, uns auf unseren Befehl an unferem Triumphwagen und in anderer Weise bereitwillig geleisteten Dienste willen, jene zweihundert Gulden ausfolget und bezahlet und dagegen unsere Quittung in Empfang nehmet«²⁾.

1) Th. Herberger, Conrad Peutinger in
seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. Augsburg 1851. S. 27.

2) Dürers Briefe, 170.

Diese kaiserliche Quittung brachte Dürer wohlverfiegelt heim. Als nun Kaifer Maximilian plötzlich am 12. Januar 1519 farb, flogen Dürer fehr begründete Bedenken gegen die Sicherheit feiner neuen Ansprüche auf. Er machte dieselben daher vor der Zeit geltend und verlangte in einem Briefe vom 27. April 1519 vom Rathe die Auszahlung der zweihundert Gulden, deren Anweifung »er auf dem jüngft gehaltenen Reichstage bei Römifcher kaiserlicher Majeftät, unferem allergnädigften Herrn, hochlöblicher Gedächtnifs, nicht ohne befondere Mühe und Betreibung erlangt habe«¹⁾. In Anbetracht der veränderten Umftände aber und für den Fall, daß der künftige Kaifer oder König feine Forderung nicht anerkennen follte, erbot fich Dürer dem Rathe zur Sicherftellung und zum Unterpfande das väterliche Haus unter der Veften zu verpfänden, defsen Vollbefitz er eben erft am 24. November 1518 durch Abfertigung feines Bruders Andreas erlangt hatte²⁾. Mit diefem Anfinnen drang Dürer aber nicht durch. Es ift ihm auch in der Folge nicht gelungen, die Bezahlung diefer Summe zu erwirken. Er mußte fchließlicb froh fein, nur den Fortbezug feines Leibgedinges gefichert zu fehen.

Ein Regierungswechsel war im alten deutichen Wahlreiche keine geringe Sache. Die größten, wie die kleinfte Dinge wurden dadurch in Frage gefteht, und Alles beeilte fich daher die Gunft des neuen Reichsoberhauptes für feine Gerechtfame zu gewinnen. Auf die Kunde also, daß Maximilians Enkel, der neuerwählte Kaifer Karl V., zur Huldigung nach den Niederlanden und zur Krönung nach Aachen kommen werde, machte fich denn auch Dürer auf, ihm irgendwo zu begegnen und die Befätigung der ihm von Maximilian gewährten Begnadungen zu erwirken. Dies war ohne Zweifel der Hauptzweck feiner Reife nach den Niederlanden im Jahre 1520. In üblicher Weife verfah er fich gleich auch mit einem Entwurfe für die kaiserliche Befätigungsurkunde, fo wie er wünfchte, daß dieselbe etwa lauten follte³⁾. In diefem Entwurfe war fowohl von dem Jahresgehälte von 100 Gulden, wie von der einmaligen Verleihung von weiteren 200 Gulden die Rede. Doch nur für den erfteren erlangte er endlich am 12. November 1520, in einer zu Köln am 4. November ausgeftellten Urkunde Karls V. die kaiserliche Confirmation »mit großer Mühe und Arbeit« — wie er felbft hinzufügt⁴⁾. Seitdem bezog Dürer regel-

1) Dürers Briefe, 40.

2) Siehe oben S. 39.

3) Zwei verschiedene Abschriften dieses Entwurfes von Dürers eigener Hand find uns erhalten, die eine in der Sammlung Hausmann, abgedruckt: Jahrbücher f.

Kunftw. I. 76, die andere in der von Pofonyi-Hullot in Paris, abgedruckt im Kataloge S. 39.

4) Dürers Briefe 100 u. 175; das Privilegium, auch bei M. Meyer a. a. O. 25, ift vom Erzkanzler, Kurfürften Albrecht von Mainz gegengezeichnet.

mäßig fein Leibgeding von 100 Gulden aus der Nürnberger Stadtkaffe bis an fein Lebensende. Seine Quittungen darüber, stets am 12. November oder einem bald darauffolgenden Tage ausgestellt, aus den Jahren 1521 bis 1527 befinden sich noch auf dem königlichen Archive zu Nürnberg ¹⁾.

Wir haben keine Kunde, daß Dürer weiterhin zu Karl V. und zu den Gelehrten am kaiferlichen Hofe in irgend welche Beziehungen getreten sei. Als Cuspinian noch im Jahre 1526 am 25. November von Wien aus an Pirkheimer das Anfinnen stellte, Dürer möge ihm zu einer Publication die noch fehlenden Kaiferbildnisse liefern, scheint er eine abschlägige Antwort erhalten zu haben ²⁾. Doch schon vor seiner Reife nach den Niederlanden ward dem Meister Gelegenheit, sich eines kleinen Auftrages zu Ehren des neugewählten Kaifers zu entledigen. Die Wahl erfolgte zu Frankfurt am 28. Juni 1519; und alsbald war der Nürnberger Rath darauf bedacht, dem Kaifer eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu erweisen, die der kunstreichen Stadt würdig sein sollte. Man wollte etliche Eifen »zu einer tapferen, ansehnlichen Münze« graben und schneiden lassen. Dazu ward dem Rathe durch Albrecht Dürer mit Rath Wilibald Pirkheimers »ein fauber und werkllich Fisir gestellt«. Diese Zeichnung Dürers ward in Holz geschnitten und am 4. Juni 1520 ein Abdruck davon mit einem Briefe an Lazarus Spengler geschickt, der sich eben in Staatsgeschäften in Augsburg aufhielt. Dürer und der Rath wollten des Genaueren wissen, ob die Namen und Wappen des Kaifers über der Zahl 19 (ohne Zweifel die Jahreszahl 1519) recht angeordnet seien; ob es ferner mit den beiden Säulen (den Säulen des Hercules) und mit dem Wahlpruche »Noch weiter« (plus ultra) seine Richtigkeit habe »und bei königlicher Majestät die Manier und Gebrauch sei, daß in diesem und sonst seiner Majestät zu Ehren die Säulen dermaßen gemacht und darüber solche Worte gesetzt werden« etc; und sodann, wie der Reichsadler jetzt gemacht werden solle und ob seine Brust nebst dem österreichisch-burgundischen auch mit einem spanischen Wappenschildchen belegt werden solle. Ueber alles das sollte der Rathschreiber namentlich bei Johannes Stabius Erkundigung einziehen, sich aber über den Zweck der Auskünfte nichts merken lassen. Wenn man ihn darnach frage, solle er sich nur auf allerlei Bauten und Malereien, die man auf der Vesten und im Rathhause eben herstelle, ausreden ³⁾.

1) Abgedruckt bei M. M. Meyer a. a. O. 26—29. Die letzte ist überfetzt in Dürers Briefen etc. 60 mit Anmerkung.

2) Pirkheimeri Op. ed. Goldast, 257.

3) Nürnberg, königl. Archiv, Correspondenzprotocoll 81, fol. 137. Baader, Beiträge II, 39.

Der Holzschnitt, von welchem hier die Rede ist, kommt meist nur in modernen Abdrücken aus Derfchaus Sammlung vor ¹⁾. Anordnung und Auschnitt zeigen wenig Sorgfalt, sie verrathen die bloß provisorische Bestimmung des Blattes. Daselbe ist stark überhöht und oben abgerundet; unten erscheint der jugendliche Kaiser in halber Figur, den Granatapfel in der Hand, einen breiten Hut auf dem Haupte, mit geöffnetem Munde und schwimmenden Augen etwas linkshin blickend, darüber Säulen, Wahlspruch, Titel, Wappen bis auf die Jahreszahl 1519 mit jener Beschreibung des Rathes übereinstimmend; und dieser obere Theil war wohl für den Revers der Denkmünze bestimmt. Die Abfendung eines Abdruckes von dieser Composition nach Augsburg, erklärt auch gleich die Thatfache, daß dort der Formschneider Jost de Negker sogleich eine zierlichere und in sich vollendete Ausgabe davon veranstalten konnte. Er fügte derselben eine Umrahmung in Form einer reichen Renaissance-Architektur hinzu und darunter in acht Zeilen den Titel des Kaisers und seine eigene Adresse in beweglichen Lettern ²⁾.

Als sich Spengler seines Auftrages entledigt hatte, wurden wirklich nach Dürers Zeichnung zwei Münzeisen hergestellt mit des Kaisers Bildniß und mit den Wappen seiner Reiche und seiner Erblande. Man prägte auch die Münzen, »daran nicht der Werth, sondern die Arbeit und Kunst anzusehen ist«; und mit einer Anzahl derselben sollte der Kaiser überrascht werden, wenn er zu dem nächsten, nach Nürnberg anberaumten Reichstage käme ³⁾. Als dieser Reichstag wegen der in Nürnberg wüthenden Seuche nicht zu Stande kam, oder vielmehr im Jahre 1521 in Worms abgehalten wurde, wollte der Rath die Münzen dahin schicken. Ob es geschah, wissen wir nicht. Auf dem nächsten Reichstage aber, der im Winter 1522 auf 1523 in Nürnberg versammelt war, erschien der Kaiser nicht mehr; er war bereits nach Spanien zurückgekehrt. Umsonst hatte also der Nürnberger Rath die alte Kaiserburg in Stand setzen lassen. Mit der Herrichtung und Ausschmückung des Rathhauses wurde gleichwohl fortgefahren.

Ein Decret des Rathes vom Jahre 1521 ordnete an, daß das Rathhaus nach Dürers Zeichnungen ausgemalt werden sollte. Die Kosten sollten nach der Malertaxe berechnet werden. Von Dürer selbst verlangte man ein Verzeichniß seiner Leistungen, darnach die

1) Beschrieben bei Bartsch, Appendix Nr. 41; Heller Nr. 2161; Passavant Nr. 334, b—c; und allgemein, doch wohl mit Unrecht Dürern abgesprochen.

2) Beschrieben bei Passavant Nr. 334, a.

3) Ob sich ein Exemplar dieser Münzen erhalten hat, konnte ich nicht erfahren; darüber kann vielleicht ein Numismatiker Auskunft geben.

Elteren Herren über seine Entlohnung beschließen sollten. Wirklich erhielt er im Jahre 1522 einhundert Gulden »für seine viele Mühe, die er mit der Visierung des Rathhauses gehabt«¹⁾. Daraus geht deutlich hervor, daß Dürer nur die Entwürfe zu den Malereien geliefert hat, welche heute noch die lange Wand des großen Rathhausfaales bedecken, daß er jedoch an deren Ausführung keinen Antheil nahm. Diese wird seinem Schüler Georg Penz zugeschrieben²⁾. Da er aber nicht Fresco, sondern in Tempera oder in Oel auf die Wand malte, so war die Arbeit nicht von langer Dauer. Nach einer vollständigen, rohen Uebermalung mit Oelfarben durch Gabriel Weyer im Jahre 1618, befinden sich die Malereien jetzt wieder in einem so kläglichen Zustande, daß über ihren ursprünglichen Werth nichts Sicheres mehr behauptet werden kann.

Die achtzig Schuh lange Hauptwand des alten, gothischen, später mit einem hölzernen Tonnengewölbe gedeckten Saales wird durch zwei ziemlich niedrige Thüren in drei ungleiche Theile abgetheilt, von denen der längste rechts vom Beschauer, der kürzeste inmitten der beiden Thüren liegt. Für jede dieser drei Abtheilungen lieferte nun Dürer den Entwurf einer Darstellung; entsprechend den drei verschiedenen Zwecken, welchen der ungeheure Saal dienen sollte, als zu Staatsversammlungen, wohl gar zu Reichstagen, sodann zu Gerichtsverhandlungen und endlich auch zu gefelligen Zusammenkünften, zu Tanz und Luftbarkeit, bei Hochzeiten und anderen Festen der patrizischen Familien, denen eine solche Benutzung des Rathhauses sammt der Musik, den Stadtpfeifern, als eines ihrer besonderen Vorrechte zu stand.

Die mittelgroße Wandfläche links vom Beschauer, dort wo sonst das berühmte Broncegitter Peter Vischers stand, ist der Rechtspflege gewidmet; und zwar sollte ein abschreckendes Beispiel zur Gerechtigkeit auffordern. Lucian³⁾ beschreibt das im Alterthume berühmte Gemälde des Apelles, das in allegorischen Gestalten die Wirkungen der Verläumdung darstellte. Der geniale Florentiner Leon Battista Alberti stellte daselbe schon in seiner 1435 geschriebenen Schrift über die Malerei⁴⁾ als Muster hin. Infolge dessen wohl versuchten sich so viele Meister der Renaissance in dieser Composition, als Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Girolamo Mocetto, Raphael, Ambrosius Holbein, Rembrandt u. A.⁵⁾ Diesen reiht sich auch Dürer

1) Baader, Beiträge I, 8.

2) Neudörfer, Nachrichten, 40: »Ao. 1521 hat er das Rathhaus renoviert«.

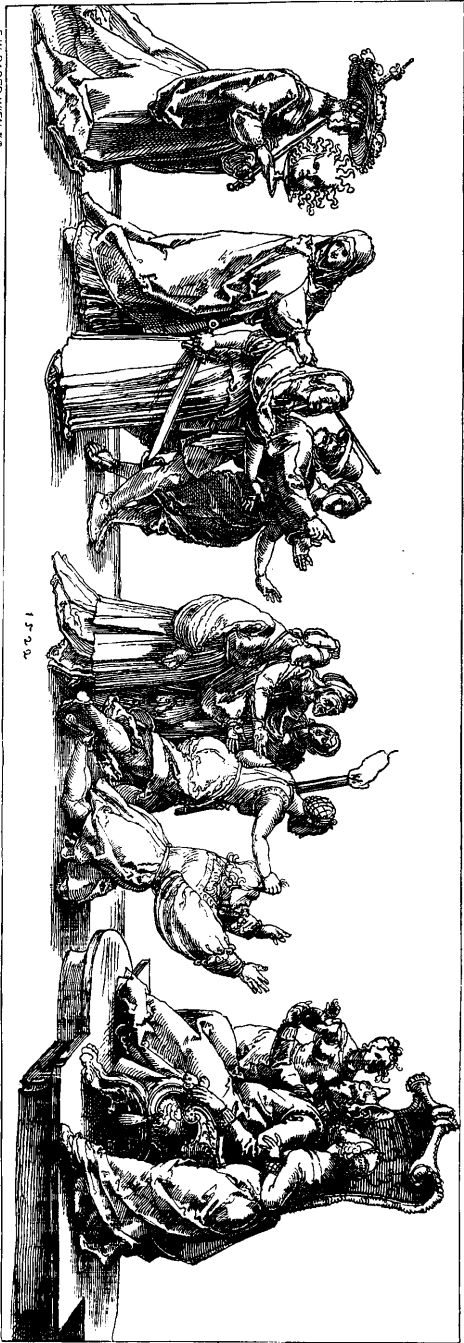
3) Calumn. non temere cred. 4.

) De Pictura. Basil. 1540. lib. III.

5) Von Kritik abgesehen, befinden sich die Federzeichnungen Mantegnas u. Rembrandts im Britischen Museum; die lavierte



Stadt-
bücherei
Elbing



Die Verläumdung nach Apelles.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 407.)

mit feinem Entwurfe für den Rathhausfaal an. Derfelbe ift uns noch in einer Federzeichnung aus dem Jahre 1522 in der Albertina erhalten. Wir geben davon ein Facsimile in verkleinertem Maßftabe. Von einer fremden Hand, vermuthlich der Wilibald Pirkheimers, find Namen und Bedeutung der einzelnen Figuren deutsch und lateinifch der Zeichnung beigefchrieben. Dies erleichtert das Verftändnifs der von Lucians Befchreibung etwas abweichenden Compofition 1).

Mit langen Ohren »die für Midas Ohren gelten könnten«, fitzt der unfähige Richter da; in's linke flüftert ihm die Sufpicio (der Argwohn), zu feiner Rechten fteht die Unwissenheit (Ignorantia), die durch ihre abwehrende Bewegung deutlich ausdrückt, dafs ihr bereits alles klar fei. Auf den Wink des Richters fchleppt die Calumnia (Verläumdung, »Verkleknus«) den Unfchuldigen (Insons) bei den Haaren herbei, der die Hände emporhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Die Verläumdung foll ein ungemein reizendes, aber leidenschaftlich aufgeregtes Mädchen fein, deren Geberden Muth und Zorn verrathen. Nicht vor ihr, wie Lucian fagt, fondern hinter ihr geht die Invidia (der Neid), bleich und häflich, wie von langer Krankheit abgezehrt, zwifchen der Täufchung (Deceptio) und der Arglift (»Fraus, Auffatz«), welche die Verläumdung hier blofs aufhetzen, nicht aber fie fchmücken und aufputzen. Darauf läßt Dürer noch eine ähnliche Gruppe folgen: den tölpelhaften Irrthum (Error) zwifchen der leichtgefchürzten Eile (Acceleratio) und der Strafe, welche das Schwert in der Hand hält; dann erft in Trauergewändern die Reue (Penitentia) verfchämt nach rückwärts blickend, wo endlich die Wahrheit (Veritas) triumphierend herannaht.

Im reichen modifchen Gewande, mit weitem Federhut, die ftrahlende Sonne auf einer Schale tragend, läßt Dürer die Wahrheit auftreten. Er durfte fie freilich nicht in unverhüllter, jugendlicher Leibes-

Bifterzeichnung Raphaels aus dem Cabinet Crozat im Louvre, radiert in Clairobscur von Ch. N. Cochin u. V. Le Sueur, radiert von Denon, geft. von Leroy. Girolamo Mocettos Stich bei Bartfch P. G. XIII, 113 Nr. 10. Amb. Holbeins Holzſchnitt bei Paffavant P. G. III, 422 Nr. 1. Ein Holzſchnitt angeblich von Erhard Schön in Derfchaus Sammlung. Ein Wandgemälde von Hans Bock im Rathhauſe zu Baſel. Am meiften bekannt ift wohl das berühmte, kleine Gemälde von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz. Die Vergleichung

diefer verſchiedenen Auffaffungen ift eben fo anziehend als lehrreich.

1) Auf dem Wandgemälde find die Figuren faft mit den gleichen lateinifchen Namen bezeichnet. Ueberdies lieft man zu beiden Seiten des Richterftuhles den Spruch:

»Ein Richter foll kein Urthel geben,
Er foll die Sach' erforſchen eben«
nebt der Ueberfetzung: »Nemo unquam ſententiam ferat, priusquam cuncta ad amuſim perpenderit«.

schönheit erscheinen lassen, wie jene italienischen Meister es gethan hatten. Dafür ist seine Darstellung reich an tief sinnigen Motiven, voll feiner Beziehungen zwischen den Figuren und Gruppen. Die maßvolle Haltung und die wohl abgewogene Anordnung derselben, die klare Durchzeichnung bis auf die fein geknitterten Draperien sind ein treffliches Beispiel für die spätere Formgebung Dürers. Ueber die Ausführung in fast drei Schuh hohen Figuren, läßt sich bei dem gegenwärtigen Zustande des Wandgemäldes wenig sagen. Nur eine auffallende Abweichung von Dürers Zeichnung sei hervorgehoben; sie scheint mir deutlich zu bestätigen, daß Dürer selbst bei der Uebertragung der Skizze auf die Wandfläche gar nicht betheiligt war. Dürer componierte die ganze Darstellung ohne Zweifel genau für den Raum zwischen der linken Fensterwand und der nächsten Eingangsthüre, so daß der bloß um eine Staffel erhöhte Richterstuhl unmittelbar an diese Thüre sich angelehnt hätte. Der Maler aber, welcher die Ausführung beforderte, vielleicht also Georg Penz, kam damit nicht ganz zurecht oder irrte sich und setzte nun den Thron und die Gruppe mit dem Richter erhöht auf die Fläche oberhalb des Thürsturzes. Dadurch kam diese Hauptgruppe theils aus der richtigen Linie einer friesförmigen Anordnung, theils blieb ein leerer Raum übrig, den der Maler durch Auseinanderrücken der drei vordersten Gruppen auszugleichen suchte. Durch diese Auseinanderzerrung verfällt die ganze wohldurchdachte Composition der Isolierung und Formlosigkeit. Es ist nicht anzunehmen, daß dieser Mißgriff unter den Augen des erfindenden Meisters hätte vorkommen können.

Im Rücken des Richterstuhles, in dem kleinen Raume zwischen den beiden Thüren ist der »Pfeiferstuhl« abgebildet. Sieben Stadtpfeifer, die officiellen Stadtmusikanten mit städtischen Wappenschildchen als Abzeichen am Gewande, erscheinen lebensgroß auf einem steinernen, goldverzierten Renaissance-Balcone sitzend oder stehend und zum Tanze aufspielend; um sie her noch andere Personen, lebhaft gesticulierend, zusammen eine malerische Gruppe von vierzehn reichgekleideten Gestalten. Um den Balcon läuft eine Balustrade mit drei Pfeilern, welche den volutenförmigen, in starker Verkürzung gezeichneten Tragsteinen unten entsprechen. Man hat die Urheberchaft Dürers an dieser Composition bezweifelt, doch, wie mir scheint, nicht mit ausreichenden Gründen. Freilich hat sich eine Skizze zu diesem Bilde nicht erhalten und die gegenwärtige Malerei zeigt manche italianisierende Züge. Wir wissen aber nicht, wie viel davon auf Rechnung des Georg Penz, der sich nach Italienern weitergebildet haben soll, oder mehr noch auf den Restaurator G. Weyer zu schreiben

ist¹⁾. Nach einer alten Tradition sollen in den Musikanten sämmtlich Porträte dargestellt sein, ohne dafs bisher mit einiger Wahrscheinlichkeit einzelne Persönlichkeiten namhaft gemacht worden wären. Bei genauer Betrachtung des Wandbildes drängte sich mir allerdings eine Vermuthung auf, insbesondere in Bezug auf die vornehmsten in der Mitte sitzenden drei Stadtpfeifer, die durch die üblichen Wappenschildchen an der Brust als öffentliche Diener der Stadt bezeichnet sind. Zu dem Dreiviertel-Profil des links sitzenden Alten mit der Haube scheint mir offenbar das bekannte Bildnifs Wolgemuts benützt worden zu sein und zwar genau in der von Dürer aufgenommenen Stellung. Dafs Dürer damit eine Verewigung des zwei Jahre zuvor verstorbenen Meisters beabsichtigt hätte, läge wohl nahe. Der rechts Sitzende, ihm gegenüber erinnert trotz des beigefügten kurzen Bartes auffallend an das kräftige Profil und die Haartracht Lazarus Spenglers. Ob nun der dicke Mann mit der Stumpfnase in ihrer Mitte nicht ursprünglich gar Pirkheimers Züge getragen hat, ob überhaupt auch ein so kräftiger Scherz wie der, die beiden tonangebenden Männer der Stadt als aus Leibeskräften blasende Stadtpfeifer darzustellen, noch als erlaubt und annehmbar angesehen werden darf, lasse ich dahin gestellt.

Auf der langen Wandfläche rechts von der zweiten Thüre bis an das Ende des Saales, wo die Tribüne der Vorsitzenden aufgeschlagen war, ist in grossem Mafsstabe der Triumphwagen Kaiser Maximilians gemalt, ganz von Gold und umgeben von den durch Pirkheimer erfundenen Allegorien. Die Darstellung entspricht vollständig dem Meisterwerke der Holzschneidekunst, das Dürer, als von ihm »erfunden, geriffen und gedruckt« im Jahre 1522 zuerst veröffentlichte; geschnitten waren die Stöcke ohne Zweifel von Hieronymus Andreae²⁾. Von der oben erwähnten Zeichnung des Jahres 1518 unterscheidet sich das Wandgemälde, wie der Holzschnitt vornehmlich dadurch, dafs der Kaiser allein, ohne seine Familie auf dem Wagen sitzt. Es gieng wohl nicht an, den nunmehr regierenden Kaiser Karl V. noch in untergeordneter Stellung als Prinzen neben dem Kaiser abzubilden; auch fiel ja die Rücksicht auf jenes Programm, das Maximilian für seinen ganzen Triumphzug aufgestellt hatte, nach seinem Tode und nach der Unterbrechung der betreffenden Arbeiten hinweg. Ohne Zweifel hat blofs

1) Lithographirt von Eberlein 1856. Vergl. A. Dürers Wandgemälde im gröfseren Rathhausfaale zu N. radiert v. Ph. Walther, mit Text von G. W. K. Lochner; Nürnberg. 1869.

2) Bartsch 139; Heller 1912; Retberg

247; Hausmann S. 84. Concepte zu der Exposition an den Kaiser und zu den anderen Inschriften des Holzschnittes mit Correcturen von Pirkheimers Hand besitzt A. H. Cornill in Frankfurt.

Dürers Zeichnung für den Holzschnitt, wo nicht bereits dieser selbst bei der Ausführung der Wandmalereien als Vorlage gedient.

Es sind dies die einzigen bekannten Wandgemälde, an deren Herstellung Dürer wenigstens durch Lieferung der Entwürfe Antheil hat. Es mochte ihm zu hoher Befriedigung gereichen, daß er seinem kaiserlichen Gönner an so bedeutamer Stelle in der Vaterstadt ein Denkmal setzen konnte. Daß er aber jemals für Maximilian selbst etwas auf die Wand gemalt oder gezeichnet hätte, ist durch nichts beglaubigt, als durch eine Anekdote, die den Stempel der Erfindung an der Stirne trägt. Carel van Mander ¹⁾ berichtet nämlich, der Kaiser Maximilian habe Dürer einmal etwas an die Wand zeichnen lassen. Da dieser nun nicht hoch genug hinaufreichen konnte, befahl der Kaiser einem der gegenwärtigen Edelleute, sich niederzulegen, damit der Meister auf ihm stehen und so die Zeichnung vollenden könne. Als darauf der Edelmann sich dessen weigerte, da es doch eine Herabwürdigung für ihn wäre, von einem Maler mit Füßen getreten zu werden, soll der Kaiser gesagt haben, Albrecht wäre wohl edler als ein Edelmann wegen seiner ausgezeichneten Kunst, und er, der Kaiser, könne zwar aus jedem Bauer einen Edelmann machen, aus keinem Edelmann aber einen solchen Künstler. Sodann habe der Kaiser Dürern zugleich für alle seine künftigen Kunstgenossen das Malerwappen verliehen, die drei silbernen Schilde im blauen Felde. Die Motivierung dieser angeblichen Wappenverleihung ist wohl der Hauptzweck der ganzen Geschichte. Joachim von Sandrart schreibt dieselbe nach, doch läßt er — selbst ein Stückchen Edelmann — den Kaiser von jenem nicht verlangen, daß er sich niederwerfe, sondern bloß, daß er Dürern die Leiter halte. In dieser höflicheren Fassung ward die Fabel dann weiter erzählt und schließlichs populär; denn das Volk liebt es, seine Helden durch solche Exempel mit einander in Beziehung zu setzen; ihm genügt eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit des Berichteten, und wir mögen uns mit daran ergötzen, auch ohne es zu glauben.

1) Het Schilderboeck 2. Ausg. Amsterdam 1618, fol. 131 b.

XV.

Die Niederländische Reise.

»dergleichen ich in allen teutschen
landen nie gesehen hab«.

Dürer.

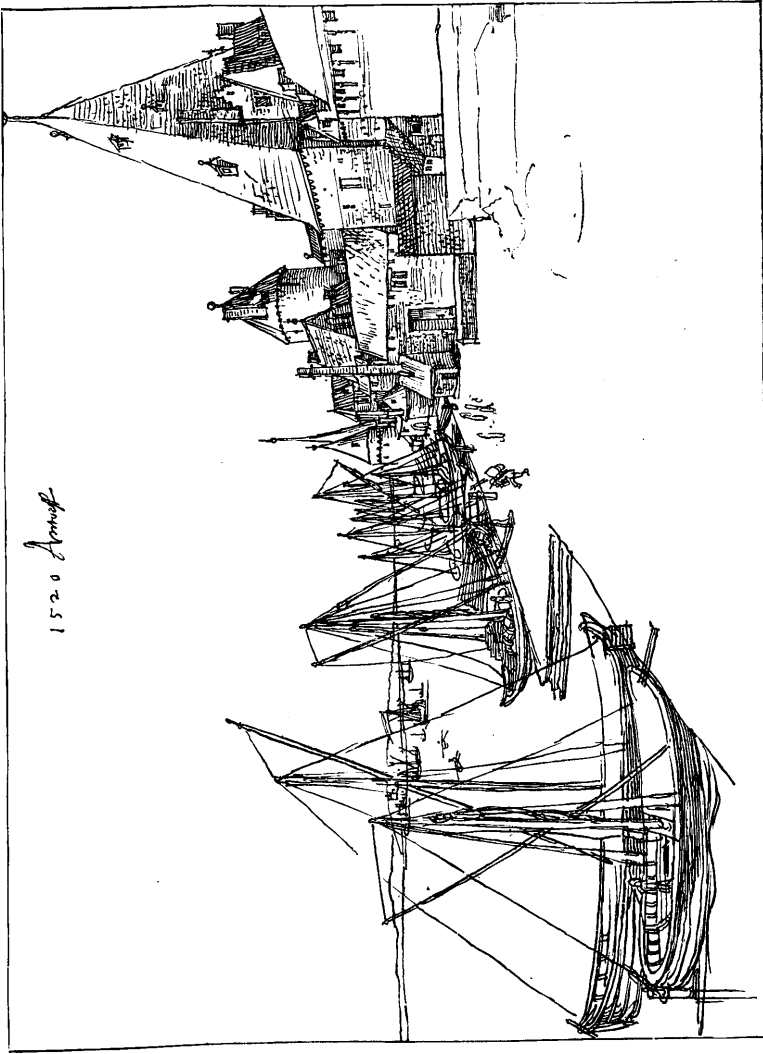


Am 12. Juli 1520 machte sich Dürer auf zu einer Reise nach den Niederlanden. Die vornehmste Veranlassung dazu haben wir bereits kennen gelernt; es galt dem neugewählten Kaiser Karl V. irgendwo zu begegnen und von ihm die Bestätigung für Maximilians Begnadungen zu erlangen. Zugleich wüthete auch wieder die Pest in Nürnberg dermaßen, das jeder, der es nur irgend thun konnte, der Stadt den Rücken kehrte. Pirkheimer, der sich nach Neunhof auf das Gut seines Schwagers Geuder zurückgezogen hatte, berichtet in seinem berühmten Briefe an Bernhard Adelmann, das sich seine Freunde mit Weib und Kind auf die umliegenden Dörfer geflüchtet hätten, und das seine eigenen Töchter ihren Männern nach Augsburg und Meissen nachgefolgt wären. Darum nahm wohl auch Dürer nicht bloß seine Frau mit sich, sondern auch deren Magd Susanne. Das Hauptziel Dürers war Antwerpen, das London jener Tage. Es bildete sich eben damals zum ersten Sammelpunkte der Kunstthätigkeit aus, wie es zuvor Brügge und Gent gewesen und nachmals Harlem und Amsterdam geworden sind. Die reiche Handelsstadt eröffnete dem Meister zugleich gute Ausichten auf Gewinn. Er führte daher einen ansehnlichen Vorrath von Kunstfachen mit sich, namentlich zahlreiche Abdrücke seiner Kupfer und Holzschnitte. Der Verkauf derselben sollte wo möglich die Reise lohnen, auch sollten sie ihm die Wege ebenen bei den Herren, deren Hilfe er bedurfte.

Gleich in Bamberg beim Bischofe Georg III., einem Schenk von Limburg, machte er davon Gebrauch. Er schenkte demselben eine gemalte Madonna, ein Marienleben, eine Apokalypse und für einen

Gulden Kupferstiche. Dafür fand er aber nicht bloß einen ehrenvollen Empfang, der Bischof verfuhr ihn auch mit einem Zollbriefe für seine Kunstwaare und mit drei Empfehlungsbriefen an einflußreiche Männer. Auch von den Malern in Bamberg ward Dürer ausgezeichnet. Dort miethete er dann einen Fährmann und fuhr zu Schiffe den Main hinab nach Mainz. Ueberall leistet ihm sein Zollbrief gute Dienste und öfter findet er in den Raftorten freundliche Aufnahme. In Frankfurt schenkte ihm sein alter Bekannter Jakob Heller, dem er einst das Altarwerk gemalt hatte, den Wein in die Herberge. In Mainz streitet man um die Ehre, ihn zu bewirthen. Dort besteigt er am 23. Juli ein Rheinschiff, um nach Köln zu fahren. Wieder schafft ihm der Zollbrief freien Durchlaß für seine Güter; nur muß er an der Trier'schen Zollschranke zu Boppard mit Schrift und Siegel bezeugen, »dafs er keine gewöhnliche Kaufmannswaare mit sich führe«. In Lahnstein treffen sie gar einen Zöllner, der Dürers Frau gut kennt — vielleicht weil sie zuweilen mit Kunstwaare die Märkte bezogen hatte — er freut sich nun auch Dürer selbst kennen zu lernen und bittet ihn um Fürsprache bei seinem hohen Gönner, dem Kurfürsten von Mainz. Dürer scheint selbst überrascht von der guten Wirkung seines Zollbriefes, denn als man ihn auch in Engers, das wieder Trierisch war, frei fahren läßt, versichert er den Zöllner, er wolle es beim Bischof von Bamberg rühmen. So kommen sie denn nach Köln, wo Dürer von seinem Vetter, dem Goldschmiede Niklas, empfangen und von dem Augsburger Kaufherrn Hieronymus Fugger ausgezeichnet wird. Von Köln wird dann die Reise zu Wagen fortgesetzt über Sittard und Stockhem. Am 2. August 1520 kommt Dürer in Antwerpen an, das er mit dem damals in Oberdeutschland gebräuchlichen Namen Antorf nennt. Welchen Eindruck das rege Treiben in der großen Handelsstadt auf Dürer machte, und wie geschickt er das Bild davon festzuhalten wußte, zeigt die Ansicht des Landungsplatzes beim Scheldethor, eine flüchtige Federzeichnung in der Albertina, die wir im verkleinerten Maßstabe hier wiedergeben. Ueber die letzten Etappen der Reise, wie über die späteren Kreuz- und Querzüge Dürers in den Niederlanden giebt die beiliegende Reisekarte genaueren Aufschluß.

Wir sind über diese Reise Dürers ausnahmsweise gut unterrichtet, weil sich sein Reisetagebuch noch erhalten hat. Es ist die kostbarste Quellschrift zur Geschichte Dürers, wie zur Beleuchtung der allgemeinen Kunst- und Culturzustände seiner Zeit. Die erste unvollständige Ausgabe davon veranstaltete v. Murr in seinem Journal 1779, eine zweite, etwas genauere und, wie es scheint, vollständige Campe in seinen Reliquien 1828. Ueber die Urschrift des Tagebuches fehlt es



Das Scheidethor zu Antwerpen.
Federzeichnung in der Albertina zu Wien.
(Seite 412.)

Stadt-
bücherei
Elbing

an jeglicher Nachricht. Vermuthlich verbirgt sich dieselbe in einem der Nürnberger Familienarchive ¹⁾. Wir sind somit nur auf den letzten, ganz unkritischen Abdruck angewiesen, wenn wir uns ein Urtheil über die ursprüngliche Einrichtung dieses Notizbuches bilden wollen. Es scheint ein kleines Büchlein gewesen zu sein, das vornehmlich den Zweck hatte, über die Ausgaben und Einnahmen während der Reise Rechnung zu führen. Zu Dürers Wefen gehört es eben auch, daß er ein guter Haushalter war. Sorgfältig verzeichnet er jeden Stüber oder Weißpfennig, den er für Nahrungsmittel oder als Trinkgeld ausgiebt, auch wohl in Gesellschaft vertrinkt oder verspielt. Die Angabe der Ortschaften, in die er kommt, und mancher Thatfachen, die mit Geldauslagen verbunden waren, ergab sich dabei von selbst. Dürer geht aber noch weiter und verzeichnet gleich auch noch andere Erlebnisse offenbar zur Hilfe für sein Gedächtniß, wenn er sich später an der Erinnerung ergötzen wollte. Je nach dem Grade des Interesses, das er an einer Sache nimmt, wie nach Maßgabe der Zeit, die ihm eben zur Verfügung stand, werden nun diese Aufzeichnungen stellenweise auch weitläufiger. Er scheint dieselben nicht alle Tage regelmäßig eingetragen zu haben. Daher faßt er zuweilen mehrere Tage zusammen und kömmt wohl auch auf bereits früher berührte Thatfachen ergänzend zurück. Andererseits muß er bei der Eintragung immer größere oder kleinere Lücken gelassen haben, in die er dann allmählich auflaufende Zahlen oder andere Bemerkungen einschaltete. Manche dieser Einschaltungen konnte er erst nach seiner Heimkehr gemacht haben, z. B. wo er die Vertheilung der mitgebrachten Geschenke an die Freunde und Bekannten auführt, oder wo er von seiner Erkrankung in Zeeland spricht. Das Tagebuch muß somit noch daheim eine Redaction erfahren haben, ohne daß es dabei zugleich abgeschrieben worden wäre, denn sonst hätte Dürer wohl Manches zusammengezogen, wie z. B. die Zahlen der Mahlzeiten, die er immer durch täglich neben einander gesetzte Striche oder j ausgedrückt hatte. Das ganze Tagebuch hatte ja niemals den Zweck der

1) H. A. von Derfchau erzählte zwar dem Reifenden Th. Fr. Dibdin, A biographical tour in France and Germany 1821, III. Supplem. 33: er habe ein Tagebuch Dürers besessen, und dasselbe sei an einem ungenannten Orte während einer Schlacht zwischen Franzosen und Preußen verbrannt. Ob darunter das Original des niederländischen Tagebuchs zu verstehen sei, ist mehr als zweifelhaft. Die ganze Geschichte klingt unglücklich. Derfchau besafs nur

die alte Abschrift aus der Ebner'schen Bibliothek, die bereits Murr als Vorlage gedient hat und nachmals 1825 in den Besitz eines Freiherrn Grofs von Trockau übergegangen sein soll. Vergl. meine Ausgabe: Dürers Briefe, Tagebücher etc., wo ich eine Erklärung des so mangelhaft überlieferten Textes versucht habe. Dasselbst auch die genaueren Nachweise für die im Folgenden berührten Einzelheiten.

Veröffentlichung; es sollte nebst der Rechnungslegung zugleich als Andenken an die denkwürdige Reife dienen und wohl zugleich als Behelf zu den Berichten, die er ja den Freunden daheim von den Wundern in der Fremde geben mußte.

In Antwerpen nahm Dürer gleich Herberge bei Jobst Plankfelt. Ein Bildniß dieses feines Wirthes, eines noch jugendlichen Mannes, 1520 von Dürer mit der Feder gezeichnet, befindet sich im Stadel'schen Institute zu Frankfurt. Bei ihm wohnte nun Dürer und die Seinen friedlich die längste Zeit, und als Plankfelts Weib niederkömmt, steht die Dürerin bei dem Kinde Gevatter. Dürer bedang alles genau mit seinem Wirth; er selbst speiste mit demselben, wenn er nicht auswärts geladen war. Die Frau und die Magd aber liefs er oben auf ihrer Kammer kochen und essen, wohl der Erfparniß halber. Gleich am Tage seiner Ankunft lud ihn Bernhard Stecher, der Factor des Haufes Fugger, zu Abend und gab ihm ein köstliches Mahl. Und am nächsten Sonntage den 5. Auguß luden ihn die Maler sammt seinem Weibe und der Magd auf ihre Zunftstube und feierten ihn durch eine überaus köstliche Bewirthung. Dürer bewunderte das viele Silbergeschirr und das kostbare Geräth und verzeichnete weiter mit Behagen: »Es waren auch ihre Frauen alle zugegen, und als ich zu Tische geführt wurde, da stand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen großen Herren. Es waren unter ihnen auch Männer von gar stattlicher Persönlichkeit, die sich alle mit tiefer Verneigung auf das Allerdemüthigste gegen mich benahmen und sagten, sie wollten, so viel wie nur möglich alles das thun, was sie wüßten, daß mir lieb wäre. Und wie ich so da saß, kam der Rathsbote der Herren von Antwerpen (der Syndicus der Stadt) mit zwei Dienern und schenkte mir im Namen der Rathsherren von Antwerpen vier Kannen Wein und sie ließen mir sagen, ich solle hiermit von ihnen ausgezeichnet und ihres Wohlwollens versichert sein«. Er berichtet dann noch, wie sie bis spät in die Nacht fröhlich beisammen gewesen und wie er und die Seinen dann gar ehrenvoll mit Windlichtern heimgeleitet worden seien. Aus solchen Vorgängen, die sich auch in anderen niederländischen Städten wiederholten, konnte Dürer sehen, wie sehr sein Ruhm in diesem alten Kunstlande verbreitet war. Anders als einst in Venedig, ohne Neid und gewerbliche Mißgunst huldigten ihm hier seine Kunstgenossen, denn sie betrachteten ihn als einen der Ihrigen in jeder Beziehung. Sie ließen sich gar eine colorierte Federkizze von Dürer entwerfen, oder, wie er sich ausdrückt, eine »Visierung mit halben Farben«. Noch trennte ja keine nationale Schranke die flämischen Provinzen von Deutschland.

Dürer verfolgte auch mit offenen Augen das rege Kunstleben dafelbst in feiner Wirkfamkeit sowohl, wie in den Denkmälern feiner grossen Vergangenheit. Schade nur, dafs es nicht feine Art war, sich über diese Dinge eines weiteren zu verbreiten, am wenigsten in Aufzeichnungen, die er blofs für sich und nur zur Hilfe seines Gedächtnisses ganz spärlich gemacht hat. Wir erfahren blofs, dafs er gleich in den ersten Tagen feiner Ankunft Meister Quentin Massys in seinem Hause, genannt »zum Affen« in der Gerberstrafse besuchte. Welchen Eindruck aber der grosse Stil, die glänzende Malweise, die überzeugende Charakteristik des gewaltigen Malers auf ihn gemacht haben, verschweigt er uns. Wir errathen es aber dennoch beim Anblicke der letzten Gemälde, die Dürer noch zu vollenden beschieden war. Genug, Quentin Massys war der erste Maler, den Dürer in den Niederlanden aufsuchte; er war unter den Lebenden auch der einzige, der sich mit ihm messen konnte. Sodann ward Dürer von seinem Wirthe in das Zeughaus von Antwerpen geführt. Dort hatten die Maler ihre Werkstätte aufgeschlagen, um den grossen Triumphbau herzurichten, durch welchen Kaiser Karl am 23. September feinen feierlichen Einzug halten sollte. In solchen prächtigen Verkleidungen ihrer Strafsen pflegten die Städte Zeugniß davon abzulegen, dafs ihre Loyalität mit ihrem Reichtume und mit der Kunstfertigkeit ihrer Maler im rechten Einklange stand. Dürer bewunderte denn auch die vierhundert Bögen, die je 40 Schuh weit und zwei Stockwerke hoch zu beiden Seiten der Strafsen aufgestellt werden sollten, und deren Herstellung die ansehnliche Summe von 4000 Gulden kostete.

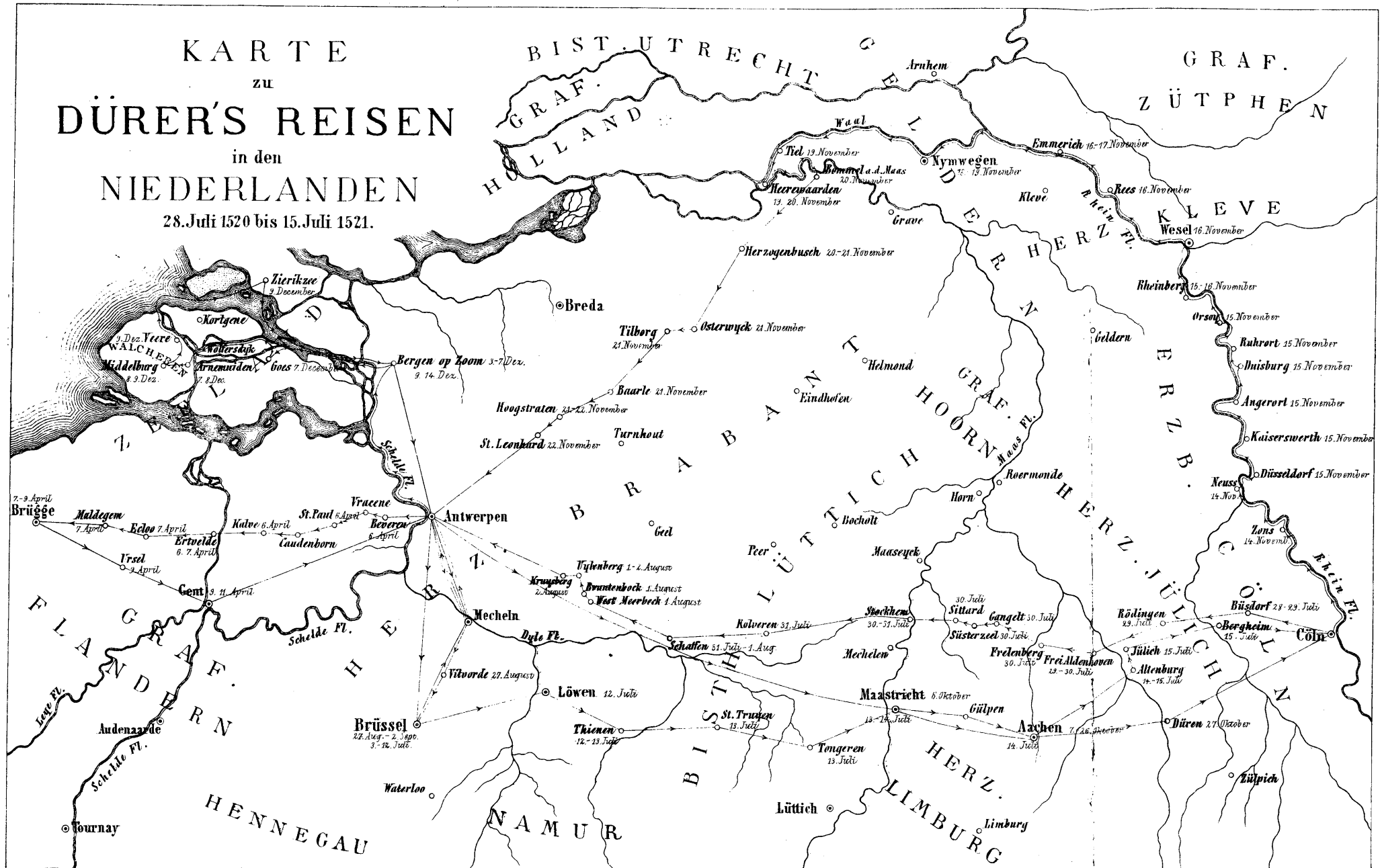
Durch Empfehlungsbriefe, die er von Hause mitgebracht hatte, durch Landsleute aus Nürnberg, die er überall traf, durch seine Kunst, wie durch sein liebenswürdiges Auftreten fand Dürer bald zahlreiche Freunde und Gönner in Antwerpen und in den anderen niederländischen Städten, die er besuchte. Er wird überhäuft mit Einladungen und mit allerlei Geschenken, die er nach Kräften erwiedert. Dazu dienten ihm vornehmlich seine Kunstblätter, wie auch sein Geschick im Porträtieren. Er erwähnt zahlreicher Bildnisse, die er meist aus Gefälligkeit, zuweilen gegen Bezahlung den Leuten lieferte und von denen sich natürlich nur ein kleiner Theil erhalten hat. Es waren meist Kohlezeichnungen und nur ausnahmsweise Gemälde. Dürer hatte sich gar nicht mit allem zur Oelmalerei Nöthigen versehen, so dafs er sich gleich anfangs einen Gefellen und die Farben von Joachim de Patenier ausleihen mußte. Für sich selbst zeichnet er die Leute öfter in kleinerem Formate mit der Feder; so das Brustbild des martialischen Tonkünstlers Felix Hungersperg in der Albertina, ein hagerer Mann

mit langem Halbe, einem erblindeten Auge, ein Barret mit weiter, geschlitzter Krempe über dem Haarnetze, darüber die Jahreszahl 1520 und die Auffchrift: Das ist Hauptmann Felix, der köstliche Lautenschläger. Später zeichnete er denselben nochmals mit der Feder knieend in dessen Buch, vermuthlich in das Notenheft; diese Zeichnung oder doch die Skizze dazu befindet sich in derselben Sammlung. Der musikalische Kriegsmann kniet da rechtshin gewandt, so dafs das blinde Auge unsichtbar wird, die Hände über einem Schilde gefaltet, auf dem der kaizerliche Doppeladler angebracht ist. Darüber von Dürers Hand: »Felix Hungersperg, der köstlich und übergerad lawtenschlaher« und feitwärts die Bemerkung »Das sind die pesten: Felix, Adolff, Samario« — die besten Lautenschläger nämlich, ein Zeichen, dafs Dürer auch dem Genuffe der Tonkunst huldigte.

Unterwegs führte Dürer ein kleines Skizzenbuch mit sich, das Blätter von weifsgrundiertem Papier enthielt und in das er mit dem Metallstifte, dem sogenannten Silberstifte zeichnete. Das Büchlein hatte ein Querformat in der Gröfse eines mittleren Octavo. Einzelne Blätter daraus haben sich in den verschiedensten Sammlungen erhalten; sie sind am Formate, am Materiale und in der Regel auch an den, der Zeichnung beigefügten Inschriften und Jahreszahlen leicht zu erkennen. Die Behauptung, dafs Dürer daneben noch ein anderes Skizzenbuch von grossem Formate mit sich geführt habe, um darin Bildnisse mit der Kohle zu sammeln, ist blofs eine zur Beglaubigung von Fälschungen aufgebrachte Fabel. Wenn Dürer auch zu feinen Zwecken manche Kohlezeichnung in gröfserem Mafsstabe machte, so geschah dies gewifs nur ausnahmsweise und auf einzelnen losen Bögen.

In Antwerpen machte Dürer bald die Bekantschaft von Erasmus von Rotterdam, der ihn beschenkte und dessen Bildnifs er dann wiederholt zeichnete. Desgleichen porträtierte er den Astronomen Nicolaus Kratzer, den er bei Erasmus traf und der ihm dann in vielen Angelegenheiten nützlich gewesen ist. Er war ein Münchener von Geburt, lebte aber am englischen Hofe. Dort malte nachmals Holbein das treffliche Bildnifs von ihm, das sich gegenwärtig im Louvre befindet. Wir werden noch sehen, dafs der freundschaftliche Verkehr des Gelehrten mit Dürer später eine briefliche Fortsetzung fand. Die Bestrebungen von Stabius und Anderen, an denen sich ja auch Dürer mit betheiligte, boten hinreichende Anknüpfungspunkte. Dürer verschenkte ja damals in Antwerpen auch einmal seine »Imagines coeli«. Befondere Gönner findet Dürer jedoch an einigen fremden Kaufleuten in Antwerpen, so an dem Factor oder Consul von Portugal, Namens Brandan, den er meist schlechtweg den Portugiesen

KARTE
 ZU
DÜRER'S REISEN
 in den
NIEDERLANDEN
 28. Juli 1520 bis 15. Juli 1521.



Zu Thausing, Dürer.

Masstab 1 : 1,000,000 .

Entw. v. M. Thausing .

Stadt-
bühnerei
Erling

nennt, wie an deffen Landsmanne und späterem Nachfolger, dem reichen Kaufherrn Roderigo Fernandez, der 1528 als Factor der portugiesischen Nation das prächtige Haus von Ymmerseele, später Vetkot genannt, kaufte. Er verfiel Dürer reichlich mit portugiesischem und französischem Wein, dazu Austern und Leckerbissen, Marzipan und Zuckerwerk aus den Producten der Colonien, »darunter einige Zuckerrohre so wie sie wachsen«. Brandan schenkt ihm Porzellangeschirr und kalikutische Federn u. dergl. m.

Vornehmlich aber war es der Genuese Tomafo Bombelli, der sich Dürers annahm und in deffen Familie der Meister viel verkehrte. Bombelli stammte eigentlich aus Lucca; er war einer der reichsten Seidenhändler in Antwerpen und zugleich Zahlmeister der Statthalterin, Erzherzogin Margarethe. Dürer verzeichnet sorgfältig die vielen Beweise von Werthschätzung, die er gerade von diesen Ausländern empfängt. Ihre Aufmerksamkeit erstreckt sich auch auf seine Ehehälfte. Bald schenkt ihr Bombelli reichlichen Stoff zu einem Mantel, dann wieder Roderigo einen kleinen grünen Papagei, dem ein Sittichhaus gekauft werden muß, ein Ringlein, das mehr als 5 Gulden werth ist, Rosenöl und dergleichen.

Ein besonderes Augenmerk widmet Dürer in Antwerpen den Werken der Baukunst. Er läßt sich von seinem Wirthe in das Haus des Bürgermeisters Arnold van Liere führen und ist überrascht von der großartigen Anlage deselben. Er bewundert die Frauenkirche, die nachmalige Kathedrale von Antwerpen, und deren prunkvolle Einrichtung. Eine feine Federzeichnung nach der Seitenansicht der Kirche mit unvollendetem Thurme in der Albertina ist zwar nicht von Dürers Hand, sondern niederländische Arbeit, stammt aber wohl aus seinem Besitze, er mag dieselbe aus Antwerpen mitgebracht haben. Nicht minder preist er das steinerne Gefühle und die monolithen Säulen in der Kirche der Prämonstratenser-Abtei St. Michael. »Und zu Anttorf, fügt er bei, sparen sie keine Kosten zu solchen Dingen, denn da ist Geldes genug!« Den Thurm von St. Michael, aus der Häufermaße hervorragend, hat er eigens mit dem Stift in sein Skizzenbuch gezeichnet, daneben das Bildniß eines 24jährigen Mannes; das Blatt befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Aumale. Köstlich findet Dürer auch das Haus der Fugger mit seinem besonderen Thurme, dem schönen Garten, dem reichen Marftall. Am 19. August, dem Sonntage nach Mariae Himmelfahrt hatte Dürer noch Gelegenheit, die große Procession zu sehen, welche von der Frauenkirche ausgieng und länger als zwei Stunden brauchte, um an seinem Haufe vorüberzuziehen. Die Pracht des Aufzuges, an dem sich alle Würdenträger, Zünfte und

Brüderschaften betheiligten, machte einen großen Eindruck auf ihn. Er konnte sich nicht satt sehen an den herzerfreuenden Dingen, an den Schauspielen und Gruppen, die da auf Wägen, Schiffen und anderem Bollwerk mitgeführt werden: die Schaar der Propheten, der englische Grufs, der Zug der heiligen drei Könige auf Kameelen und anderen seltsamen Thieren, die Flucht nach Aegypten, dann St. Margaretha mit ihren Jungfrauen und mit dem Drachen — »die war besonders hübsch«, St. Georg mit feinen Knappen, ein stattlicher Harnischreiter, und viele andere Knaben und Mädchen in kostbaren fremden Trachten, verschiedene Heilige vorstellend. Launig giebt er es auf, all' die Herrlichkeit zu beschreiben: »und war des Dinges so viel, dafs ich es in ein ganzes Buch nimmer könnte schreiben, ich las' es also fein bleiben«.

Am 26. August fuhr er mit Herrn Thomas Bombelli über Mecheln nach Brüssel. Die Zeit der Ankunft des neuen Kaisers rückte heran; da galt es die nöthigen Vorbereitungen zu treffen und Verbindungen anzuknüpfen. Schon von Antwerpen aus hatte Dürer durch einen kaiserlichen Thürhüter dem Bildhauer Konrad Meyt einige seiner besten Kupferstiche zugeschickt. Meister Konrad, ein Schweizer von Geburt, stand in den Diensten der Statthalterin Margarethe, der Tochter Kaiser Maximilians I.; er galt für den ersten Bildhauer seiner Zeit in den Niederlanden. Dürer bewunderte nicht wenig »den guten Bildschnitzer, desgleichen er keinen gesehen hatte«. Er lud ihn auf der Durchreise zu Mecheln zum Nachteffen und war dafür sein Gast in Brüssel. Hier traf er bereits die Krönungsdeputation der Vaterstadt, bestehend aus den Rathsherren Hans Ebner, Leonhard Groland und Niklas Haller. Sie waren abgeordnet, um die Reichsinfinnien zur Kaiserkrönung nach Aachen zu überbringen und dieselben sodann wieder heimzuführen. Sie verfäulmten nicht den berühmten Landsmann auszuzeichnen und nahmen seine ganze Verpflegung auf sich. In Brüssel begegnete Dürer auch dem früheren, eben 1520 abgetretenen Bürgermeister von Antwerpen, Jan van Ymmerseele, Markgrafen des Landes von Ryen; er hatte ein Empfehlungsschreiben des Bischofs von Bamberg an ihn abzugeben und fügte demselben gleich eine Kupferstichpassion bei, »dafs er sich meiner dabei erinnere«. Eine solche schenkte er auch dem Herrn Jakob de Bannifis, dem vertrauten Rathe und Geheimschreiber weiland Maximilians I. Bei ihm konnte Dürer der besten Aufnahme sicher sein, denn Bannifis war ein naher Freund Pirkheimers, der ihm Bücher gewidmet hat. In einem Briefe an Pirkheimer preift ihn auch Ulrich von Hutten als »einen überaus gelehrten und beredten Mann — er wünsche nur, dafs der Kaiser zehn solche Berather hätte«. Dürer kannte ihn vermuthlich bereits von früheren Begegnungen her. Bannifis

liefs ihm nun von feinem Schreiber die Bittfchrift an den Kaifer aufsetzen und lud ihn zu Gafte.

In Brüssel gab es denn auch für Dürer manches Wunder zu fehen; fo das »köftliche Rathhaus, grofs mit fchön gehauemem Mafswerk und mit einem herrlichen, durchfichtigen Thurme«, und in der goldenen Kammer dafelbft, die vier Gemälde, die der grofse Meifter Rüdiger, d. i. Rogier van der Weyden, gemacht hat. Es war dies der grofse Flügelaltar mit Beifpielen ftrenger Rechtspflege, das Hauptwerk, welches Rogier als Maler der Stadt Brüssel ausgeführt hatte und das bei der franzöfifchen Belagerung 1695 zu Grunde gieng. Zumeift aber wird Dürers Wifsbegierde gefeffelt durch »die Dinge, die man dem Könige aus dem neuen Goldlande, aus Mexico, gebracht hat: eine ganz goldene Sonne, eine ganze Klafter breit, desgleichen einen ganz filbernen Mond, eben fo grofs, zwei Kammern voll Rüstungen der Leute dort, desgleichen allerlei Wunderliches von ihren Waffen, Harnifchen und Gefchossen, gar feltfame Kleidung, Bettgewand und allerlei wunderfame Gegenstände zu menfchlichem Gebrauch, was da viel fchöner zu fehen ift, als Wunderdinge. Diefе Sachen find alle fo koftbar gewesen, dafs man fie hunderttaufend Gulden werth fchätzt. Ich aber habe all' mein' Lebtag' nichts gefehen, das mein Herz fo fehr erfreut hätte, wie diefe Dinge, denn ich fah darunter wunderbare, kunftvolle Sachen und verwunderte mich über die fubtilen Ingenia der Menfchen in fremden Landen. Ja ich kann gar nicht genug erzählen von den Dingen, die ich da vor mir gehabt habe«. Unter vielen anderen fchönen Dingen, die er zu Brüssel fah, findet er insbesondere den Knochen eines vorweltlichen Riefenthieres fo bemerkenswerth, dafs er ihn im Tagebuche nachzeichnet, er hält ihn für »einen fo grofsen Fifchknochen, als hätte man ihn von Quaderftücken zufammengemauert«. Sodann befucht er den prächtigen Palaft des Grafen Heinrich von Naffau, des Statthalters von Holland, defselben, der durch feine Heirat mit der Erbtochter von Oranien den Glanz des Haufes begründete. Unter andern Koftbarkeiten fah er dort in der Kapelle ein gutes Werk vom Meifter Hugo van der Goes, vermuthlich die fieben Sakramente, Gemälde, welche in fpäteren Inventaren des Naffauer Haufes noch erwähnt werden. Befonders gedenkt er noch der wunderbaren Ausficht, deren man aus dem hochgelegenen Haufe genieft.

In Brüssel ward ihm damals auch die Ehre, dafs die Erzherzogin Margarethe nach ihm fchickte, fich ausnehmend huldvoll gegen ihn erwies und ihm zufagte, fie wolle feine Fürfprecherin bei ihrem Neffen, dem König Karl fein, deffen Erziehung fie einft geleitet hatte. Mar-

garethe hatte von ihren Ahnen die Liebe zur Kunst geerbt, ja sie bethätigte sich selbst als Künstlerin auf allen Gebieten; sie dichtete, komponierte, malte und trieb feine Kunststickerei, die damals auf gleicher Höhe mit der Malerei stand. Sie fand in solcher Beschäftigung Ersatz für den trostlosen Lebenslauf, den ihr eine leidige Familienpolitik bereitet hatte. Ihr Lieblingsmeister war damals der Brüsseler Maler Bernhard van Orley. Obwohl ein Altersgenosse Dürers, gehörte Meister Bernhard bereits einer viel weiter fortgeschrittenen Kunstrichtung an; er gab sich rückhaltlos der Nachahmung italienischer Vorbilder hin und förderte so mit den Uebergang zu jenem Manierismus, welcher die ältere niederländische Kunstblüthe zu Grabe trug. Dies hinderte ihn nicht, Dürer zu huldigen; er lud ihn zu einem Mahle, dessen Kostbarkeit Dürer in Erstaunen setzte, und dazu luden sich von selbst einige vornehme Herren vom Hofe ein »um mir gute Gesellschaft zu leisten«; und zwar Jan de Marnix, Schatzmeister und General-einnehmer der Finanzen in den Niederlanden, Jehan de Meteneye, der Obersthofmeister des Königs, und Gilles de Bufsleyden, Chef der Rechnungskammer von Brabant. Mit dem Letzteren wechselte Dürer Geschenke; den Ersten hat er mit der Kohle porträtiert.

Dürer verzeichnet noch in Brüssel: »zwei Stüber gegeben für das Auffperren von St. Lucas Altartafel«. Darunter ist nicht etwa eine Darstellung des heil. Lucas, wie er die Madonna malt — als etwa das Gemälde von Rogier van der Weyden¹⁾ — zu verstehen, sondern offenbar ein Altarbild, dessen Urheberchaft man damals auf den Evangelisten Lucas selbst zurückführte. Solcher angeblicher Urbilder der heiligen Personen gab es damals die Menge. Die Erzherzogin Margarethe besaß ein Bildniß Christi »nach dem Leben gemalt«, und eines der heiligen Jungfrau »gemalt von St. Lucas«, das auch Karl V. ungemein hochschätzte. Es war vielleicht daselbe, welches Dürer betrachtete. Es mag irgendwo in einer Kirche aufgestellt gewesen sein. Noch schmälerte ja kein ruchloser Zweifel den Genuß und den Besitz eines Gemäldes; es war die gute alte Zeit vor aller Kunstgeschichte!

Am 2. September kehrte Dürer mit Thomas Bombelli nach Antwerpen zurück. Dort erhielt er eine Einladung von den beiden Herren von Rogendorf. Es sind dies Wilhelm und sein jüngerer Bruder Wolf von Rogendorf aus einem österreichischen Geschlechte. Insbesondere der erstere war einer der vertrautesten Diener Maximilians I. im Kriege

1) Annahme von Crowe u. Cavalcaffelle, | lage S. 217.
History of early flemish painters, II, Auf-

wie in Staatsgefchäften, Mitglied des niederländifchen Staatsrathes und Generalftatthalter von Friesland; ein Amt, das er gerade damals am 8. October 1520 aufgab, um nach Oberdeutschland zurückzukehren. Dürer berichtet weiter: »Ich habe einmal mit ihnen gegessen und habe ihr Wappen grofs auf einen Holzftock gezeichnet, dafs man es fchneiden kann«. Von diefem gröfsten und wohl auch fchönften Wappen von Dürer hat fich bisher blofs ein einziger, überdies um eine Ecke verftümmelter Abdruck gefunden; er befindet fich im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg ¹⁾. Dürer erhielt für feine Zeichnung 7 Ellen Sammt zum Gefchenk. Rogendorf war ein kunftfänniger Herr, denn er hatte einen eigenen Maler, Meifter Jakob aus Lübeck, in feinen Dienften. Viele angefehene Männer und auch Künftler verfammelten fich eben damals in Antwerpen, um der feierlichen Einholung des neuen Kaifers Karl V. beizuwohnen. Dürer verfäumte nicht, fich die lateinifche Feftfchrift darüber von Cornelius Grapheus zu kaufen und fügt hinzu: »da waren die Pforten gar koftbar geziert mit Kammerfpiele, grofser Freudigkeit und fchönen Jungfrauenbildern, dergleichen ich wenig gefehen habe«. Genaueres theilte er nachmals Melanchton mit von den herrlichen Schaufpielen, die er da gefehen habe, und wie in den, offenbar mythologifchen Gruppen die fchönften Jungfrauen ausgestellt gewefen wären, faft ganz nackt und blofs von einem ganz dünnen und durchfichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaifer habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, er aber fei gerne herangekommen, fowohl um zu fehen was vorgeftellt werde, als auch um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten; oder wie er fich ausdrückte: Ich, weil ich ein Maler bin, habe mich ein bischen unverfchämter umgefchaut ²⁾.

Dürer erfuhr damals in Antwerpen, dafs fich die Werkstatt Raphaels von Urbino nach deffen Tode am 6. April 1520 völlig aufgelöst habe. Einer von deffen Schülern, der ihn kennen zu lernen wünfchte, brachte ihm diefe Kunde. Es war Thomas Vincidor von Bologna, der mit einem eindringlichen Empfehlungsbriefe vom Papfte Leo X. nach den Niederlanden gekommen war, um die Ausführung der gewirkten Tapeten nach den Cartons von Raphael und

1) Retberg 239. Deffen lithographifche Copie im zweiten Drucke mit Ergänzung der fehlenden Ecke.

2) Narravit haec mihi optimus et honestissimus vir Durerus pictor, civis Norimbergensis, qui una cum Caesare urbem est ingressus. Addebat idem, se quam libentissime accessisse, cum ut agnosceret, quid

ageretur, tum ut perfectionem pulcherrimarum virginum rectius consideraret, dicens: Ego, quia eram pictor, aliquantulum inverecondius circumspexi. Manlius, Locorum communium collectanea, Basileae 1563. II.: De Lege; praecipuae decalogi virtutes obiter in quadam lectione a Domino Philippo recitatae. p. 213.

feinen Schülern zu überwachen¹⁾. Der Bolognese verehrte Dürer einen goldenen Ring mit einem antiken gefchnittenen Steine — fünf Gulden werth — und Dürer beeilte sich ihm dagegen von feinen besten Bilddrucken so viel zu schenken, daß es sechs Gulden ausmachte. Am 1. October übergibt er ihm noch einen ganzen Druck von feinen Werken, damit er denselben durch einen anderen Maler nach Rom schicken und ihm dafür das Werk Raphaels eintauschen möge. Darunter verstand Dürer ohne Zweifel die Stiche von Marcanton Raimondi, welche dieser nach Vorlagen von Raphael und unter dessen Augen ausgeführt hatte; sie wurden fortwährend gleich eigenhändigen Arbeiten Raphaels geschätzt. Thomas von Bologna malte damals auch ein Bildniß von Dürer. Ein Kupferstich darnach von Andreas Stock aus dem Jahre 1629 giebt uns davon noch eine Vorstellung²⁾. Das Brustbild zeigt Dürer in breitem Hut und Pelzschaupe; die Haare sind nicht mehr so lang, wie in früheren Jahren, doch fallen sie noch reichlich bis zu den Schultern hinab; der Bart ist kurz, doch sehr dicht und kräftig. Dürer bemerkt, daß der Maler das Bildniß mit nach Rom führen wolle. Doch bleibt es zweifelhaft, ob der Bolognese je wieder nach Italien zurückkehrte. Er fand eine neue Heimath in den Niederlanden, wird dort der Maler des Kaisers genannt und lebt bis in die dreißiger Jahre zu Breda, geehrt vom Grafen Heinrich von Nassau, dessen Schloß er daselbst schmückt.

Um die Befestigung seines Leibgedinges weiter zu betreiben, folgte Dürer dem Kaiser auf seiner Krönungsfahrt. Am 4. October fuhr er über Maastricht nach Aachen, wo er am 7. ankam. Dort sah er »die proportionierten Säulen mit ihren guten Capitälern von grünem und rothem Porphyre und Gassenstein, die Karl der Große aus Rom dahin hat bringen und da einflicken lassen; dieselben sind kunstgerecht nach Vitruvius Vorschrift gemacht«. Es sind die antiken Säulen, mit denen Karl der Große die Empore seiner Münsterkirche schmücken ließ. Dürers Worte kennzeichnen sein anhaltendes Interesse für die klassischen Bauformen und auch sein Verständniß dafür; der Ausdruck »einflicken« ist nur zu sehr gerechtfertigt, denn jene Säulen standen in den Bogenöffnungen paarweise über einander, so daß zwar das untere Paar durch Arkaden verbunden war, das obere aber unmittelbar an die Laibung des Bogens ragte, was constructiv gar nicht motiviert

1) Gaye II. 222. bringt allerdings Rechnungen von 1518 für 11 Tapeten, doch ist kein Name genannt und nicht ersichtlich, ob sich darunter bereits die 7 berühmten Tapeten für die Sixtinische Capelle befanden.

2) Heller II. Abth. Nr. 40 mit der Inschrift: Effigies Alberti Dureri Norici . . . ; quam Thomas Vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antwerpiae 1520.

war. Nachdem die Säulen in der Revolutionszeit von den Franzosen ausgebrochen und entführt worden waren, stehen sie jetzt wieder an der alten Stelle — doch nur zum Theil, da vier von ihnen noch immer als Trophäen in der Galerie d'Apollon im Louvre prangen. Dürer berichtet auch, daß er die Außenseite des Baues mit seiner weiteren Umgebung aufnahm. Die Zeichnung in Silberstift, ein Blatt aus Dürers Skizzenbüchlein, befindet sich im Besitze der Frau Professor Grahl in Dresden; sie zeigt noch das Achteck der alten Bedeckung des Uebergangsstiles, mit dem im gleichen Stile emporgeführten Thurme durch einen Schwibbogen verbunden; von Dürers Hand die Aufschrift: »zw ach das münster«. Ferner befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Aumale ein anderes Blatt des Skizzenbüchleins mit einer perspectivischen Ansicht des Rathhauses zu Aachen; an Stelle der jetzigen Freitreppe erscheint ein auf zwei Säulen ruhender Vorbau. Auf der anderen Seite des Blättchens sieht man die Büste eines bartlosen kräftigen Mannes mit schief sitzender Kappe und Schurzfell. Es ist laut Ueberchrift Caspar Sturm, 45 Jahre alt, dessen Porträtirung Dürer im Tagebuche erwähnt ¹⁾. Ein anderes Blatt aus Dürers Skizzenbuch im Britischen Museum zeigt einen liegenden Kettenhund mit der Aufschrift »zw ach gemacht« ²⁾.

Zu Aachen traf Dürer auch wieder mit den Nürnberger Herren von der Krönungsdeputation zusammen; er lebt in ihrer Gesellschaft zugleich mit einigen anderen Mitbürgern. Er berichtet, daß er Hans Ebner, Georg Schlaudersbach und den jungen Christoph Groland, den Sohn Leonhards mit der Kohle, Paulus Topler und Martin Pfinzing mit dem Stift in sein Büchlein porträtiert habe. Am 23. October wohnten sie der Krönung Karls V. bei. »Da sah ich, schreibt Dürer, alle köstliche Herrlichkeit, dergleichen keiner, der mit uns lebt, etwas Prächtigeres gesehen hat; wie denn das alles beschrieben worden ist«. Er verweilt darum wohl nicht länger bei dem historischen Schauspiele. Nachdem Dürer zu Aachen vergebens auf die kaiserliche Entscheidung gewartet hatte, nahmen ihn die Nürnberger Rathsherrn am 28. October mit nach Köln. Dort endlich erhielt er am 12. November die Befestigungsurkunde. Wie früher zu Brüssel, so behandelten die Nürnberger Herrn den Meister jetzt zu Aachen und Köln fortwährend als ihren Gast, und Dürer scheint es gar hoch anzuschlagen, daß sie für die ganzen fünf Wochen seines Aufenthaltes bei ihnen für Herberge, Verpflegung und Reife nichts von ihm nehmen wollten.

1) Stich bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866, S. 113. Catalog der Sammlung Reifet-

Aumale Nr. 316.

2) Waagen, Treasures of Art, I. 235.

In Köln verzeichnet er als erste Sehenswürdigkeit das Dombild mit den Worten: »Ich habe zwei Weifspfennige für das Auffperren der Tafel gegeben, die Meister Stephan zu Köln gemacht hat«. Die kurze Bemerkung Dürers ist dadurch wichtig geworden, daß sie zur urkundlichen Entdeckung des Meisters vom Kölner Dombilde führte. Es ist Stephan Lochner, der gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts den berühmten Flügelaltar gemalt hat. Am 4. November bewunderte Dürer zu Köln »den Fürtentanz und das Bankett«, welches man dem Kaiser gab. Er war unverdroffen, den hochgestellten einflußreichen Männern in dessen Gefolge Gefälligkeiten zu erweisen, theils durch Schenkung von Kunstblättern, theils durch Anfertigung von Zeichnungen. Einem Beamten des Kaisers, Lorenz Staiber, zeichnete er damals sein Wappen groß auf den Holzstock; er erwies demselben später zu Antwerpen denselben Dienst noch einmal, und daraus mag es sich erklären, daß davon zwei verschiedene Holzschnitte nach Dürer vorkommen ¹⁾. Auf's freundlichste verkehrt Dürer wieder mit seinem Vetter, dem Goldschmiede Niklas, und mit dessen Familie.

Am 14. November besteigt Dürer ein Schiff und fährt langsam rheinabwärts bis Nymwegen — »ist eine schöne Stadt, hat eine schöne Kirche und ein wohlgelegenes Schloß« — sodann auf der Waal bis Heerwaarden »wo die zwei Thürme stehen«. Als er aber am 20. November mit seinen Gefährten die Reise auf der Maas fortsetzen wollte, überfiel sie zu Bommel ein großer Sturmwind, daß sie Bauernpferde mietheten und ohne Sattel bis Herzogenbusch ritten. Busch nennt Dürer »eine hübsche Stadt, hat eine außerordentlich schöne Kirche und ist überaus fest«; Dürer meint die gothische Johanniskirche, größtentheils ein Werk des berühmten Baumeisters und Stechers Alard du Hameel. Die Goldschmiede der Stadt kamen auf die Nachricht von seiner Ankunft zu Dürer und erwiesen ihm viel Ehr'. Von dort gieng die Reise weiter über Land bis Baarle, wo sie übernachteten wollten, doch die Gefährten wurden uneins mit dem Wirthe und so fuhren sie denn in der Nacht noch bis nach Hoogstraten. Am 22. November kam Dürer nach einer Abwesenheit von sieben Wochen wieder in Antwerpen an. Er kehrte wieder bei Jobst Plankfelt ein und seine Frau legte ihm Rechnung über die inzwischen gemachten Auslagen — dabei auch die Trauermähr, daß ihr in der Frauenkirche ein Beutel abgeschnitten wurde, darin sich etwas Geld und einige Schlüssel befanden.

Kaum angekommen, erfährt Dürer, daß zu Zierikzee in Zeeland die Sturmfluth einen Wallfisch von ungeheurer Größe an's Land ge-

1) Bartsch, 167, 168 Retberg 240, 241. | 92. Vergl. Dürers Briefe, Tagebücher etc.
B. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche etc. | 99 und 109.

schwemmt habe. Ein solches Naturwunder darf er sich nicht entgehen lassen; er macht sich daher auf, um es in Augenschein zu nehmen und reitet zunächst am 3. December nach Bergen op Zoom. Dort kauft er unter anderen seinem »Weibe ein niederländisches dünnes Tuch auf den Kopf«. In dieser, aus den Bildern der flämischen Schule so wohlbekannten Kopftracht hat Dürer nach seiner Rückkehr die Frau porträtiert, mit dem Metallstifte auf grau grundiertem Papier, drei Viertel der Lebensgröße; sie schaut sehr geschmeichelt gerade heraus. Mit den Jahren ist sie ziemlich stark und untersetzt geworden. Das Blatt befindet sich in der Sammlung Hulloot zu Paris und führt die Aufschrift: Das hat Albrecht Dürer nach seiner Hausfrau conterfeit zu Anttorff in der niederländischen Kleidung im Jahre 1521, da sie einander zu der Eh' gehabt hatten 27 Jahre¹⁾. Wie überall ist Dürer auch zu Bergen rasch bekannt. In sein Skizzenbuch zeichnete er dort eine »Magd und eine alte Frau«. Das Blatt hat sich in der Sammlung Reifet-Aumale (Nr. 315) erhalten. Es zeigt auf der einen Seite einen jüngeren und einen älteren Frauenkopf mit der Aufschrift: »zu pergen«; auf der Rückseite ein anderes Frauenbildnis mit der gleichen Aufschrift und daneben ein junges Mädchen mit feltfamer Haube, darüber die Inschrift: »zu der gus in selant« — es ist die »Dirne in ihrer Tracht«, die er am 7. December in Goes gezeichnet hat.

Überall auf seinen Kreuz- und Querzügen trifft Dürer Nürnberger Kaufleute, die ihm Gesellschaft und nöthigenfalls Hilfe leisten. So leiht er sich zu Bergen von demselben Sebastian Imhoff Geld aus, den er 1506 in Venedig getroffen hatte; und in der Seegefahr, in welche er bei der Landung zu Arnemuiden gerieth, ist wieder ein Nürnberger sein Genosse, Georg Kötzer, aus einer angesehenen Familie, die weite Handelsverbindungen hatte. Dürer schildert das große Ungemach, das ihm bei jener Landung widerfuhr sehr anschaulich: »Als wir an's Land stiefsen und unser Seil auswarfen, da drang ein großes Schiff neben uns so kräftig ein — wir waren im Aussteigen — das ich im Gedränge jedermann vor mir aussteigen liefs, bis das niemand als ich, Georg Kötzer, zwei alte Weiber und der Schiffsherr mit einem kleinen Buben im Schiffe blieben. Als nun das andere Schiff auf uns eindrang und ich so mit den Genannten auf dem Schiffe war und wir nicht ausweichen konnten, da zerrifs das starke Seil und kam dazu im selben Augenblicke ein starker Sturmwind, der trieb unser Schiff mit Gewalt nach rückwärts. Da schriegen wir alle um Hilfe,

1) Sammlung Pofonyi-Hulloot, Katalog Nr. 344.

aber niemand wollte sich daran wagen. Nun warf uns der Wind wieder in die See hinaus; da rauhete sich der Schiffsherr die Haare und schrie, denn seine Knechte waren alle ausgeflogen und das Schiff war unbemannt. Da war Angst und Noth, denn der Wind war groß und nicht mehr als sechs Personen im Schiffe. Da sprach ich zum Schiffsherrn, er sollte sich ein Herz fassen und Hoffnung zu Gott haben und daß er doch nachdächte, was zu thun wäre. Wenn er das kleine Segel, sagte er nun, aufziehen könnte, so wollte er doch versuchen, ob wir wieder landen könnten. Und so halfen wir denn mühselig zusammen, brachten es so ziemlich empor und fuhren wieder an. Und da die auf dem Lande, die uns schon aufgegeben hatten, sahen, wie wir uns behalfen, da kamen sie uns zu Hilfe und wir kamen an's Land«. Die entschlossene Zuversicht, welche Dürer hier entwickelt, findet ein psychologisches Seitenstück in dem frommen Gottvertrauen, mit welchem sich Goethe auf seiner italienischen Reise in die Seegefahr bei Capri ergiebt.

»Middelburg aber ist eine ansehnliche Stadt, hat ein überaus schönes Rathhaus mit einem köstlichen Thurm; da ist an allen Dingen viel Kunst; da ist ein überköstliches, schönes Gefühl in der Abtei und eine köstliche Emporkirche von Stein und eine hübsche Pfarrkirche; auch sonst war die Stadt köstlich zu contereien. Zeeland ist hübsch und wunderlich zu sehen des Waffers halben, denn es ist höher als das Erdreich«. In der Prämonstratenser-Abtei zu Middelburg auf der Insel Walcheren besichtigte Dürer auch das große Altargemälde von Goffaert aus Maubeuge, genannt Jan de Mabuse. Dürer findet die Tafel: »nit so gut im Haupttreichen, als im Gemäl« d. h. schwächer in der Modellierung der Köpfe, als in der Farbenbehandlung¹⁾. Das Bild stellte die Kreuzabnahme dar; es ist 1568 verbrannt. Vermuthlich war es eine frühe Arbeit dieses berühmten Zeitgenossen von Dürer, der in seiner ersten, noch wenig gewürdigten Periode ganz dem alten Stile folgte und in der Würde und Pracht der Ausführung mit Rogier van der Weyden und Quentin Massys wetteiferte. Von ihm stammen auch die besten Entwürfe zu den Miniaturen im Breviarium des Cardinals Domenico Grimani zu Venedig, die man erst Jan van Eyck, dann Memling zuschrieb²⁾. Bei einem längeren Aufenthalte in

1) Erhard Schön, Unterweisung der Proportion, Nürnberg. 1538, gebraucht »habtstrychen« d. i. wohl »hawbtstrychen« von der Eintheilung der Köpfe in rechteckige Cuben. Darnach Dürers Briefe 105 zu verbessern.

2) Auf Folio 824 verso des Codex in der Marcusbibliothek steht rechts oben in der Architektur über der Disputation der h. Katharina mit den Schriftgelehrten der Name: COSART,

Italien nahm Mabuse mehr und mehr eine freie, ja willkürliche Formenbehandlung an und büßte darüber die heimischen Vorzüge ein: die Frische der Empfindung, wie den Farbenglanz. Er muß auch gerade während Dürers Aufenthalt in den Niederlanden in der Fremde gewesen sein, sonst wäre ihm dieser wohl irgendwo begegnet und hätte nicht veräußert, sich darüber eine Aufzeichnung zu machen. Am 1. October 1532 starb Goffaert zu Antwerpen.

Doch nicht um Kunstwerke kennen zu lernen, hatte sich ja Dürer den Beschwerden und Gefahren der Seereise im Winter unterzogen, sondern nur den großen Fisch bei Zierikzee zu sehen, und als er nun glücklich am 9. December dahin kam, hatte die Fluth ihn eben wieder hinweggeschwemmt. Getroßt kehrte er darum wieder nach Bergen zurück. Doch diese Fahrt nach Zeeland sollte ihm, wie wir noch hören werden, in traurigem Andenken bleiben. Am 14. December nach Antwerpen zurückgekehrt, erhält Dürer einen kleinen Ersatz für seine getäuschten Erwartungen. In Erwiderung eines Geschenkes von drei feiner Bücher schenkt ihm ein Herr Lazarus Ravenspurger eine große Fischschuppe, fünf Schneckenhäuser, getrocknete Fischchen, weiße Korallen und andere dergleichen Merkwürdigkeiten, welche Dürer begierig sammelt. Besondere Vorliebe zeigt er fortwährend für indianische Nüsse, das sind Cocosnüsse, und für recht große Hörner, vermuthlich Geweihe. Jenem neuen Bekannten, den er Lazarus Ravenspurger nennt, malte Dürer auch ein Porträt. Eine Skizze dazu ist vielleicht erhalten auf einem Blatte feines Büchleins, jetzt bei H. Ambroise Firmin-Didot in Paris; wenigstens läßt sich der etwas verstümmelte Name über dem trefflichen Bildnisse nicht wohl anders lesen als: » . . . rus rovenspurger gemacht zw anttorff«. Daneben erscheint noch ein ganz eigenthümlicher Thurm mit kelchförmiger, oben in eine schlanke Spitze auslaufender Bedachung — wie sie ähnlich nur etwa an huffitischen Thurmbauten in Böhmen vorkam¹⁾. Auf der Rückseite des Blättchens zwei Studien zu der Halbfigur einer jungen Frau. In derselben Sammlung befindet sich noch ein zweites Blatt des Skizzenbüchleins mit dem Brustbilde eines Mannes, der jenem Ravenspurger sehr ähnlich sieht, laut Beischrift: »zw antorff 1521« und daneben eine Rheinlandschaft: »pey andernach fom rein«, wohl auf der Heimreise gemacht; auf der Rückseite noch meisterhaft gezeichnet zwei Löwen.

Auch an den Luftbarkeiten der kommenden Fastnacht nahm Dürer in Antwerpen Theil. »Am Fastnachtsonntag (10. Februar) früh

1) Facsimile von Baudran gestochen bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

haben mich, schreibt er, die Goldschmiede mit sammt meinem Weibe zu Tische geladen. In ihrer Versammlung von vielen ansehnlichen Leuten hatten sie ein überaus köstliches Mahl zugerichtet und thaten mir übermächtig große Ehr' an«. Und auf die Nacht erfuhr er daselbe beim alten Amtmanne der Stadt, wo es ein glänzendes Maskenfest gab. Dürer lobt ganz unbefangen unter den kostbaren Masken daselbst insbesondere die des Thomas Bombelli; er selbst hatte ihm kurz zuvor dazu die Entwürfe gemacht: »zwei Bogen voll, gar schöner kleiner Masken«. Auch den Fugger'schen, d. i. dem Factor und den Beamten des Haufes Fugger, hatte er eine Zeichnung zu der Mummerei gemacht. Es mögen leicht colorierte Federzeichnungen gewesen sein, wie die gleichzeitig entstandene Reihe von fünf irischen Kriegsleuten und Bauern in der Sammlung Hullot zu Paris ¹⁾. Ein Zeugniß von dem Ansehen, in welchem Dürers Kunst stand, giebt die Bestellung, welche die »Meersche« Zunft bei ihm machte. Dürer erwähnt selbst, daß er dieser größten und reichsten Zunft der Kaufleute einen sitzenden heiligen Nicolaus gemacht habe. Das Nähere erfahren wir dann aus Urkunden und Rechnungen, die noch erhalten sind. Die Zunft wollte für den Altar ihres Schutzheiligen in der Frauenkirche ein Messgewand wirken lassen, das schöner sein sollte, als alle anderen, selbst als die der Dreikönigskapelle, welche dem Magistrate gehörte. Man verwarf darum die Entwürfe zweier anderer Künstler und nahm die Zeichnung Dürers an ²⁾. Vielleicht ist uns gar eine Skizze zu diesem St. Nicolaus erhalten in einem kleinen, sitzenden, von vorne gesehenen Bischofe auf einem Blättchen aus Dürers Büchlein; daneben noch das Bildniß einer Unbekannten mit einer Pelzmütze auf dem Kopfe; auf der Rückseite ein liegender Hund mit der Ueberschrift: »zw Antorff«; in der Sammlung Pofonyi-Hullot, Nr. 346.

Dürer war zu sehr an Thätigkeit gewöhnt, als daß er auch auf der Reife je gerastet hätte. So ist er während seines späteren Aufenthaltes zu Antwerpen fortwährend mit der Herstellung kleiner Gemälde beschäftigt, die er verschenkt, selten verkauft, und es nimmt fast Wunder, daß sich von diesen Malereien fast gar nichts erhalten haben soll. Die mit Wasserfarben gemalten Tüchlein giengen freilich bald zu Grunde, wie etwa das Kindlein, vermuthlich ein Christuskindlein, das Dürer dem Signor Francisco schenkte, dem »kleinen oder neuen

1) Katalog von A. Pofonyi Nr. 345, mit der Ueberschrift: *Alfo gand dy kriegs man in Irlandia hinder engeland 1521* (Monogr.) *Alfo gand dy pawern In Irlandyen.*

2) »Betaelt by Albrecht Durre van eenen

Sinter Claes te beworpen by Heynrick Blockhuys onser oudenman XVIII Sc. IX. den.« Léon de Burbure, *Bulletins de l'Academie de Bruxelles* II. Serie, T. XXVII. 343, 350. Dürers Briefe 112, 7. mit Anmerk.

Factor von Portugal«, wie er ihn nennt; also ein Genosse, vielleicht Nachfolger Brandans. Erhalten hat sich von Dürer in dieser Art nur das vortreffliche Bildnifs eines alten Mannes, faßt von vorne gesehen, mit einem blofs unterhalb des Kinnes ansetzenden langen weissen Barte, der über die graue Pelzverbrämung des Gewandes herabfällt; auf dem Kopfe trägt er eine rothe Kappe, die auch die Ohren bedeckt. Die Jahreszahl 1520 und das Monogramm auf dem schwarzen Grunde links sind ächt. Die Waffermalerei auf sehr feiner Leinwand befindet sich in der Zeichnungenfammlng des Louvre¹⁾.

Doch Dürer malte auch so manches in Oel. »Ich hab' ein gutes Veronica-Angeficht in Oelfarben gemacht, das zwölf Gulden werth ist, das schenkte ich dem Francisco von Portugal. Darnach malte ich noch ein Veronica-Angeficht in Oelfarben, ist beffer als das vorige und ich schenkte es dem Factor Brandan von Portugal«. Es sind dornengekrönte Christusköpfe, welche Dürer feinen portugiesischen Freunden und Gönnern zum Andenken verehrt; wir können uns dieselben ziemlich lebhaft vorstellen. Die Bildchen mögen nur von mäfsiger Gröfse gewesen sein, denn Dürer liefs Futterale dazu machen. Von den Bildnissen, welche Dürer zu Antwerpen in Oel malte, hat sich wenigstens eines erhalten, dessen er im Frühjahr von 1521 gedenkt mit den Worten: »Den Bernhard von Reffen habe ich in Oelfarben conterfeit, er hat mir dafür acht Gulden gegeben, meinem Weibe eine Krone geschenkt und der Sufanna einen Gulden, der 24 Stüber gilt«. Dem entspricht ohne Zweifel das Bildnifs in der Dresdener Galerie Nr. 1725; ein Mann etwa von 35 Jahren, bartlos mit knochigen, verschobenen Gesichtstheilen und kleinen lebhaften Augen. Hut und Pelzrock sind schwarz, der Hintergrund schmutzig lackroth, darauf Jahreszahl und Monogramm. Er hält in der linken Hand einen Brief, von dessen Adresse die Anfänge der Zeilen zu lesen sind: »Den — pernh — zw —« was nur [auf »Bernhard von Reffen zu Antwerpen« gedeutet werden kann. Die wenig ansprechenden Züge des Mannes haben auch unter Dürers Händen keinen malerischen Reiz empfangen. Das Fleisch ist in Grau modelliert und das Ganze hat einen schweren, trockenen Farbenton, an dessen Ursprünglichkeit bei der vollkommenen Erhaltung der Farbenschicht indess nicht zu zweifeln ist. Die lange Vernachlässigung der Oelmalerei und die fremden, nicht selbstbereiteten Farben, auf die er angewiesen war, erschwerten Dürer wohl das Gelingen solcher Arbeit.

1) Reifet, Catalogue Nr. 503. Von ben, aus der Sammlung Labensky in Petersburg.
M. Audenet 1852 um 1000 Franken erwor-

Ganz anders freilich gieng Dürer die bloße Zeichnung von der Hand. Von der schweren Menge von Bildnissen, die er, abgesehen von feinem Skizzenbüchlein, den Leuten nach seiner eigenen Aussage auf besondere Blätter zeichnete, lassen sich verhältnißmäßig nur wenige noch nachweisen und diese sind meist namenlos; dafür wieder finden sich manche, deren er in seinem Tagebuche nicht gedenkt. So erhielt Dürer von Hans Pfaffrath aus Danzig einen Philippsgulden dafür, daß er ihn mit der Kohle porträtierte; wir kennen aber von demselben nur eine gleichzeitige, allerdings ganz vortreffliche Federzeichnung, jetzt im Besitze des Malers Bendemann, mit der Ueberschrift von Dürers Hand: »Hans pfaffrot van dantzgen 1520 ein starckman«. Mit derselben Jahreszahl der lebensgroße Kopf des jungen bartlosen Mannes mit dem stechenden Blicke, spitzer Nase und Kinn und aufgeschlagener Hutkrempe im Berliner Cabinet, mit zweierlei Kohle meisterhaft gezeichnet; dann das Brustbild eines Jünglings in breitem Hut, herabhängenden, auf der Brust verknoteten Bändern, feine Federzeichnung in der Kunsthalle zu Hamburg u. a. m. Der Mohrin des Factors Brandan, welche Dürer mit dem Stift porträtierte, entspricht ohne Zweifel die kostbare Silberstiftzeichnung in den Uffizien zu Florenz, darstellend eine junge Negerin von vorne gesehen in einer eigenthümlichen Haube, darüber von Dürers Hand: »1521 Katharina allt 20 Jar«. Dürer pflegte zwar die Porträte oder andere Zeichnungen, die er auf Verlangen malte, den Leuten zu schenken, aber er erwartete dafür ein Gegengeschenk und vermerkt es übel, wenn es ihm nicht zu Theil wird. Nicht alle seine Bekannten waren so freigebig, wie die Herren aus Portugal. Und gegen Ende seines Aufenthaltes in Antwerpen erklärt Dürer gar: »Ich hab' sonst hin und wieder viel Zeichnungen und anderes den Leuten zu gefallen gemacht, aber für den größten Theil meiner Arbeiten habe ich nichts erhalten«.

So manches aber hatte Dürer wieder nur für sich selbst zu Zwecken des Studiums aufgenommen, denn ihn trieb auf der Reise auch, wie es Goethe von sich sagt: »die deutsche Sinnesart und das Verlangen mehr zu lernen und zu thun als zu genießen«. Er verzeichnet einmal um die Jahreswende, daß er drei Stüber dem Manne gegeben, den er gezeichnet habe. Dieser hatte ihm also Modell gefessen. Es ist vielleicht der Greis, von dem sich die berühmte lebensgroße Pinfelzeichnung in Clairobcur in der Albertina befindet. Er hat den von einer Kappe bedeckten Kopf in die rechte Hand gestützt und blickt müde nach abwärts. Am oberen Rande die Inschrift von Dürers Hand: »Der man was alt 93 jor und noch gefunt und fermug-

lich zw antorff«, links 1521 und das Monogramm. Die Modellierung des tiefgerunzelten Antlitzes und die weiche Lebendigkeit des lang herabwallenden Bartes sind ein wahres Wunder der malerischen Ausführung. Das Papier hat einen eigenthümlichen violetten Grund, dessen sich Dürer in Antwerpen bediente, darauf Tufche und Bleiweiß¹⁾. Da die linke Schulter des Mannes nicht mehr Platz fand, entwarf er mit dem Pinsel auf einem anderen Blatte derselben Sammlung den Mann nochmals in derselben Stellung und in kleinerem Mafsstabe mit blofser Ausführung des linken Oberarms, und daneben vollendete er in Naturgröfse den Unterarm dazu sammt der Hand, deren Zeigefinger auf das Segment einer Scheibe weist. Dürer scheint die Gestalt des seltenen Greifes schon im Hinblick auf eine künftige Benützung so genau studiert zu haben. Von der gleichen Ausführung in demselben Materiale besitzt die Albertina die Draperie eines Frauenmantels auf dem Kleiderstocke, ein Lefepult mit grofsen Büchern, ähnlich demjenigen auf dem gestochenen Bildnifs des Erasmus, und einen Todtenschädel sammt dem Kinnbacken seitwärts liegend, sämmtlich mit 1521 bezeichnet. Dieselbe Jahreszahl trägt der Kopf eines anderen Greifes von ähnlicher Behandlung wie der oben genannte bei Pofonyi-Hullot Nr. 343. Von vielen anderen Studien aus diesem Jahre sei nur noch ein greinender Cherub in der Sammlung Hausmanns erwähnt, der die Flügelchen, wie jammernd nach vorne zusammenschlägt, beinahe lebensgrofs mit Kreide auf blaugrauem Grunde und mit dem Pinsel weiß gehöht; von Loedel gestochen. Das zum Weinen verzerrte Kindergesicht ist sehr naturwahr im Ausdrücke.

Daneben verfäumte Dürer auch die Gelegenheit zum Kunsthandel nicht. Es scheint ein aus Nürnberg stammender Zwischenhändler gewesen zu sein, der zu Antwerpen den ersten gröfseren Kauf bei ihm machte, und wir erfelen daraus gleich, welche Preise Dürer für seine Kupfer und Holzschnitte forderte. Die Bücher, sowohl die kleine Passion wie die drei grofsen Bücher: Marienleben, Passion, Apokalypse, verkaufte er um $\frac{1}{4}$ Gulden; die gestochene Passion um $\frac{1}{2}$ Gulden. Die anderen einzelnen Kupferstiche bewerthet er nach dem Formate des Papierblattes, auf welches sie gedruckt sind. Von den ganzen Bogen giebt er 8, von den halben Bogen 20, und von den Viertelbogen 45 zu 1 Gulden. Zu den ersteren gehörten z. B. Adam und

1) Lithographirt von F. Krammer. Neben dem Originale liegt nun auch die täufchende Copie mit der Jahreszahl 1519

aus dem Cabinet Praun, von Prestel 1777 im Gegenfinne gestochen, eine alte Nürnberger Fälfchung.

Eva, der Hercules, der Eustachius, die Nemesis oder große Fortuna, der Hieronymus im Gehäufte und die Melancholie, zu den anderen: die drei neuen Marienbilder aus den Jahren 1519 und 1520 (B. 36, 37, 38), die Veronica oder das Schweifstuch von Engeln getragen von 1513, der Antonius von 1519, Weihnachten von 1504; zu der dritten Gruppe die ganz kleinen Blätter. Die Platten waren auf einem Papier gedruckt, dessen Format unserem Klein-Kanzlei nahe kam. Die breiten, weissen Ränder, welche neben dem Stichfelde blieben, haben sich freilich fast nirgends erhalten; sie wurden von den Sammlern des vorigen Jahrhunderts regelmässig und so knapp wie möglich weggeschnitten.

In dem Masse als Dürer Bekanntschaften machte und Freunde gewann, mehrte sich auch der Absatz seiner Werke. Nur war Dürer fortwährend sehr freigebig mit seinen Kupfern und seinen Holzschnittbüchern. Kauft ihm Einer einen Druck ab, so legt er wohl gleich einen zweiten dazu; und auf die reichlichen Geschenke die er macht, erfolgt nicht immer das entsprechende Gegengeschenk. Dafür mochte es Dürer schmeicheln, dass seine Werke überall mit Bewunderung aufgenommen und von den Empfängern in Ehren gehalten wurden. So giebt es ein Exemplar der kleinen Passion, auf dessen Titel Cornelius Grapheus, der gelehrte Rathschreiber von Antwerpen, sorgfältig verzeichnete, dass er es am 7. Februar 1521 eigenhändig von dem berühmten Meister zum Geschenke erhalten habe ¹⁾. Grapheus wieder schenkt Dürer ein andermal Luthers neue Schrift von der babylonischen Gefängnis, wofür ihm der Meister nicht weniger als seine drei grossen Bücher zum Gegengeschenke macht. Dürer selbst ist fortwährend drauf und dran Einkäufe zu machen; seien es Kunstfachen oder Materialien oder sonstige Gegenstände, die ihm besitzenswerth scheinen. Dabei bleibt es schwer die Grenze zwischen dem Liebhaber, dem Sammler und dem Händler festzustellen. Denn Dürer verkauft nicht bloss die eigenen Arbeiten; er führt zu diesem Zwecke auch die Werke Anderer mit sich und erwirbt auch immer wieder durch Tausch und Kauf fremde Arbeiten — kurz er treibt Kunsthandel in aller Form. Wiederholt kauft er wälfche Kunst, das sind wohl italienische Kupferstiche; er verkauft Schäufeleins Holzschnitte in grösseren Partien, auf einmal 2 Riefs und 4 Buch um 3 Gulden; und von den Werken Hans Baldung Grüns um 1 Gulden; dann wieder schenkt er Joachim de Patenier des Grünhanfen Werk — er musste somit Vorrath davon haben und er verfügte darüber wie über seine eigenen Werke. Im Tauschwege giebt er einmal, zusammen auf 14 Gulden veranschlagt,

1) Albertus Durer pictor opt. max. C. | VII. die febr. an. MDXXI. Nach Heller
Grapheo dono dedit propria ipsius manu | S. 605 bei A. A. Renouard in Paris.

eine Veronica, die er selbst in Oel gemalt und »Adam und Eva, die Franz gemacht hat,« also offenbar ein Gemälde von fremder Hand ¹⁾). Es ist darum nicht erlaubt, jedes Kunstwerk, welches Dürer an Andere abgibt, schlechtweg als eine Arbeit von seiner Hand anzusehen und daraus Schlüsse zu ziehen.

Beim Herannahen des Frühjahres dachte Dürer an die Heimkehr. Er machte Einkäufe zu Geschenken für die Freunde daheim und schickte einen großen Ballen mit den erworbenen Schätzen nach Nürnberg an Hans Imhoff den Älteren. Zuvor aber mußte er doch noch die altehrwürdigen Kunststädte Flanderns, Brügge und Gent, sehen. Am 6. April fuhr er nach Brügge in Begleitung des Malers Jan Prooft oder Prevost, der 1525 das jüngste Gericht für die Schöppenkammer dafelbst malte. Er stammte aus Bergen, d. i. Mons in Hennegau, war aber schon lange in Brügge ansässig, daher wohl Dürers Meinung, er sei aus Brügge gebürtig. Auch schreibt Dürer den Namen immer Ploos. In seinem Hause in der Oostghistelhoof-Straße fand Dürer gastliche Aufnahme und reichliche Bewirtung. Die Künstler führten ihn in »des Kaisers Haus«, d. i. die umfangreiche alte Residenz der Herzoge von Burgund; dafelbst sah Dürer »die von Rüdiger gemalte Capelle und Gemälde von einem großen, alten Meister«. Da die frühere Schloßkapelle damals bereits abgetragen war, ist wohl nur ein tragbarer Flügelaltar von Rogier van der Weyden gemeint, dergleichen man auch wohl Capellen zu nennen pflegte. Vielleicht war es das sogenannte Reifealtärchen Karls V., gegenwärtig im königl. Museum zu Berlin, was Dürer damals sah. Wenigstens befindet sich in der Sammlung B. Hausmanns ein Blatt aus Dürers Skizzenbüchlein, darauf einerseits ein stattlich aufgeputztes Reitpferd und nochmals dessen Kopf reichgeschirrt, anderseits fünf verschiedene, gemusterte Fußböden, wie sie auf altflämischen Gemälden vorkommen; unter diesen entspricht ein größeres, sorgfältiger behandeltes Stück dem Fußboden auf jenem Reifealtärchen; oben links noch ein von zwei Händen gehaltener Hundekopf. Sodann führten sie ihn in die Jakobskirche, dort sah Dürer noch köstliche Gemälde von Rogier und von Hugo van der Goes — »das sind beide große Meister gewesen«. In der Frauenkirche sah Dürer »das Marienbild von Alabaster, das Michelangelo von Rom gemacht hat«. Es zierte die Grabkapelle der Familie Moscron und befindet sich heute noch an der Stelle, an welcher es Dürer sah. Wenn der Biograph Michelangelos ein Menschen-

1) Vielleicht von Maximilian Frans, den Jan Prevost oder Prooft in Brügge 1506 als Lehrling aufnahm und der 1524 Meister

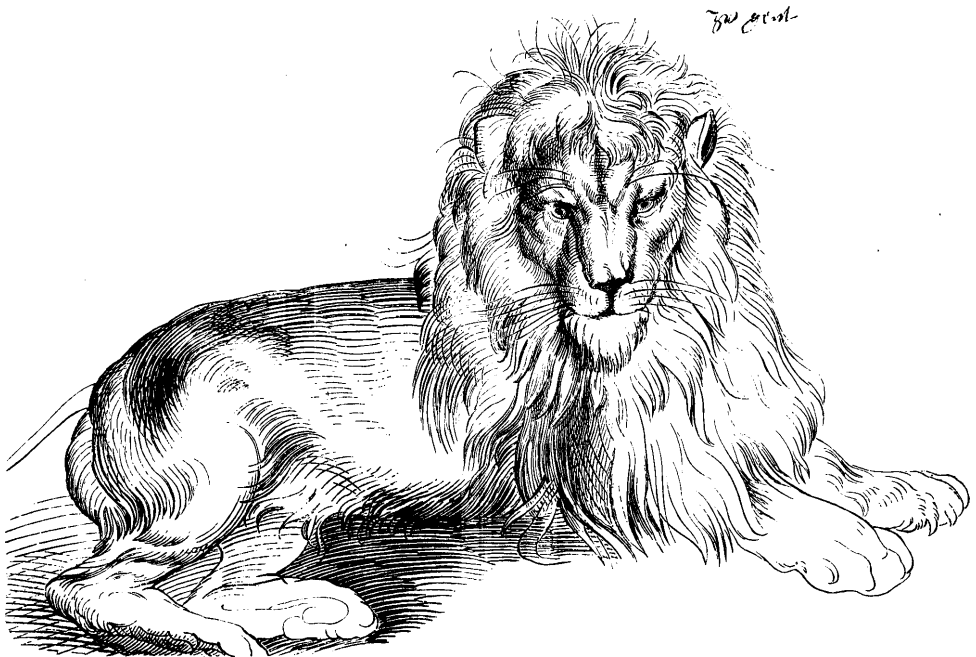
wurde. W. H. J. Weale, Le Beffroi IV. 93—97. und bei Taurel, De christelijke Kunst, 161.

alter fpäter das ausgewanderte Marmorbild mit einem Erzguffe verwechfelte, fo ift das ein begreiflicher Irrthum.

»Darnach, fährt Dürer fort, führten fie mich in viele Kirchen und liefsen mich alle guten Gemälde fehen, an denen ein Ueberfluß da ift, und nachdem ich des Johannes und der Anderen Werke alle gefehen hatte, kamen wir zuletzt in die Malerkapelle, wo gute Sachen darinnen find«. Es ift merkwürdig, daß Dürer neben Jan van Eyck auch nicht mit einem Worte Hans Memlings gedenkt, deffen Hauptwerke im Hofpital von St. Johann er doch auch gefehen haben muß. Es ift um fo auffallender, als wir ein unverfängliches Zeugniß feiner Bewunderung befitzen in einem Blatte feines Skizzenbuches, jetzt in der Kunsthalle zu Bremen. Darauf erſcheint ein Frauenkopf, ganz von vorne gefehen, abwärts blickend, der Typus einer Memling'schen Madonna, aus einem von deffen Gemälden entlehnt, ja wie mir ſcheinen will, geradezu aus dem Mittelbilde jenes einzig mit dem vollen Namen Memlings und mit der Jahreszahl 1479 bezeichneten Altärchens im Johannesfpital, der Anbetung der heil. drei Könige. Rechts daneben in kleinerem Maßſtabe die Seitenanſicht einer Frau, eine Trachtenſtudie, vermuthlich auch aus einem Gemälde; auf der Rückſeite des Querblattes ein großer Mörfer, wie ein Feſtungsgeschütz in der Lafette. Von den Kunſtſchätzen, welche Dürer in der Kapelle der vereinigten Maler-, Sattler- und Glaſergilde in der Nordlandſtraße noch ſah, hat ſich in Brügge bloß das von Jan van Eyck gemalte Bildniß feiner Frau, gegenwärtig in der Akademie, erhalten. Und Dürer erzählt weiter: »Darnach richteten ſie mir ein Bankett zu, und ich gieng von dort mit ihnen auf die Gildeſtube. Da hatten ſich viele ehrentefte Leute zufammengefunden, ſowohl Goldſchmiede und Maler als auch Kaufleute. Ich mußte mit ihnen zu Nacht eſſen; ſie beſchenkten mich, ſuchten meine Bekanntschaft zu machen und thaten mir große Ehr' an. Und zwei Brüder, Rathsherrn, ſchenkten mir 12 Kannen Wein und es geleitete mich die ganze Geſellſchaft, mehr als ſechzig Perſonen, mit vielen Windlichtern heim«.

Mit der gleichen Auszeichnung ward Dürer des anderen Tages am 9. April in Gent empfangen: »Und als ich nach Gent kam, da kam der Dekan der Malergilde zu mir und brachte mit ſich die erſten Meiſter in der Malerei, ſie erwiefen mir große Ehr', empfingen mich gar herrlich, boten mir ihren guten Willen und Dienſt an und aßen mit mir zu Nacht. Am Mittwoch (10. April) früh führten ſie mich auf den St. Johannesthurm; da überſah ich die große, wunderbare Stadt, darin ich gleich für groß angeſehen ward«. In dieſer gehobenen Stimmung beſichtigte er dann »des Johannes Tafel«, d. i. den be-

rühmten Genter Altar, das Hauptwerk der Brüder Van Eyck, das sie für die Begräbniskapelle des Bürgermeisters Jodocus Vyts ausgeführt hatten und das sich jetzt zum Theile im königl. Museum zu Berlin befindet. »Das ist eine überköstliche, hochverständige Malerei, ruft Dürer aus, und insbesondere die Eva, Maria und Gott Vater sind sehr gut«. Es ist bezeichnend für den damaligen Geschmack Dürers, daß er die großen Charaktere der oberen Bilderreihe zumeist bewunderte, die beiden sitzenden Hauptfiguren mit den herrlich drapierten Gewändern und den schlichten weiblichen Act an der rechts stehenden Eva; an den figurenreicheren Darstellungen mag ihn die gedrängte, noch



Stiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

unvollkommene Composition wohl gestört haben. Darnach bemerkt Dürer, daß er die Löwen sah, die zu Gent stets in einem Zwinger gehalten wurden, und daß er einen derselben mit dem Stift zeichnete. Das betreffende Blatt seines Skizzenbuches befindet sich noch auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Es zeigt auf der einen Seite den hier nachgebildeten Löwen, auf der Rückseite ein Mädchen mit eigenthümlichem Haarbund: »Cölnisch gepend« und daneben Dürers Frau im Reiseanzug mit der Ueberschrift: »awff dem rin mein weib pey popart« — also auf dem Rheinschiffe bei Boppard auf der Heimreise zeichnete

Dürer das gleichfalls hier beifolgende Bildnifs seiner gealterten Gattin. Dürer nennt Gent eine hübsche, wunderliche Stadt, in der er noch viele feltfame Dinge gesehen habe, »und die Maler mit ihrem Dekan haben mich nicht verlassen, haben zu Morgen und zu Nacht mit mir

auf dem zu dem Meim Vorscheyt



Dürers Frau im Reisekleide.

Silberstiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

gegeben und alles bezahlt und sind gar freundlich mit mir gewesen«. Am 11. April früh reifte er wieder nach Antwerpen zurück; er war offenbar nur der Sehenswürdigkeiten halber nach Brügge und Gent gekommen.

Unter den vielen Künstlern, mit denen Dürer zu Antwerpen freundschaftlich verkehrte, steht obenan Joachim de Patenier. Vielleicht ein Schüler von Gerard David, widmete er noch mehr als dieser sein ganzes Studium der Landschaft, so daß die kleinen Figuren des Vordergrundes allgemach zur Staffage herabsinken, indes die Ferne durch geschickte Behandlung der Luftperspective immer reicher und duftiger sich entfaltet. Seiner geschärften Naturempfindung konnte nicht entgehen, was Dürer schon in seinen frühen Stichen als Landschaftler bedeutete; daher wohl die Ergebenheit, mit der ihm Patenier gleich entgegenkam. Und Dürer nennt ihn dafür »den guten Landschaftmaler« — wohl das erstemal, daß das Epitheton, Wort und Begriff überhaupt in der Literatur auftaucht. Dürer hat Joachim de Patenier wiederholt porträtiert. Er erwähnt freilich nur einmal, daß er ihn mit dem Stift gezeichnet habe und diese Zeichnung hat sich nicht erhalten. Nach derselben oder nach einer anderen Aufnahme von Dürer ist aber jenes Brustbild Pateniers von 1521 gestochen, das in Dürers Stecherwerk eingefchmuggelt wurde und noch von Bartsch (Nr. 108) beschrieben wird; ein schwächlicher, bartloser Mann mit wohlwollenden Zügen. Die Vorlage einer Zeichnung von Dürers Hand ist unzweifelhaft; der Stich ist vermuthlich von Egidius Sadeler. Ein anderes vortreffliches Bildniß Pateniers von Dürer, fast lebensgroß in breitem Klappenhut, mit Naturkreide gleichfalls im Jahre 1521 gezeichnet, befindet sich im großherzoglichen Museum zu Weimar. Joachim feierte damals seine zweite Vermählung mit Johanna Noyts am 5. Mai 1521. Es gab große Hochzeit, und Dürer ward dazu eingeladen und ihm alle Ehr' erwiesen. Dort sah er auch zwei hübsche Schauspiele aufführen, »besonders das erste sehr andächtig und geistlich«. Auch von anderen befreundeten Künstlern wird Dürer oft und wohl nur zu reichlich bewirthet. Später erwähnt er noch, daß er dem Meister Joachim vier kleine St. Christoph auf grauem Papier weiß aufgehört habe. Bei der Beliebtheit des Gegenstandes hatten die Zeichnungen ohne Zweifel den Zweck als Vorlagen zur Staffierung von Pateniers Landschaften verwendet zu werden. So beginnt denn bereits die Theilung der Arbeit in der Malerei und die Zuhilfenahme fremder Figuren, was bei den niederländischen Landschaftlern des folgenden Jahrhunderts so allgemein wurde. Auch die beiden hübschen kleinen Kupferstiche Dürers, welche auf verschiedene Weise Christoph mit dem Christkinde auf der Schulter durch's Wasser wattend darstellen, tragen die Jahreszahl 1521. Sie sind vielleicht auch aus den für Patenier gemachten Studien entstanden ¹⁾.

1) St. Christoph rückwärts blickend, | pelle B. 52.
Bartsch 51, und St. Christoph mit der Ka-

An einer anderen Stelle erwähnt Dürer, er habe drei Ausführungen und zwei Oelberge auf fünf halben Bogen gezeichnet; also dreimal die Ausführung zur Kreuzigung und zweimal Christus auf dem Oelberge, je auf einem halben Bogen. Es können nur Compositionsentwürfe gewesen sein, welche Dürer einem minder erfindungsreichen Kunstgenossen gemacht und zur Verfügung gestellt hat. So befinden sich zwei vortreffliche, figurenreiche Federzeichnungen, den Zug zur Kreuzigung ganz verschieden darstellend in den Uffizien zu Florenz, beide von 1520 auf halben Querbogen; das einmahl ist Jesus unter der Kreuzeslast zusammengesunken, das anderemahl hält er stehend das Kreuz aufrecht. Zwei eben solche Skizzen zu Christus im Oelgarten befinden sich im Städelfchen Institute zu Frankfurt, das eine schon oben erwähnte zeigt Jesum flach auf dem Boden ausgestreckt, ächt bezeichnet 1521, auf dem anderen erhebt er verzweifelnd die Hände zum Himmel, es trägt deutlich die Jahreszahl 1524 — vielleicht ein Schreibfehler. Seitenstücke dazu nach Format und Behandlung bilden noch zwei verschiedene Entwürfe von der Grablegung, deren je einer in den soeben genannten zwei Sammlungen aufbewahrt wird; beide von 1521.

Dürer verkehrte auch mit Meister Gerhard, dem Illuministen. Es ist der berühmte Miniaturmaler Gerard Horebout, den die Erzherzogin Margarethe viel beschäftigte und aus dessen Werkstatt eben das Breviarium Grimani hervorgegangen war, denn er ist wohl identisch mit dem »Girardo de Guant« des Morellifchen Anonymus, der gerade im Jahre 1521 den berühmten Codex beim Cardinal Grimani sah. Dürer berichtet auch von dessen 18jähriger Tochter, Namens Sufanna. Sie illuminierte ein Blättchen, einen Salvator; dafür gab ihr Dürer einen Gulden, und er meint: »es sei ein großes Wunder, daß ein Weibsbild so viel machen kann«. Sufanna ward nachmals eine berühmte Künstlerin zumal in der Ausführung ganz kleiner Arbeiten; sie ward von König Heinrich VIII. mit hoher Befoldung nach England berufen, wo sie viele Jahre in hoher Gunst beim ganzen Hofe lebte und dort schließlich reich und hochgeachtet starb ¹⁾.

Am 30. Mai sah Dürer noch den prächtigen Frohnleichnamzug in Antwerpen. Am 5. Juni übergab er den zweiten großen Ballen dem Fuhrmann, daß er denselben an Hans Imhoff nach Nürnberg befördere. Bevor er aber selbst die Zelte abbrach, wollte er noch einmal bei der Regentin sein Glück versuchen. Er zog also mit seinen Kunstfachen nochmals nach Mecheln und kehrte dort bei dem Maler

1) Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa 1567, 98—99.

Heinrich Keldermann ein, der zugleich Wirth in der Herberge »zum goldenen Haupt« war. Dort bewirtheeten ihn alsbald auch die Maler und Bildhauer der Stadt und thaten ihm grofse Ehr' an in ihrer Verfammlung. Auch von dem berühmten Büchfengiefser, dem Geschützmeister Kaiser Karls V., Hans Poppenreuter aus Köln ward Dürer zu Gafte geladen; in deffen Haufe sah er wunderliche Dinge, und vielleicht hat er jenes Positionsgeschütz, deffen oben gedacht wurde, hier in fein Büchlein gezeichnet. Aber bei der kunstsinnigen Erzherzogin Margarethe blühte ihm kein Erfolg. Sie zeigte ihm zwar ihre herrliche Kunftsammlung und ihre kostbare Bibliothek, fand aber an dem Kaiferbilde, das er für sie mitbrachte, folches Mißfallen, dafs er sich gar nicht getraute, es ihr zu verehren. Als er dann schliesslich seine Rechnung machte und sah, wie er bei all feinem Verkehr mit hohen und niederen Ständen nur Nachtheil gehabt in den Niederlanden, da floss ihm wohl auch die Klage durch die Feder: »und insbesondere hat mir Frau Margareth für das, was ich ihr geschenkt und gemacht hab', nichts gegeben«.

So kehrte er denn des anderen Tages wieder nach Antwerpen zurück. Hier sollte er noch seinen berühmtesten Nachfolger, seinen niederländischen Nebenbuhler persönlich kennen lernen, Lucas von Leyden; er schreibt über ihn: »Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht. Ist ein kleines Männlein und gebürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antwerpen«. Er fügt später hinzu, dafs er Lucas mit dem Stift porträtiert habe; und wie geneigt er war, deffen Vorzüge anzuerkennen, zeigt wohl der Umstand, dafs er einen Druck von deffen ganzem Werke erwirbt, indem er von seinen eigenen Blättern für 8 Gulden dagegen giebt.

Am 2. Juli war Dürer eben im Begriffe von Antwerpen abzureisen, da schickte der König von Dänemark zu ihm, dafs er eilends zu ihm kommen und ihn porträtieren möchte. Es war Christian II., genannt der Böse, zugleich König von Schweden und Norwegen. Er war mit einer Schwester Karls V. vermählt und kam damals, in Folge des Stockholmer Blutbades aus seinem Reiche vertrieben, nach Brüssel, um beim Kaiser Hilfe zu suchen. Dürer war Zeuge, wie das Volk zu Antwerpen den König bewunderte, weil er solch' ein mannhafter, schöner Mann wäre und nur selbdritt durch seiner Feinde Land hergekommen sei. Er zeichnete ihn denn mit der Kohle, mußte mit ihm speisen und ward sehr gnädig von ihm behandelt. Des anderen Tages folgte er dem Könige auf deffen Wunsch nach Brüssel, und er sah dort den prachtvollen Empfang, den der Kaiser und die Regentin Margarethe ihm bereiteten, und das glänzende Bankett, das sie ihm

am folgenden Tage gaben. Und als König Christian am 7. Juli die Höflichkeit erwiderte und feinen hohen Verwandten auch ein großes Bankett gab, da lud er auch Dürer ein und dieser nahm an dem Mahle theil. Indessen hatte sich Dürer auch nach einem Maler umgesehen, der ihm das Holztäfelchen, Farben und den Farbenreiber lieferte, um den dänischen König noch in Oelfarben abbilden zu können. Er erhielt dafür von ihm 30 Gulden. Den Maler, welcher ihm hierbei mit feinem Werkzeuge aushalf, nennt Dürer nicht, wohl aber dessen Lehrknaben Bartholomäus, den Dürer für seine Hilfeleistung reichlich beschenkte. Es kann dies nur der junge Bartholomäus van Conincxloo gewesen sein, und da dessen Familie mit den Orley verwandt war, so dürfte sein Lehrmeister niemand anderes gewesen sein, als Bernhard van Orley. Natürlich hatte Dürer auch nicht veräußert, dem Dänenkönige die besten Stücke aus seinem Werke zu verehren, die er auf 5 Gulden schätzte.

Endlich, am Freitag den 12. Juli, trat Dürer von Brüssel die Heimreise an, nachdem er noch Noth gehabt hatte, einen Fuhrmann zu bekommen. Die Fahrt gieng über Maastricht nach Aachen und von dort, nachdem sich der des Weges unkundige Fuhrmann noch einmal verirrt hatte, über Jülich nach Köln. Mit der Ankunft daselbst bricht Dürers Tagebuch ab. Wir haben bloß die wichtigeren, darin verzeichneten Thatfachen herausgegriffen und, soweit dies angeht, mit anderen Ueberlieferungen in Zusammenhang gebracht. Das getreue Spiegelbild, welches Dürer im Wortlaute des Textes selbst von sich giebt, soll unsere Darstellung weder ersetzen, noch wollten wir daselbe irgendwie weiter ausschmücken. Nur zwei Gesichtspunkte, für welche das Tagebuch eine sehr wichtige Quelle ist, blieben einstweilen unberücksichtigt — jene Stellen nämlich, welche sich auf Dürers Verhältniß zur kirchlichen Reformation beziehen und diejenigen, welche von seiner körperlichen Erkrankung berichten. Beide Fragen sind zu tief einschneidend in Dürers Schicksal, als daß sie eine nur gelegentliche Erörterung erträgen; sie sollen in den beiden noch folgenden Capiteln in dem entsprechenden Zusammenhange behandelt werden.

Bei der Art, wie Dürer in den Niederlanden auftrat, wie er seine Kunstfachen freigebig verschenkte, mit Trinkgeldern um sich warf und mehr auf Erwerbungen, als auf Verkauf bedacht war, kann es nicht Wunder nehmen, daß er weit mehr brauchte, als er einnahm. Nach Bedarf nahm er daher seinen Credit beim Hause Imhoff in Anspruch, und am 1. Juli 1521, dem Vorabende seiner beabsichtigten Abreise, liefs er sich von dem jungen Alexander Imhoff zu Antwerpen noch den Rest, der die Schuld auf volle hundert Gulden abrundete, aus-

zahlen. Darüber gab er einen Wechsel, der ihm in Nürnberg zur Zahlung präsentiert werden sollte. Auch die Güterballen, welche Dürer vorausgeschickt hatte, giengen an den Chef des Haufes, Hans Imhoff den Aelteren, nach Nürnberg. Dürer stand seit langen Jahren in Verkehr mit den Imhoff. Mehr noch als die Kunstliebe dieser Familie mag Wilibald Pirkheimers Zwischenstellung diesen Verkehr eingeleitet haben, denn die nahen Beziehungen zwischen den beiden Patrizierhäufnern waren noch viel älter. Schon als Wilibalds Vater in Eichstädt abwesend war, beforgte das damalige Haupt der Familie Imhoff, jener Hans, der das Weihbrodgehäuse von Adam Kraft gestiftet hat, dessen Geschäfte in Nürnberg, und verwaltete so auch jenes Haus, in welchem Dürer geboren ward. Unter seinem Sohne und Nachfolger, dem hier genannten Hans dem Aelteren, knüpfte sich das Verhältniß noch inniger, als die Lieblingstochter Wilibald Pirkheimers Felicitas am 23. Januar 1515 dessen gleichnamigen Sohn Hans den Jüngeren heirathete. Leicht ward Dürer in diese Freundschaft mit einbezogen; er stand Pathe bei dem erstgeborenen Sohne aus jener Ehe, Hieronymus, geb. 1518, gest. 1571. Das ist das Pathenkind, für welches Dürer in Antwerpen das zierliche Scharlach-Barret kauft ¹⁾.

Ueberhaupt ist das Verzeichniß der Geschenke, welche Dürer aus Antwerpen mitbringt, darum von Wichtigkeit für uns, weil wir aus deren Vertheilung den Kreis kennen lernen, in welchem sich Dürer daheim bewegte; und da sehen wir allerdings, dafs es die gewählte Gesellschaft Nürnbergs war. Zunächst Caspar Nützel, der Ruhm dieses alten Geschlechtes und bald der mächtigste Mann der Republik; er ward damals Obrister Hauptmann und drei Jahre später zweiter Lofunger; dann dessen rüstige Frau Clara, die ihm nicht weniger als 21 Kinder gebar. Wilibald Pirkheimer und seine beiden verheiratheten Töchter, die schon genannte Felicitas und Barbara, die Frau des Bernhard Straub aus Leipzig. Lazarus Spengler, der Rathschreiber, dessen Bruder und ihrer beider Frauen. Eine Löffelholz, vermuthlich Katharine, die Frau des angesehenen Patriziers Thomas Löffelholz, eine geborene Rummel und Schwester von Dürers Schwiegermutter. Der junge Rathsherr Christoph Coler und dessen Gemahlin, eine Rieterin und Nichte von Pirkheimers verstorbenen

1) Dürers Briefe, 127, 113 und 228, nicht der zweitgeborene Wilibald, der nachmalige Dürersammler, wie ich in Ermangelung archivalischer Nachrichten damals vermuthete. Seitdem gewährte mir Freiherr G. Imhof Einblick in eine von ihm vorbereitete, aus

dem Familienarchive geschöpfte Geschichte seines Haufes. Darnach enthalten namentlich die Haushaltungsbücher Hans Imhoffs des Aelteren und des Jüngeren einige schätzbare Nachrichten über Dürer.

Frau; von ihrem Sohne Paulus Coler erwarb Wilibald Imhoff nachmals Dürer'sche Zeichnungen. Endlich die angesehenen Rathsherrn und Septemvirn Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher, deren Bildnisse Dürer 1526 malte.

Noch vom Jahre 1521 aber besitzen wir ein Porträt von Dürer in Oel auf Holz gemalt; nach dem übereinstimmenden Zeugnisse von Mündler¹⁾ und Waagen das schönste von Dürers bekannten Bildnissen. Das Brustbild des beliebten Mannes in schwarzem, pelzverbrämtem Rocke, den Kopf mit einem breitkrepfigen Hute bedeckt, in der Hand eine Papierrolle, befindet sich im königlichen Museum zu Madrid. Es ist eine vollendete Kupferstecherarbeit, wie mit der Lupe ausgeführt und doch bei der stärksten Vergrößerung noch scharf und gediegen erscheinend, dabei aber breit und voll in der Wirkung — das Leben selbst! In den Augen und in dem Munde liegt eine unbändige Thatkraft, Charakterfestigkeit und Entschlossenheit, für zarte Eindrücke scheint aller Raum zu fehlen. Haar, Pelz, Hände, das Papier, das er in der Linken hält, alles ist mit gleicher Schärfe ausgeführt. Nur die rechte Hand, von der nichts als die Finger auf einer unsichtbaren Brüstung aufliegend erscheinen, zeigt Anklänge an die unnütze Häufung geschwungener Linien, dazu der gewohnte Kupferstich leicht verführen konnte. Sonst ist alles reine Natur; der Fleischtön im Kopfe von kräftigem Braun und das Ganze von harmonischer Wärme. Mit Ausnahme ganz kleiner Stellen am Halbe ist das Bild vollkommen erhalten¹⁾.

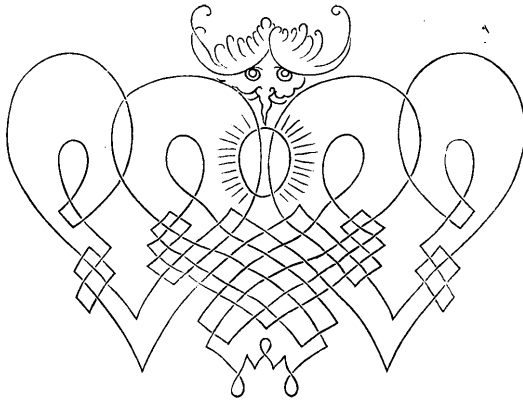
Wer ist der Mann, dem Dürer diese so überaus sorgfältige Malerei gewidmet hat? Die Bezeichnung mit 1521 legt es allerdings nahe, an eine der Persönlichkeiten zu denken, deren Bildniss in den Niederlanden gemalt zu haben sich Dürer berühmt. Doch das ist keine Malerei mit geliehenen Farben und von fremder Palette. Bei dieser Ausführung mußte Dürer wohl den Boden der eigenen Werkstatt unter den Füßen haben, bedurfte er der Muse und Behaglichkeit, die er nur daheim fand. Welch' ein Abstand zwischen diesem Bildnisse und dem im selben Jahre zu Antwerpen gemalten Porträte des Bernhard von Reffen in Dresden! Das Madrider Bildniss wird somit zuverlässig erst in der zweiten Hälfte des Jahres nach Dürers Rückkehr in Nürnberg gemalt worden sein, und dort müssen wir wohl nach der kernigen Bürgerfigur suchen, welche dasselbe darstellt. Da zeigt sich allerdings eine große Aehnlichkeit mit einem anonymen, freilich späteren und sehr mittelmäßigen Kupferstiche, welcher fast in derselben

1) Briefliche Mittheilungen von Otto Mündler.

Stellung Hans Imhoff den Aelteren vorstellt, doch etwas jugendlicher mit krausem Haar, darüber eine schwarze Kappe, im Pelzrock und mit beiden Händen ein Blatt Papier haltend; aber dieselbe kurze Nase, schmale Augen, großes Kinn, volle Lippen und stark eingeprägte Mundfalten ¹⁾. Vielleicht also zeigt uns das mit so viel Sorgfalt ausgeführte Bildniss in Madrid niemanden anders, als Hans Imhoff den Aelteren, Dürers Banquier. Der in den Niederlanden contrahierte Wechsel kann die Veranlassung zu dem Gemälde gewesen sein, das mit als eine Abschlagszahlung auf die Schuld dienen konnte.

1) Unterschrift: »Herr Hans Imhoff, geboren 1461, im Rath 1513, gestorben 1522. Ein Gevatter, Anherr und Urrherr der dreien Herren Endres Imhoff, des Rathes und Lofunger zu Nürnberg«. Oben die Wappen mit dem Seelöwen.

gewänne noch mehr Wahrscheinlichkeit, wenn wirklich, wie man mir berichtet, das Hausbuch Hans Imhoff des Jüngeren die Nachricht enthielte, daß Dürer dessen Vater porträtiert habe.



XVI.

Die Reformation.

»Item des criftlichen glowbens halben müßen wir in fchmoch und far ften, den man fchmecht uns ketzer«.

D ürer.



in wohlgeordnetes, wenn auch karges Gemeinwesen genießt oft nur in um so höherem Maße die Treue feiner Bürger, gleich wie es gerade die strengen, doch gerechten Eltern sind, die zumeist von ihren Kindern geliebt werden. So hatte auch Nürnberg keinen besseren Sohn als Dürer. So viel Ehren und Kurzweil ihm auch die Fremde bot, stets zog es ihn wieder mächtig nach der Heimath zurück. Sein Andenken, wie sein Wirken, ist innig mit der Geschichte Nürnbergs verknüpft.

Als Dürer im Jahre 1524 vom Rathe die Annahme und Verzinsung eines Capitals von Tausend Gulden zu erbitten im Stande war, konnte er sich seines steten Gehorsams und seiner Bereitwilligkeit gegen die Gemeinde wie gegen einzelne Bürger berühmen. Und doch habe er in den dreißig Jahren seiner Anfängigkeit daheim nicht für fünfhundert Gulden Arbeit bekommen, »was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe ist, und gleichwohl ist noch nicht ein Fünftheil davon Gewinn«. Was er besitze und daheim verzehre, habe er an Fürsten und fremden Personen verdient. Er erinnert den Rath daran, wie er vor Jahren auf die ihm vom Kaiser Maximilian gewährte Steuerfreiheit Verzicht geleistet hätte. So habe ihn auch die Regierung zu Venedig vor neunzehn Jahren mit einem Jahresgehälte von zweihundert Dukaten bestallen wollen. Desgleichen habe ihm der Rath von Antwerpen vor Kurzem, da er in den Niederlanden gewesen, alljährlich dreihundert Philippsgulden Befoldung angeboten und über-

dies wollte man ihm an beiden Orten das, was er für die Herrschaft machen würde, besonders bezahlen. Das alles aber habe er aus Liebe zur Vaterstadt abgelehnt und es vorgezogen, hier in einem mäfsigen Anwesen zu leben, als an anderen Orten reich und grofs gehalten zu werden ¹⁾.

Wie Dürer feinen gelehrten Freunden ihre Embleme und Wappen für ihre Bücher zu liefern pflegte, so hat er auch der Vaterstadt eine Art Buchzeichen hinterlassen, und zwar das schönste und sinnigste von allen. Es ist das grofse Wappen von Nürnberg ²⁾; unten die beiden Wappenschilde der Stadt, gehalten von zwei bekleideten Engeln, darüber das Reichswappenschild mit dem Doppeladler, gekrönt von der Kaiserkrone. Oben zu beiden Seiten schwebend die Iustitia und die Abundantia; dazwischen die Inschrift: »Sancta Iusticia 1521«. Der grofse treffliche Holzschnitt mit dunklem Grunde zielt nämlich das Titelblatt der, in diesem Jahre gedruckten dritten Auflage des Nürnberger Gefetzbuches, genannt die »Reformacion der Stat Nüremberg«. Der Name und das Bild der »heiligen Gerechtigkeit« konnte wohl mit Ehren an der Spitze des Nürnberger Stadtrechts stehen. Noch im Jahre 1518 hatte Dürer das letztmal »den hochwürdigen und heiligen Hauptherrn, Nothhelfer und Befchirmer der kaiferlichen Stadt Nürnberg«, St. Sebaldus, in einem grofsen Holzsnitte verherrlicht; er steht in einer reich verzierten Mauerblende in feiner Pilgertracht mit dreifachem Tellernimbus um das Haupt, in der Hand das Modell feiner Hauptkirche ³⁾. Oben hängt ein Fruchtkorb und zu beiden Seiten sind je zwei Wappenschilde angebracht, links die Wappen von England und Frankreich mit Bezug auf seine englische Abstammung, rechts die von Nürnberg. Beide Gedenkblätter, das kirchliche und das profane tragen zwar nur die Jahreszahl und nicht das Namenszeichen Dürers. Ueber seine Urheberchaft kann aber kein Zweifel bestehen, sie gehören beide zu den vorzüglichsten Stücken feines Holzschnittwerkes. Die grofsartige Vorübung an den kaiferlichen Aufträgen kam ja ihrer Ausführung zu gute. Zwischen den Jahren ihrer Entstehung liegen aber folgenschwere Ereigniffe, von denen Nürnberg und seine besten Männer in erster Reihe mit betroffen wurden, und an denen somit auch Dürer den eifrigsten Antheil nahm.

Denn was Nürnberg an idealen Gütern einem Künstler wie Dürer bieten konnte, das hat es ihm reichlich gewährt. Die angefehensten,

1) Dürers Briefe, 52.

2) Bartsch 162; Heller 1942.

3) B. ap. 21; Heller 2024; Retberg A. 37.

bildungsreichsten Kreise der Reichsstadt standen ihm offen; ihre besten Bürger waren seine tägliche Gesellschaft, und der erste Mann der Republik, »in dessen senatorischer Gestalt das Patriciat der deutschen Reichsstädte dem römischen näher getreten ist, als in jeder anderen«¹⁾ — Wilibald Pirckheimer, war sein vertrautester Freund. Gerade der Gegensatz zwischen den beiden Naturen scheint sie gegenseitig so unwiderstehlich angezogen zu haben. Der kraftstrotzende, leidenschaftliche Gelehrte fand an dem zartgeformten, milden und feinfühligem Künstler eine wohlthuende Sänftigung; dieser in jenem wiederum Stütze und Halt. Dies Freundschaftsbündnis war aber auch für Dürers äußere Lebensstellung von entscheidender Wichtigkeit. Wie kein anderer deutscher Künstler ward er dadurch emporgehoben in jene höchste Sphäre des nationalen Geisteslebens, wo die Strömung der neuen Ideen zunächst empfunden ward und am frühesten Gestalt gewann.

Der Dritte im Bunde war die längste Zeit der scharfkantige Lazarus Spengler, der eigentliche Reformator von Nürnberg, der Dichter des Kirchenliedes: »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« etc., »ein Jurist unter den Theologen und ein Theologe unter den Juristen«. Geboren im Jahre 1479 hatte er in Leipzig studiert und war seit 1507 Rathschreiber und Syndicus und als solcher dreißig Jahre lang eine der maßgebenden Persönlichkeiten der Reichsstadt. Er wohnte in Dürers Nachbarschaft in der Zieselgasse. Als Spengler im Jahre 1514 die Lebensgeschichte des heiligen Hieronymus aus dem Eusebius in's Deutsche übersetzt herausgab, lieferte ihm Dürer dazu den schönen Holzschnitt: Hieronymus in der Felsenhöhle sitzend und schreibend²⁾. Hinwiederum widmet ihm Lazarus Spengler um das Jahr 1520 seine »Ermahnung und Unterweisung zu einem tugendhaften Wandel«³⁾, als seinem »befonderen, vertrauten und brüderlichen Freunde«. Er versichert Dürer darin, daß er ihn »— ohne Schmeicheleien zu schreiben — als einen verständigen, der Ehrbarkeit und guten Tugenden zugeneigten Mann kenne, der ihm auch in ihrer beider täglichem, vertraulichem Zusammensein zu vielen malen und in nicht geringem Maße Triebfeder und Vorbild zu einem um so behutsameren Wandel

1) D. F. Strauß, Ulrich v. Hutten, 1871. II. Aufl. 243.

2) Bartsch 113; Heller 1845; Retberg 197; das Blatt trägt die Jahreszahl 1512. Ein zweiter Ausschnitt desselben diente zu einem Flugblatte mit lateinischem und deutschem Texte gedruckt von Hans Glafer zu Nürnberg. Dieser unterscheidet sich von

jenem Holzstocke fast nur durch die oben in der Mitte herabhängende Ranke des Geästes, die hier nicht ganz bis zu dem Gebirge des Hintergrundes herabreicht.

3) Nach der seltenen Originalausgabe 1830 von Campe in Nürnberg abgedruckt, übersetzt in Dürers Briefe, 172.

gewesen sei«; er bittet ihn das Büchlein nach feinem Verständnisse zu verbessern und ihn, wie bisher für feinen Freund und Bruder zu halten«.

Pirkheimer hatte bei feinen gelehrten Publicationen auch fo manches artistische Bedürfnifs, dessen Befriedigung Dürer zuweilen auf sich nahm. So entwarf er ihm für feine kleineren Bücher die neckifche Titeleinfaffung mit den zierlichen Ehrenfäulen auf schwarzem Grunde, unten vier Genien, deren zwei Pirkheimers Wappen halten, zwei andere dazu Pofaunen blafen¹⁾. Dann befchäftigt sich Pirkheimer auch gerne mit mathematischen und astronomifchen Studien, dazu bedurfte er noch mehr der Hand des zeichnenden Künstlers. Zu einer astrologifchen Schrift Pirkheimers fcheint denn eine Anzahl kleiner, ganz flüchtiger Federzeichnungen von Dürer zu gehören, welche verschiedene Thierbilder darstellen, vielleicht mit Bezug auf Sternbilder. Vier folcher Blättchen befinden sich in der Sammlung Hausmann zu Braunschweig: ein Steinbock, der aber mehr einer Gemse gleicht, zwei Löwen vor zwei Krügen stehend, ein Hund und ein Frosch; auf der Rückseite erfcheint Pirkheimers Handschrift, davon das Wort »Horoscope« lesbar ist. Dazu gehören vermuthlich auch die ähnlichen Skizzen im Berliner Museum: ein rechtshin fpringender Hund — auf der Rückseite Mafsangaben von Pirkheimers Hand, wie mir fcheint — dann eine Schildkröte einmal von oben und das andere mal von unten aufgenommen, mit der Unterschrift »Schiltkrott« von Dürers früher Hand, endlich eine grafende Kuh. Ob daselbst auch der Kopf eines Ziegenbocks mit der falschen Bezeichnung von 1510 und vier Katzen, in verschiedenen Stellungen auf eine Maus lauernd, sich diesen Studien anreihen, lasse ich dahingestellt. Dagegen dürfte eine Ornamentzeichnung der Hausmann'schen Sammlung zu einem Titelblatte derselben Schrift bestimmt gewesen sein. Es ist eine Lunette, deren Rundbogen von zwei Genien gebildet wird, welche Füllhörner gegeneinander emporhalten; in der Füllung darunter erfcheint ein Porträtkopf in Medaillenform und zu dessen beiden Seiten Kaninchen; auf der Rückseite des Blattes wieder Pirkheimers Schrift.

Als Pirkheimer im Jahre 1525 feine lateinifche Ueberfetzung des Ptolomæus bei Johannes Grüninger in Strafsburg herausgab, fand ihm Dürer wieder mit Rath und That bei. Da das Werk mit zahlreichen Karten und Illustrationen versehen ward, fehlte es natürlich nicht an den obligaten Reibungen zwischen Autor und Verleger, wie

1) Passavant 205; Heller 1936; Retberg 200. Zuerst verwendet zu Plutarchs »De vitanda usura, Nürnb. Fried. Peypus 1513,

dann zu »Nili sententie morales« 1516 und zu Lucians »Piscator« 1517.

wir aus dem noch erhaltenen Briefwechsel zwischen beiden ersehen¹⁾. Unter anderem schreibt Pirkheimer an Grüninger über irgend eine Illustration: »Ich wollte, Ihr solltet gehört haben, wie hoch mir Albrecht Dürer Eueres Gemäldes halben, daran doch kein guter Strich ist, zugeredet und meiner gespottet hat; wir werden grofse Ehr' damit einlegen, so wir in wälfche Lande vor die verständigen Maler kommen! Mit Bezug auf diese Rüge antwortet dann Grüninger am 10. März 1525: »Mich kennt Albrecht Dürer wohl; er weifs auch wohl, dafs ich Kunst lieb habe, wie wohl ich's nicht kann; dafs er mein Ding also verachtet — ich hab's nicht für Kunst ausgegeben«²⁾. Dürer liefs es aber nicht bei der blofsen Kritik bewenden, er lieferte dem Freunde auch die Zeichnung für einen Holzschnitt im Ptolomæus, nämlich die Armillarsphäre auf der Rückseite von Blatt 69; sie ist umgeben von zwölf blasenden Windeshäuptern, deren Namen sammt der Unterschrift: »Non judicet Midas« in beweglichen Lettern beigedruckt sind³⁾. Ihr gegenüber auf dem folgenden Blatte steht dann eine andere Sphäre, blofs in Umriffen mit erklärenden Buchstaben. Ueber die Urheberchaft Dürers kann kein Zweifel bestehen, da Johann Tscherte, der kaiserliche Baumeister in Wien, diese Armillarsphäre in zwei Briefen an Pirkheimer als »von unserem gemeinfamen Freunde Albrecht Dürer gezeichnet« anführt⁴⁾. So unterstützte der Maler den Freund bei feinen gelehrten Unternehmungen. Dafür gieng ihm dieser bei feinen literarischen Versuchen an die Hand und nahm gerne die Widmung feiner Bücher entgegen.

Und Pirkheimer wieder widmete Dürern nachmals am 1. September 1527 seine Ausgabe und lateinische Uebersetzung der »Ethischen Charaktere« von Theophrastus aus Ereso⁵⁾: Er hätte das Büchlein in griechischer Sprache einst von dem hochgelehrten Fürsten, dem jüngeren Pikus von Mirandula, seinem besten Freunde, zum Geschenk erhalten. »Nun aber, fährt er fort, weihe ich es griechisch und lateinisch Dir, gleichfalls meinem besten Freunde . . . Du aber,

1) C. Becker, Ein bisher unbekannter Holzschnitt von A. Dürer, Archiv f. zeichn. Künste IV, 451—455.

2) Facsimile bei H. Lempertz, Bilderhefte zur Gesch. des Bücherhandels Nr. 31.

3) Passavant 202; Retberg 257.

4) Vom 22. Nov. 1525 und vom 5. Febr. 1526. Joh. Heumann, Documenta literaria varii argumenti, Altorf 1758. S. 279 u. 281.

5) *Θεοφράστου χαρακτήρες* cum interpret. latina per Bilibaldum Pirckeym-

herum, Norimbergæ per Jo. Petreium Anno MDXXVII; abgedruckt in: Opera Pirckheimeri, ed. M. Goldast, 212. Uebersetzt in: Dürers Briefe 182: Lepidum hunc libellum, a lepido quondam mihi amico donatum, tibi, mi lepidissime Alberte, dono dare constitui, non solum ob amicitiam nostram mutuum, sed quoniam pingendi arte admodum præcellis, cerneres etiam, quam affabre senex ille et sapiens Theophrastus humanas affectiones depingere novisset etc.

mein Albrecht, nimm diese geschriebene Malerei des Theophrastus freundlich hin, und wenn Du sie nicht mit dem Pinsel nachzuahmen vermagst, so erwäge sie wenigstens sorgsam im Gemüthe! Denn abgesehen davon, daß sie Dir nicht wenig zu Nutz und Frommen gereichen mag, wird sie Dir auch reichlichen Stoff zum Lachen gewähren und Dich vielfach ergötzen können. Lebe wohl!«

Damit scheint mir die geistige Richtung gekennzeichnet, die in diesem erlesenen Freundeskreise herrschte, bevor noch das Auftreten Luthers ihre ganze Aufmerksamkeit fesselte. Sie arbeiteten zusammen an der Erforschung des Menschen — des Menschen in seiner äußeren Erscheinung, wie in seinen geistigen Anlagen. Indes Dürer rastlos bemüht war, die äußeren Verhältnisse und das Wachsthum des menschlichen Körpers zu ergründen, unterstützten ihn die gelehrten Freunde auch in der Erfassung der inneren Welt des Menschen, in der Seelenmalerei. Nachdem er sich bis zum Jahre 1513 in den ergreifendsten Darstellungen vom Leben und Leiden Jesu erschöpft hatte, vertiefte er sich nun in die Lösung der gemeinsamen humanistischen Probleme. Die gläubige, kirchliche Stimmung des Meisters wird von einer allgemein menschlichen, speculativen überstiegen. Er sucht zunächst in der genauen Durchbildung componierter Männerköpfe geistige Persönlichkeiten, völlige Charaktere zu schildern. In diesem Sinne beginnt er bereits 1514 eine Folge von Apostelgestalten in Kupferstich, die er zwar nie vollendet hat, die ihn aber, wie wir sehen werden, über ein Jahrzehnt beschäftigt und ihn in Verbindung mit einer anderen damals gefassten Idee zu seiner letzten künstlerischen That begeistert.

Diese andere Idee ist die Erschöpfung des Menschen nach jenen vier Kategorien, unter welchen die humanistische Weisheit jener Tage sein Wesen zu begreifen vermeinte — nach den vier Temperamenten oder Complexionen. Es ist bekannt, welche große Rolle die Theorie derselben seit Hippokrates und Galenus in der Heilkunde wie in aller Wissenschaft gespielt hat. Natürlich huldigt ihr auch Dürer unbedingt. Er erklärt einmal die Ursache der verschiedenen Gestalt der Menschen geradezu aus den vier Complexen, und die Beachtung derselben an einem Lehrknaben hält er für das erste Erforderniß bei dessen Wahl und Einführung in die Kunst¹⁾. Daher machte er auch selbst die vier Temperamente zum Gegenstande seines eifrigsten Studiums, und wir verdanken demselben jene Kupferstiche, die ihn

1) Zahn, Dürerhandschriften, Jahrb. f. Kunstw. I. 7: »wir haben mancherley gestalt der menschen, ursach der vir complexen« und dafelbst II: »Item der erst Thausing, Dürer.

deil lert uns wie der knab erlesen und der geschicklichkeit seiner complex acht genommen soll werden, geschicht in fexerley weis«.

zugleich auf der Höhe seiner schöpferischen Kraft, wie seiner technischen Vollendung zeigen. Es sind: die Melancholie der heilige Hieronymus in seiner Zelle, oder wie Dürer sagt »im Gehäus« beide von 1514 und der »Reiter«, gewöhnlich genannt: Ritter, Tod und Teufel, von 1513¹⁾. Es sind dies jene Blätter Dürers, die zu allen Zeiten und heute noch am meisten bewundert und geschätzt werden, obwohl ihre Bedeutung stets unenträthelt und zweifelhaft geblieben ist.

Was, abgesehen von den höchsten künstlerischen Qualitäten, jene Blätter populär macht, ist die tiefe nationale, die noch tiefere allgemein menschliche Empfindung, in der sie empfangen, aus der sie heraus erzeugt sind. Das Entgegenkommen dieses Gefühles bringt sie dem Verständnisse näher, als es eine fachliche Erklärung aller Einzelheiten vermöchte. Sie athmen etwas von dem Gewissenskampfe, den das deutsche Volk eben durchzumachen sich anschickte, der seitdem keinem von uns erspart blieb. Und diese Stimmung ist allerdings eine durchaus moderne; zumal dieselbe durch die vornehmste Dichtung unserer Literatur verewigt worden ist. Es ist das faustische Element jener Zeit, das uns aus diesen Darstellungen, selbst aus deren specifischen Zuthaten entgegenweht und uns unwiderstehlich anzieht. Goethe hat uns gerade diese Seite von Dürers Zeitalter wieder recht nahe gebracht. Wir errathen unbewußt die höhere innere Wahrheit und erkennen in jenen Kupferstichen eine Illustration zu den geistigen Strömungen der Reformationsepoche.

Das geflügelte Weib, das düster sinnend dasitzt zwischen allen erdenklichen, zerstreut umherliegenden Werkzeugen der Arbeit, der Kunst und Wissenschaft — sie hat die Wange in die linke Hand gestützt, den Lorbeerkranz über dem aufgelöstem Haare — was könnte sie anderes bedeuten, als die menschliche Vernunft verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust in seinem Monologe zu dem Geständnisse treibt: »dafs wir nichts wissen können!« Daher die unheimliche Beleuchtung des Firmamentes durch einen Regenbogen und durch einen Kometen; daneben schwebt dann noch eine Art Fledermaus, auf deren ausgepannten Flughäuten das Wort steht: MELENCOLIA—I²⁾. Die Zahl I

1) Bartsch Nr. 74, 60 u. 98. A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 200, erklärte zuerst mit Bestimmtheit den Hieronymus als Seitenstück der Melancholie. Vergl. die gründliche Untersuchung über die Bedeutung des letzteren Blattes bei M.

Allihn, Dürer-Studien, 95.

2) Rein persönliche Motive, wie der Tod der geliebten Mutter im Jahre 1514 konnten wohl zum Ausreifen einer solchen Stimmung mit beitragen, reichen aber zu der Erklärung der Conception keineswegs aus.

beweist, dafs Dürer eine Folge der vier Temperamente darzustellen gedachte, die eigenthümlicher Weise mit der Melancholie beginnen sollte. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs auch der berühmte Stich, St. Hieronymus im Zimmer unter der Einwirkung dieses Planes entstanden ist. Das Blatt hat beinahe das gleiche Format und trägt dieselbe Jahreszahl 1514, ist somit auch gleichzeitig mit Lazarus Spenglers Uebersetzung der Biographie des Heiligen. Dürer mag den Stich unmittelbar nach der Vollendung der Melancholie in Angriff genommen haben. Der zarte, silbergraue Farbenton, der dort zuerst, und wie es scheint mit neuen Mitteln erzielt wurde, ist hier bereits bis zu einem unausprechlichen Grade von Feinheit gesteigert. Die geräumige Stube mit gemächlichem Hausrathe gefüllt und mit dem blinzelnden Löwen im Vordergrund wird durch die Butzenfcheiben des Fensters zur Linken mehr verklärt, als erleuchtet; und der greise Hieronymus, der schreibend im Hintergrunde sitzt, ganz vertieft in das grofse Buch vor ihm, er ist das Urbild weltentrückter, geistiger Behaglichkeit. Nur der Phlegmatiker kann hier gemeint sein, aber der Phlegmatiker in einem höheren, zeitgeschichtlichen Sinne. Das ist das Ideal jener humanistischen Gelehrsamkeit, die von Italien ausgehend insbesondere in Erasmus von Rotterdam ihren Vertreter gefunden hat; jener geistesaristokratischen Richtung, die den theoretischen Standpunkt der Wissenschaft gewahrt wissen will, die sich nur zu den herrschenden Ständen hält und sich behutsam absondern möchte vom Volke und seinem Leben. Das ist der Weise, der uns, wenn er zu Worte käme, zurufen möchte, wie Goethes Gelahrter im zweiten Theile des Faust:

»Die Gegenwart verführt in's Uebertriebne
Ich halte mich vor allem an's Geschriebne«.

Neben dieser humanistischen Richtung im Erasmus'schen Sinne erhob sich aber in Deutschland eine andere, deren Vertreter den Bedürfnissen des Volkes näher traten und für die Forderungen der Zeit mit einstanden. Zwischen Erasmus und Luther stehen warmblütige Männer, deren Gelehrsamkeit zu jenem, deren Gemüthsart aber entschieden zu letzterem hinneigt. Es sind dies namentlich jene deutschen Humanisten, deren kräftigere Natur über den wissenschaftlichen Studien die Thatkraft und Lebensfreude nicht eingebüfst hat, deren Hand neben der Feder auch noch das Schwert zu führen wufste: Ulrich von Hutten, der fränkische Ritter, der zuerst das Vifier der lateinischen Sprache abwarf und das gemeine Volk zur Mitwissenschaft heranzog, und Wilibald Pirckheimer, der seine Vaterstadt auf die Bahn des Fortschrittes leitete, auf der sie bald allen anderen Städten vorangieng.

Das find Männer von Herz und Witz, ftets fchlagfertig und bereit einzugreifen in den grofsen Kampf der Tagesmeinungen.

Eine Verkörperung diefer deutſchen Geiftesrichtung iſt Dürers »Reiter« von 1513. Von diefer Seite hat man das Blatt längft aufgefaßt, daher auch die Benennungen »der Ritter trotz Tod und Teufel«¹⁾ oder »der chriſtliche Ritter mit Tod und Teufel«²⁾, auch wohl der »Reformationsritter«. Ja man wollte gar Franz von Sickingen in dem Reiter erkennen; andere wieder riethen auf Dürers Freund Stephan Paumgärtner³⁾. Auf diefe Namen aber verfiel man aus keinem anderen Grunde, als weil der Kupferſtich vor der Jahreszahl den ganz unerklärten Buchſtaben S führt. An eine beſtimmte Perſönlichkeit iſt überhaupt nicht zu denken. Dazu ſtimmt ſchon die lange Vorgeſchichte der Erfindung nicht, da ja das Studium der Reitergeſtalt bereits aus dem Jahre 1498, die Conſtruction des Pferdes vermuthlich ſchon von 1506 ſtammt⁴⁾.

Auch darüber täufchte man ſich nicht, daſs der Stich Dürers keines der landläufigen Todtentanzbilder ſei; denn trotz ſeiner Schreckbarkeit triumphirt nicht der nebenher reitende Tod und noch weniger der hinterdreinlaufende Teufel, fondern der Ritter, der Menſch! Dabei hätte man aber auch die auffallend ſtark angeſpannten Lachmuskeln des Ritters nicht überſehen ſollen; er grinſt förmlich. Nur die düſtere Umgebung, die Spuckgeſtalten und die fremdartige Rüstung des Reiters mögen es verſchuldet haben, daſs man auf die Mundſtellung, die wie verhaltenes Lachen ausſieht, noch nirgends Gewicht gelegt hat. Man wird aber zugeben, daſs die Erklärung des Bildes durch das Mienenspiel der Hauptfigur ganz weſentlich beſtimmt wird. Es iſt auch keineswegs Nachtzeit gemeint, ſonſt wäre nicht die Ausſicht auf die Burg hell und klar und das Stück Firmament ganz weiß geblieben. Nur die Oertlichkeit, in der ſich der Ritter eben befindet, iſt wild und ſchaurig geſchildert. Unerſchrocken, unverwandt verfolgt er aber ſeinen Weg durch die dunkle Bergſchlucht, getragen vom edelſten Gaul, gefolgt von ſeinem treuen Hunde. Daſs ihn der Tod anglotzt, ihm die Sanduhr hält, macht ihn nur ſchmunzeln, daſs der drollige Teufel hinten nach ihm faßt, ſchiet ihn gar nicht — er

1) Retberg Nr. 203.

2) Sandrart und Heller Nr. 1013.

3) So Retberg a. a. O. wegen der ähnlichen Rüstung deſſelben auf dem Flügel des Paumgärtner'schen Altares. Da aber die Rüstung auf dem Kupferſtiche blofs eine getreue Nachbildung nach dem Reiterſtudium der Albertina vom Jahre 1498 iſt und

eine Identität der Köpfe nicht erſichtlich, bleibt dieſe Vermuthung eben ſo unhaltbar, wie die Hellers bezüglich Sickingens. Höchſtens könnte man daraus ſchließen, daſs Stephan Paumgärtner Dürern zu jener Zeichnung zu Pferde Modell geſeſſen habe.

4) Vergl. oben S. 275.

reitet fürbafs! Also gerade das Gegentheil von der Tendenz der alten Todtentanzbilder! Die Welt verkehrt sich, die Höllennächte verlieren von ihrem alten Credit — und wir dürfen von hier bereits einen Ausblick wagen nach jener Stelle im Prologe zum Fauf, wo der Herr die Verfuchung des Böfen zuläfst mit den Worten:

»Nun gut, er fei dir überlassen!
Zieh' diesen Geift von feinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannft du ihn erfaffen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und fteh' befchämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menfch in feinem dunkeln Drange
Ift fich des rechten Weges wohl bewußt«.

Ueber den tieferen moralifchen Sinn; über die allgemeine zeitgefchichtliche Bedeutung von »Ritter, Tod und Teufel« dürfte indefs ein Zweifel kaum obwalten. Auch nach den nächften künstlerifchen Abfichten Dürers fragen wir nicht umfonft. Darüber geben uns die Vorarbeiten zu dem Kupferftiche genauen Auffchlufs. Er wollte eben vor allem ein möglichft gelungenes Reiterbild ausführen, und daher nannte er auch nachmals das Blatt für fich felbst in feinem Niederländifchen Tagebuch kurzweg »den Reiter«. Er nahm dazu die Rüstung und Figur des nürnbergger Reifigen, den er schon vor fünfzehn Jahren gezeichnet hatte. Konnte er deffen Mähre nicht brauchen, fo hatte er dafür das Geheimniß der Pferdeproportionen im Sinne Verrocchios und Lionardos in Italien eingeheimft und darnach mit der Feder damals schon das Reiterbild conftruirt; fogar der Hund läuft bereits mit, nur ift es noch nicht der zottige deutsche Hühnerhund des Stiches, fondern eine glatthaarige Dogge. Doch zeigt das Pferd des Kupferftiches in feinen Verhältniffen, in der geraden Nafe und felbst in den Hautfalten am Halse und am Oberschenkel deutlich die Verwandtschaft mit jenem auf dem Standbilde des Balthasar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Nur eine wefentliche Verbefserung hat Dürer angebracht. Seine früher gezeichneten Pferde, wie die plastifchen der italienifchen Frührenaiffance, fetzen beim Ausfchreiten beide Hinterfüße platt auf den Boden. Diefes unmögliche Stellung findet fich auch noch auf den Vorftudien zum »Reiter« in Florenz und Mailand. Aber auch auf der Kupferplatte war diefe Beinfteellung bereits vorgestochen; indefs das Pferd feinen linken Vorderfuß aufhob, erfchien der rechte Hinterfuß bereits auf den Boden gefetzt. Nun änderte Dürer erft das Bein, indem er es erhoben und verkürzt zeichnete. Da fich aber der alte Umrifs nicht mehr austilgen liefs, machte er eine fchilfartige Pflanze daraus, die aber noch ganz deutlich den alten Contour von Huf und Bein erkennen

läßt. Die Ausgleichung dieses Fehlers mag auch eine tiefere Bearbeitung der Platte zur Folge gehabt haben und daher die auffallend dunkle Haltung des ganzen Stiches.

Das *Pentimento* beweist deutlich die Benützung jener um mehrere Jahre älteren Vorstudien und zeigt auch, auf was es Dürer bei seiner Arbeit vorzüglich ankam. Aber damit war es nicht abgethan; das Kind mußte einen Namen haben. Die Lösung eines künstlerischen Problems befriedigte zwar den Meister, aber noch nicht den Käufer, den Beurtheiler des Blattes. Der fragte zuerst nach der Bedeutung des Dinges. Wollte der Maler nackte Menschenkörper darstellen, so mußten sie Adam und Eva, St. Sebastian oder Magdalena heißen. So hatte Dürer bereits das oft genannte Reiterstudium von 1498 zu seinem kleinen reitenden St. Georg von 1508 benützt; und so verwendete er nun auch die gesammelten Vorstudien zu der Darstellung von »Ritter, Tod und Teufel«. Wir sind darum allerdings berechtigt, ja auch genöthigt nach der gegenständlichen Bedeutung des Stiches zu fragen. Die Antwort erscheint wohl nach dem Vorausgeschickten nicht so schwierig. Wenn die »Melancholie« und »der Hieronymus im Gehäus« Bruchstücke einer Folge der vier Temperamente sind, so gehört »Ritter, Tod und Teufel« als drittes Blatt gleichfalls zu derselben Folge. Der Stich ist jenen so gleichzeitig, als es auch die kürzeste Arbeitsfrist nur immer gestattet, und er hat mit denselben nahezu das gleiche Format, wie es Dürer annähernd nur in einigen seiner frühesten, kaum originalen Kupferstichen und seither nicht wieder angewendet hat ¹⁾. Welches der erübrigten zwei Temperamente Dürer hier noch darstellen wollte, würde sich aus der Composition schwer erschließen lassen, denn die Charakteristiken der vier Complexionen haben zu allen Zeiten sehr geschwankt; wir wissen nicht, an welche Quellen Dürer und seine Rathgeber sich mögen gehalten haben und noch viel weniger, wie viel Freiheit sich ein jeder von ihnen dann noch erlaubt hat. Genug, daß es sich nur um eines der beiden beweglichen, thatkräftigen Temperamente handeln kann! Doch auch diesen Zweifel löst, wie mir scheinen will, Dürers Stich selbst, denn der Capitalbuchstabe S vor der Jahreszahl auf dem Täfelchen links unten kann wohl nichts anders bedeuten als: *Sanguinicus*.

1) Es sind die Madonna mit der Heuschrecke, der Verlorene Sohn und das Meerwunder. Die genauen Meter-Masse nach den Plattenrändern sind:

bei der Melancholie: H. 0.24, Br. 0.19
S. Hieronymus: H. 0.247, Br. 0.19

Reiter: H. 0.245, Br. 0.188

Die Unterschiede sind geringfügig, zumal wenn man bedenkt, daß Dürer seine Stiche auf unbeschnittenen Papierbögen druckte und so mit ganz breiten Rändern in den Handel brachte.

Dafs Dürer die Folge, wie vieles Andere unvollendet liefs, spricht nicht gegen die, bereits von Eye geahnte Annahme ihres Zusammenhanges. Vielleicht, dafs ihm die etwa durch Spengler veranlafste und dann doch als ungefehickt erfchienene Hereinzichung des heiligen Hieronymus das Concept verfchoben hat. Der Gedanke, den populären Kirchenvater in feiner Häuslichkeit darzuftellen, war nicht neu. Abgesehen von anderen italienifchen und deutſchen Meiftern hatte Dürer ihn bereits in feinem vortrefflichen Holzſchnitte von 1511 (B. 114) in ähnlicher Weiſe geſchildert. Neu iſt an dem Kupferſtiche nur die farbige Stimmung, der poetiſche Hauch, das Stilleben, in das der Heilige hier verſetzt wird und vor welchem derſelbe nicht blofs räumlich in den Hintergrund tritt. Dafs Dürer damals zu reinen Stimmungsbildern hinneigte, zeigt noch ein anderes Beiſpiel. Er ſtach nämlich gerade im Jahre 1514 den kleinen Dudelfackpfeifer, der an einen Baum gelehnt aufspielt und das tanzende Bauernpaar, deſſen derbe Luſtigkeit einem Brueghel Ehre machen würde¹⁾. Die beiden Blättchen ſind offenbare Seitenſtücke; ſie ſind zuſammen erfunden und ſollen zuſammen betrachtet werden. Trotz des ganz geringfügigen, gewifs nicht beabſichtigten Unterſchiedes im Formate und obwohl ſie äufserlich durch nichts als ſolche gekennzeichnet ſind, erfcheinen die beiden Stiche jedem unbefangenen Blicke doch ſogleich als Pendants, verbunden durch gleiche Formgebung und den einfachſten Gedankengang. Auch die kleinen Apoſtel Paulus²⁾ und Thomas, mit denen Dürer gerade auch 1514 ſeine Apoſtelfolge begann, verrathen ja durch kein beſonderes Merkzeichen ihre Zuſammengehörigkeit und das Gleiche gilt von der geſtochenen Paſſion. In dieſer Beziehung charakteriſirt ſich alſo die Folge der Temperamente ausnahmsweiſe viel deutlicher als ſolche, indem die Melancholie mit dem vollen Namen und der Ziffer I, der Sanguinicus wenigſtens mit dem Anfangsbuchſtaben bezeichnet iſt.

Dürers Neigung zum Speculieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt. Die Aufträge des Kaiſers Maximilian hatten ihn von den religiöſen Darſtellungen, die ihn zuvor ganz erfüllten, mehr und mehr abgelenkt. Zugleich war er dadurch nothwendig in vielfache Berührungen mit den Gelehrten am kaiſerlichen Hoflager gekommen und mit ſolchen, die beſonnen waren, ſich

1) Bartſch Nr. 91 und 90. Die kleinen Platten weichen von einander ab in der Höhe um 2, in der Breite um 1 Millim. Die Platte des Sackpfeifers hat ſich in ſtark retouchiertem Zuſtande im Beſitz der Fa-

milie Imhof bis heute erhalten.

2) Die Federſkizze zu dieſem St. Paulus, Bartſch 50, von gleicher Gröfſe im Gegenſinne befindet ſich in den Uffizien zu Florenz.

dasselbst bemerklich zu machen. Die Aufforderung zu gesuchten, allegorischen Darstellungen drang so von allen Seiten auf Dürer ein. In diesem Sinne bediente er sich noch ausnahmsweise auch mythologischer Figuren. So befindet sich in der Ambraser Sammlung zu Wien die colorierte Federzeichnung einer lehrhaften Allegorie, die auch sonst in der deutschen Malerei, namentlich bei Cranach beliebt ist; sie trägt die Bezeichnung von 1514. Der kleine Amor hat eine Honigwabe aus dem Bienenstocke gestohlen, wird dafür von den Bienen umschwärmt und gestochen und kömmt darob wehklagend zu der weiß bekleideten Frau Venus gelaufen¹⁾. Ganz unverständlich bleiben die Entwürfe in nackten Figuren auf zwei Federzeichnungen des Stadel'schen Instituts zu Frankfurt. Die eine von 1515 zeigt einen Mann an einen Baum gefesselt; hinter demselben ein anderer, der etwas vom Boden aufhebt, dann ein stehendes Weib, ein anderes in niederkauerter Stellung und eine magere Alte am Stocke schreitend. Auf dem anderen Blatte ein junger Mann und ein altes Weib, einen Kandelaber auf ein Postament setzend; im Hintergrunde drei andere weibliche Figuren, deren eine eine Art Weihwedel hält; die Zeichnung ist von 1516. Die nackten Gestalten sind mit Schwung und mit italienischer Freiheit hingeworfen; in ihren festen, gespreizten Stellungen erinnern sie an Luca Signorelli.

Ein neuer kirchlicher Geist kam in die humanistischen Kreise Nürnbergs durch das Auftreten Martin Luthers. Rascher als anderwärts fand der Reformator hier seine Anhänger und unter den Ersten, welche sich für ihn entschieden, war Albrecht Dürer. Schon zu Anfang des Jahres 1518 brachte er Luther eine Huldigung dar, vermuthlich durch Ueberfendung seiner Holzschnittbücher und einiger Kupferstiche, denn schon am 5. März 1518 in einem Briefe an Christoph Scheurl erwiedert Luther das Geschenk des Meisters mit der wärmsten Dankfagung²⁾. Mit welchen Gefühlen mochte der Reformator das Marienleben und die Passionen Dürers durchblättern haben! Am 23. December desselben Jahres berichtet wiederum Scheurl an Johann Staupitz über die friedliche Gemeinde, die sich um den Prediger Wenzel Link versammelte; er meldet ihm Grüsse von dessen Zuhörern, er zählt sie auf: Hieronymus Ebner, Caspar Nützel, Hieronymus Holtzschuher, Lazarus Spengler, lauter bekannte Namen, darunter auch Dürer — »alle nach

1) Eine alte Copie darnach befindet sich im Britischen Museum; sie stammt aber nicht von Dürers Hand, ebensowenig wie die sonderbare Unterschrift »Plato« mit den darauf folgenden »Herz-Schmerz«-Reimen.

2) De Wette I, 95: . . . accipi . . . simul et donum insignis viri Alberti Dureri . . . Interim rogo commendes me optimo viro Alberto Durero et gratum ac memorem ei me nunties.

einem Luther'schen Grufse schmachtend«¹⁾! Lange freilich follte die frohe, einträchtige Stimmung nicht dauern; auf die heifsersehnte Morgenröthe folgte ein stürmischer Tag. Gerade die beiden nächsten Freunde Dürers, Wilibald Pirkheimer und Lazarus Spengler traten am entschiedensten für Martin Luther in die Schranken. So wurden sie denn gleich von dem ersten Schlage, den die römische Curie gegen diesen richtete, mit betroffen.

Wie Pirkheimer früher mit feiner Schutzschrift für Reuchlin der humanistischen Aufklärung das Wort geredet hatte, so veröffentlichte Spengler im Jahre 1519 seine: Apologia oder Schutzrede und christliche Antwort eines ehrbaren Liebhabers göttlicher Wahrheit der heiligen Schrift auf Etlicher Widerspruch mit Anzeigung, warum Doctor Martin Luthers Lehre nicht als unchristlich verworfen, sondern vielmehr als christlich gehalten werden soll etc. Auch den kauffischen Witz Pirkheimers litt es nicht länger. Nach der Leipziger Disputation zwischen dem Reformator und Doctor Eck verhöhnte er den letzteren in einem satirischen Dialoge, betitelt: *Eccius dedolatus*, der gehobelte Eck. Das Büchlein, ganz in der kräftigen und phantastischen Art deutscher Schwänke jener Zeit abgefaßt, gab sein Opfer schonungslos dem Gelächter Preis²⁾. Es erschien im Februar 1520 unter erdichtetem Namen und angeblich in Utopien. Auch Spenglers Apologie war anonym veröffentlicht. Die Verfafter wurden aber bald errathen und als Eck darauf mit der Bannbulle gegen Luther aus Rom zurückkehrt, benützte er seine päpstliche Vollmacht zur Rache, indem er die Namen beider als Hauptanhänger Luthers mit in die Bulle setzte. Das hatte nun für sie eine Reihe von Widerwärtigkeiten zur Folge. Nach demüthigenden Unterhandlungen verstanden sie sich zu einer gemeinfamen Appellation an den Papst Leo X., datirt vom 1. December 1520, um durch eine Art von halbem Widerruf die Lösung des Bannes zu erwirken, der indess in Nürnberg bald alle Wirkung verloren hatte.

1) Scheurl's Briefbuch, ed. v. Soden und Knaake, Potsdam 1867, S. 78: *Nos hic vivimus quiete, valemus recte: nam et Wenceslaus prædicat populo gratus; ejus auditores te salutant: Je. Ebner, C. Nuzel, J. Holtzuher, L. Spengler, A. Durrer, addo etiam cancellarium tuum devotum Scheurleum cum Ebnero, omnes salutis Martinianæ cupidissimi.* Einige Tage früher schon am 17ten deselben Monats grüßen Spalatin: »Wenceslaus, Lutherum non mentiens, Durer et plerique alii«. Dasselbst S. 66.

Und am 9. Mai 1519 heifst es in einem Briefe an M. Luther und Otto Beckmann: *Valete feliciter et si quid possumus pro vobis possumus: utrique vestrum se commendat Je. Ebner, Caspar Nuzel, J. Holtzschuher, Albertus Durer et omnis nostra sodalitas nominis vestri studiosissima. Dasselbst 90.*

2) Vergl. R. Rösler, *Der gehobelte Eck*, *Zeitschr. für deutsche Kulturgesch.* Neue Folge II, 457 ff.

Dürer stand den beiden Gelehrten zu nahe, um nicht alle diese Zwischenfälle und die daran geknüpften Aufregungen mit zu empfinden. Ein Zeugnifs dafür ist uns sein Brief an Georg Spalatin aus dem Anfang des Jahres 1520, in dem es von Spenglers Apologie heifst: »Da Ihr mir gleichfalls um die Schutzbüchlein Martini schreibt, so wisset, dafs ihrer keines mehr vorhanden ist; man druckt sie aber zu Augsburg. Sobald sie fertig werden, will ich Euch welche zuschicken; aber wisset, dafs dies Büchlein, wiewohl es hier gemacht ist, auf den Kanzeln als ein Ketzerbüchlein, das man verbrennen soll, verrufen und schmähtlich gegen den geredet worden ist, der es ohne Unterschrift hat ausgehen lassen. Es hat's auch Doctor Eck, wie man sagt zu Ingolstadt öffentlich verbrennen wollen, wie es des Doctor Reuchlin Büchlein einst geschehen ist«¹⁾. Noch bedeutamer für die damalige Geistesrichtung Dürers ist aber der Eingang dieses Briefes an den Caplan des Kurfürsten Friedrich des Weifen. Es ist zunächst ein Dankschreiben für einige Büchlein Luthers, welche der Kurfürst selbst Dürern zugeschiedt hatte: »Deshalb bitte ich, Euer Ehrwürden wolle Seiner kurfürstlichen Gnaden meine unterthänige Dankbarkeit auf's höchste anzeigen, und Seine kurf. Gnaden in aller Unterthänigkeit bitten, dafs er sich den löblichen Doctor Martinus Luther befohlen sein lasse, um der christlichen Wahrheit willen, an der uns mehr gelegen ist, als an allem Reichthume und Gewalt dieser Welt, denn das alles vergeht mit der Zeit, allein die Wahrheit bleibt ewig. Und hilft mir Gott, dafs ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleifs abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus grosen Aengsten geholfen hat. Und ich bitte Euer Ehrwürden, wenn Doctor Martinus etwas Neues macht, das deutich ist, wollet es mir für mein Geld zusenden«.

Auch während seines Aufenthaltes in den Niederlanden ist Dürer darauf bedacht, neue Luther'sche Flugschriften, auch lateinische, zu kaufen. So kauft er zweimal die Condemnation Luthers mit dessen Antwort, die eben 1520 in Schlettstadt und Wittenberg gedruckt worden war²⁾. Bezeichnend für die damalige kirchliche Richtung Dürers ist es auch, dafs er zu Antwerpen von Geistlichen nur mit dem Kloster

1) Original der Baseler Bibliothek, gedr. von Ed. His-Heusler in der Zeitschr. f. bild. K. III, 7.; übersetzt: Dürers Briefe 42 ff.

2) Dürers Briefe etc. 96, 7 u. 99, 6: *Condemnatio doctrinæ librorum Martini Lutheri, per quosdam magistros Lovanienses et Colonienses facta, cum responsione Lutheri*. Der zugleich genannte Dialogus wäre

nach L. Geiger: Göttinger gel. Anz. 1873. S. 977, der bei Schade: *Satiren aus der Reformationszeit II*, 135—154, 327—339 abgedruckte und von Baur: *Deutschl. in den J. 1517—1525 S. 113—118* bearbeitete; womit ich meine frühere Vermuthung verbessere.

der Auguftiner einen und, wie es fcheint, ziemlich nahen Verkehr unterhält. Es waren dies Sächfifche Auguftiner, die fich erft 1513 dort niedergelaffen hatten, im Viertel von St. Andreas, wo noch heute eine Strafse die Auguftinerftrafse heißt. Von diefem Kloster fchreibt Erasmus von Rotterdam fchon in feinem erften Briefe an Luther am 30. Mai 1519 aus Löwen: »Im Kloster zu Antwerpen ift ein Prior, ein reiner Chriftmenfch, der Dich außerordentlich liebt; er war, wie er fagt, Dein Schüler. Er ift faft der einzige unter allen, der Chriftum predigt; die anderen aber predigen entweder Fabeln oder für ihren Beutel«¹⁾. Prior und Mönche diefes Conventes wurden denn auch fchon im September 1522 als Anhänger und Verbreiter der neuen Lehren verhaftet und im darauffolgenden Jahre ganz ausgetrieben. Vielleicht waren es Inaffen diefes Klofters, welche der Rathfchreiber von Antwerpen, Cornelius Grapheus »als vortreffliche Menfchen und durch und durch gute Chriften« mit einem dringenden Empfehlungsbriefe vom 23. Februar 1524 Dürern, »wohl dem Fürften der Malerkunft, feinem Freunde und geliebteften Bruder in Chrifto« zufandte, in deffen etwaiger Abwefenheit follten fie fich an Wilibald Pirckheimer wenden. Grapheus fchließt fein Schreiben mit den Worten: »Bei uns erhebt fich eine grofse und von Tag zu Tag unaufhörlich neue Verfolgung wegen des Evangeliums, was Euch diefe Brüder alles deutlicher erzählen werden. Nochmals Lebewohl«²⁾!

Ganz unumwunden aber und wie mit Elementarkraft bricht Dürers Glaubensbekenntnifs zu Tage, da die Kunde von der Aufhebung Luthers auf feiner Rückkehr vom Wormfer Reichstage zu ihm gelangt. Er glaubte nicht anders als an Verrath und gerieth dadurch in folche Aufregung, dafs er die fonft ganz trockenen Notizen feines Reifetagebuches durch einen langen, herzerreifenden Klageruf unterbricht³⁾:

»Am Freitag vor Pfingften (17. Mai) im Jahre 1521 kam mir die Mähr gen Antwerpen, dafs man Martin Luther fo verrätherifch gefangen genommen hätte. Denn da ihm der Herold des Kaifers Karl mit dem kaiferlichen Geleite beigegeben war, fo ward dem vertraut. Nachdem ihn aber der Herold bei Eifenach an einen unfreundlichen Ort gebracht hatte, fagte er, er bedürfe feiner nicht mehr und ritt von

1) Dürers Briefe etc., 126, 22 Anmerkung; Stichert, Erasmus v. R. 315; Opus epist. S. 258.

2) Dürers Briefe, XVI, u. 178: »De meo statu nihil scribo; hi tabellarii, viri optimi et syncerissime christiani tibi facile indicabunt, quos tibi nostroque Pircaimero ceu meipsum commendo; digni

enim sunt qui optimis quibusque (cum optimi sint) valde commendentur. Vale mi charissime Alberte! Apud nos magna et subinde nova quotidie propter evangelium oritur persecutio, de qua re fratres isti apertius omnia narrabunt. Iterum vale!

3) Campe, Reliquien 127 ff. u. Dürers Briefe etc. 119 ff.

ihm. Als bald waren zehn Reiter da, die führten verrätherisch den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geiste erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch oder haben sie ihn gemordet? — was ich nicht weiß — dann hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und darum, daß er gestraft hat das unchristliche Papstthum, das da widerstrebt der Freilassung Christi mit seiner großen Last von menschlichen Gefetzen; und auch darum, daß wir dessen, was unseres Blutes und Schweisses ist, also beraubt und ausgezogen werden und daselbe so schändlich von müßiggehendem Volke lästerlich verzehrt werde, indess die durstigen, kranken Menschen darob Hungers sterben. Und sonderlich ist mir noch das Schwerste, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen, blinden Lehre bleiben lassen will, welche die Menschen, die sie Väter nennen, erdichtet und aufgesetzt haben; weshalb uns das köstliche Wort Gottes an vielen Orten fälschlich ausgelegt oder gar nicht vorgehalten wird. Ach Gott im Himmel, erbarme dich unser!»

Und so geht es fort im erlesensten Predigertone der Zeit. Die Stelle läßt uns einen tiefen Blick thun in das bewegte Seelenleben Dürers. Sie zeigt auch seine Belesenheit in der theologischen Literatur, die damals an der Spitze der öffentlichen Meinung stand, und seine Vertrautheit mit den kirchlichen Tagesfragen. Er träumt von der Vereinigung aller christlichen Confessionen und fleht zu Christus: »Rufe die Schafe deiner Weide, die sich noch zum Theil in der römischen Kirche befinden, wieder zusammen mit sammt den Indianern, Moskowitern, Reussen und Griechen, die durch den Druck und Geiz der Päpste und durch falsche Scheinheiligkeit getrennt worden sind. Ach Gott! erlöse dein armes Volk, das da durch großen Bann und durch Gebote bedrängt wird, deren es keines gern erfüllt, daher es stets sündigen muß in seinem Gewissen, wenn es dieselben übertritt« u. s. w.

Weiterhin bezieht sich Dürer auf den englischen Reformator John Wicliffe, indem er von Luther sagt: »Und wenn wir diesen Mann, der da klarer geschrieben hat, als irgend einer, der seit 140 Jahren gelebt hat, und dem du solch' einen evangelischen Geist gegeben hast, verloren haben sollen, so bitten wir dich, o himmlischer Vater! daß du deinen heiligen Geist wiederum Einem gäbest, der da deine heilige, christliche Kirche allenthalben wieder versammle, auf daß wir wieder einig und christlich zusammenleben, und damit alle Ungläubigen, als da sind Türken, Heiden und Kalikuten, unserer guten Werke wegen von selbst zu uns begehren und den christlichen Glauben annehmen. Du willst aber, o Herr! ehe du richtest, so wie dein Sohn Jesus Christus

durch die Priester sterben mußte, um vom Tode zu erstehen und darnach gen Himmel zu fahren, daß es gleichermaßen auch deinem Nachfolger Martin Luther ergehe, den der Papst mit seinem Gelde verrätherisch gegen Gott um sein Leben bringt. Du aber wirft ihn erquickten. Und wie du darnach, o mein Herr! verhängtest, daß Jerusalem dafür zerstört ward, also wirft du auch diese eigenmächtig angenommene Gewalt des römischen Stuhles zerstören. Ach Herr! gieb uns darnach das neue geschmückte Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon in der Apokalypse geschrieben steht, das heilige reine Evangelium, das nicht mit menschlicher Lehre verdunkelt sei! Sieht doch ein Jeglicher, der da Martin Luthers Bücher liest, wie seine Lehre so klar und durchsichtig ist, so er das heilige Evangelium vorträgt¹⁾. Und darum sind dieselben in großen Ehren zu halten und nicht zu verbrennen; es wäre denn, daß man seine Widerfacher, die allezeit der Wahrheit widerstreiten, auch in's Feuer werfe mit allen ihren Opinionsen, die da aus Menschen Götter machen wollen; dabei aber doch so verführe, daß man dann wieder neue Drucke von Luthers Büchern hätte«.

Merkwürdig ist, auf welchen Ausweg Dürer schließlich in seinem Jammer um Luther verfällt: »O Gott! ist Luther todt, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen? Ach Gott! was hätte er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben können? O, Ihr frommen Christenmenschen alle! helft mir fleißig beweinen diesen von Gott begeisterten Menschen, und beten, daß er uns einen anderen erleuchteten Mann sende! O Erasmus von Rotterdam, wo willst Du bleiben? Sieh! was vermag die ungerechte Tyrannei, die weltliche Gewalt, die Macht der Finsternis? Höre, du Ritter Christi! reite hervor neben dem Herrn Jesus, beschütze die Wahrheit, erlange der Märtyrer Krone! Du bist doch ohnedies schon ein altes Männchen; ich hab' von Dir gehört, daß du dir selbst nur noch 2 Jahre zugegeben hast, die du noch taugest etwas zu thun. Diese lege wohl an, dem Evangelium und dem wahren christlichen Glauben zu Gute und lasse dich denn hören; dann werden, wie Christus sagt, der Hölle Pforten — der römische Stuhl — nichts wider dich vermögen! Und wenn du

1) In demselben Sinne äußerte sich Dürer gegen Melancthon über die Schriften Luthers im Gegensatze zu denen anderer Theologen: »hoc interesse inter Lutheri et aliorum theologorum scripta, quod ipse legens in prima pagina tres vel quatuor periodos scriptorum Lutheri, scire posset, quid esset expectandum in toto opere. Et

hanc esse laudem scriptorum Lutheri, videlicet illam perspicuitatem et ordinem orationis. De aliis vero dicebat, quod postquam perlegisset totum librum, oporteret attente cogitare, quid voluisset autor dicere, vel de qua re disserat«. Manlius, Locorum communium collectanea. Bafilæ 1563. II. 284.

hienieden deinem Meister Christo ähnlich würdest und Schande von den Lügnern in dieser Zeit erlitteft und darum eine kleine Weile früher ftürbest, fo wirft du doch desto eher aus dem Tode in's Leben eingehen und durch Christum verherrlicht; denn fo du aus dem Kelche trinkest, den er getrunken hat, wirft du mit ihm regieren und richten mit Gerechtigkeit jene, die nicht redlich gehandelt haben. O Erasmus! halte dich zu uns, dafs sich Gott deiner rühme, wie von David geschrieben steht, denn du kannst es thun und fürwahr, du kannst den Goliath fällen!« u. f. w.

Die Identificierung der freieren humanistischen Richtung mit der reformatorischen dürfen wir Dürer damals wohl zu Gute halten. Um dieselbe Zeit war es, dafs Pirkheimer noch bei einem Gastmahle in Nürnberg gegen Kilian Leib äufserte: »Die Unordnungen, die in die Kirche eingeriffen find, können auch nur durch Unordnungen wieder gut gemacht werden«¹⁾. Dürer konnte fomit, als er jenen Hilferuf niederschrieb, noch nichts wissen von den tiefen Riffen, welche alsbald die Fortschrittspartei spalten follten, einreisend einerseits zwischen den Humanisten und Reformern, anderseits zwischen diesen und den myftisch-socialistischen Sectierern. Freilich kannte er auch den kleinen grofsen Mann von Rotterdam, obwohl er ihn porträtiert hatte, doch zu wenig, da er ihm eine tragische Heldenrolle zudachte, demselben Erasmus, der zwei Jahre später den landflüchtigen, aus allen Wunden blutenden Ulrich von Hutten zu Basel von seiner Thüre wies, um sich nicht mit ihm zu compromittieren, und der dann den so schwer Gekränkten noch bis in den Tod mit giftigen Hetz- und Schmähchriften verfolgte.

Auch in Nürnberg hatten sich, als Dürer aus den Niederlanden heimgekehrt war, die Extreme noch nicht so scharf geschieden. Ja es gab fogar noch eine Zeit fröhlichen Zusammenlebens, als der Rath im Jahre 1524 beschlofs, eine hohe Schule zu errichten, deren Leitung man Philipp Melanchton zudachte. Dieser folgte zwar dem Rufe nicht, kam aber auf Erfuchen des Rathes wiederholt nach Nürnberg, um dort die Einrichtung der neuen gelehrten Schule zu besorgen, deren Eröffnung am 23. Mai 1526 er gleichfalls beiwohnte. Auf seinen Rath waren als Lehrer berufen: Joachim Cammermeister oder Camerarius, der Liebling Melanchtons, als Professor der griechischen Sprache und zugleich Director der Schule, Eobanus Hessé für Poesie, Michael Roting für die lateinische Sprache, Johann Schoner für Mathematik u. a. Sie bildeten mit Spengler, Hopell, Mylius, Seiler und mit den

1) Hagen, a. a. O. III, 44.

Geistlichen, Thomas Venatorius und Wenzeslaus Link, eine Abendgesellschaft, die sich in Wöhrd oder bei der Hallerwiese oder in Mögelsdorf zu versammeln pflegte; auch wohl zu einem reichlichen Gastmahle bei dem einen oder andern von ihnen. An keiner Hochschule auch genossen die Gelehrten so hohe Befoldung, wie am Nürnberger Gymnasium ¹⁾. In der heiteren Gefelligkeit dieses Kreises erhob der Humanismus mit feinem zweckmäßigen und gefunden Lebensgenuss noch einmal sein Haupt, ohne sich noch durch die theologischen Streitigkeiten irre machen zu lassen, die von Zeit zu Zeit ihre Schatten dazwischen warfen.

Cornelius Grapheus erwähnt eingangs jenes Empfehlungsbriefes auch noch eines längeren Briefes, den er schon früher an Dürer gerichtet hatte, und zwar im Namen ihres gemeinsamen Freundes Thomas Bombelli. Wir haben aber auch noch ein anderes werthvolles Zeugniß dafür, daß Dürer mit seinen in den Niederlanden gewonnenen Freunden nicht ganz außer Verkehr blieb. Es ist ein Brief des englischen Hofastronomen Niklas Kratzer an Dürer und dessen Antwort darauf. Die Anwesenheit eines Nürnbergers des Namens Hans Pömer, wie ich glaube, giebt Kratzer Veranlassung Dürer zu schreiben; da sie alle in Nürnberg evangelisch seien, wünscht er ihnen zunächst Ausdauer und Gottes Beistand im Kampfe. Sodann verlangt er von Dürer die Zeichnung oder von Pirkheimer die Beschreibung eines geometrischen Instrumentes, von welchem ihm Dürer in Antwerpen erzählt hatte. Auch will er wissen, was Dürer für ein Exemplar aller seiner Stiche verlange und was es neues gäbe zu Nürnberg in seinem Fache. Er erkundigt sich nach dem Nachlasse eines kürzlich verstorbenen Astronomen Namens Hans, auch nach den Geräthen und den Holzformen des Stabius. Er hofft Pirkheimer bald mit einer Landkarte von England zu überraschen, das Ptolomaeus nicht bekannt war. Noch bittet er um Antwort und um den Holzschnitt, welcher Stabius als St. Koloman darstellt. Schliesslich veräümt er nicht die Frau Dürers nochmals zu grüßen. Die beiden Briefe lauten:

Niklas Kratzer an Dürer ²⁾.

(London, 24. October 1524).

»Dem erfamen vnd kunstreichen Albrecht Durrer purger zu Norenberg, meinem lieben hern vnd frendt.

Norenberg.

Erfamer lieber her, eur vnd eurer hausfrauen gefuntheit ist mir ain grofse freudt. Wiß das Hans Pemair pei mir in Engellandt ist gewessen, hab ich kummen lassen

1) G. Th. Strobel, Vermischte Beiträge zur Gesch. d. Liter. Altdorf 1774. S. 81 ff. und Hagen a. a. O. III, 192 ff. u. a. a. O.

2) Das Original befindet sich im Besitze

von H. Lempertz in Köln und wurde mir auf's freundlichste zur Verfügung gestellt. Aus der Schreibweise sieht man, daß Kratzer des Deutschen schon ziemlich entwöhnt ist.

Muefs euch verfchreib(en), welich ir all in Niernberg euangelifch feit; got verleich euch gnad, das ir verendt, wan [die widerfacher findt starck, aber got ift noch ftercker, hilff gemainlich den kranken, die in anrieffen vnd erkenen. Lieber her Albrech ich woll euch gepetten haben, das ir mir abkunterfechet das instrument, das ir pei dem hern Pirckomer hab gefechen, dar mit man miß in die fer vnd weit, dar von ir mir zu Andarf habt gefagt oder das mir der her Pirckomair fchick die compositio[n] des felbigen instrument, daran tuet ir mir ain grofse freut¹⁾. Auch peger ich zu wiffen, wie ir ain truck gebt von allen euren prenten vnd was neus zu Niernberg ist angen mein kunft. Ich her das vnfer her Hans der astronomus ift todt²⁾. Peger ich das ir mir verfchreibt was er hinder im hat gelaffen vnd vnfer Stabius wo fein kunft und furm hin findt kumen. Und in meinem namen gries mir hern Pirckomair, ich hoff ich foll in kurtz Engelland machen, das ein gros land ift vnd Ptholomeo nit pekant ift geweffen, das wirt er gern fechen. Es haben all die dar von haben gefchriben ainen klainen tail Engellandt gefechen, nit mer. Dan lieber her, durch Hans Pemair kindt ir mir woll verfchreiben (nit mer). Ich pit euch, das ir mir des Stabius angeficht welt fchicken, das kunderfecht ift in der pilnus sant Kolman gefchniden in holtz³⁾. Nit mer dan was euch lieb fey! Dar mit feit got folchen. Datum 24. tag Octobris Lundun.

Eur diener Niclas Kratzer

Gries mir in funderheit eur hausfrauen.«

Dürer an Niklas Kratzer⁴⁾.

»Dem erbern und achtbarn Hern Niclas Kratzer küniglicher Majestät in Engenland diner meinem gönftigen Hern und frewnd.

† 1524 am Montag nach Barbare zu Nornberg. (5 December.)

Mein gantz willig dinft zwfor libr Her Nicolae! Ewer schreiben, das mir zu kumen hab ich mit frewden gelesen; hör gern dafs es ewch wol gett. Ich hab mit Her Wilbolt Birkamer ewrent halben fon dem Istroment gerett, das Ir begert zw haben. Der leß ewch ein folches machen und wird ewchs mit fambt einem briff zwfchicken. Aber Her Hanfen ding, der ferschieden ift, das ding ift als zerriffen worden, weil ich im sterben aws bin gewefen; kan nit erfarn wo es hin kumen fei. Also ift es awch gangen mit des Stabius dingen; ift in Oefferreich als ferrugt worden, kann ewch weiter nit dafon befeheid geben. Item als ir mir zusetzt, fo ir weil möcht haben, wollt Ir den Euklide ins tewfch bringen, wollt ich gern wiffen, ob Ir etwas doran gemacht het.

Item des criftlichen glowbens halben mus wir in fchmoch und far ften, den man fchmecht uns ketzer. Aber Gott ferleich uns fein gnad und fterk uns in feinem wort, dan wir müffen gott mer gehorfam fein, den dem menchen. So ift es beffer leib und

1) Vermuthlich eines der von Stabius erfundenen Instrumente, die schon sein Schüler Georg Tanstetter, Professor der Astronomie in Wien, in den von ihm 1514 herausgegebenen »Tabulis eclipsium Purbachii« aufzählt. Vergl. Sotzmann, Ueber Stabius a. a. O. 243.

2) Wer hier gemeint ist, weiß ich nicht. Man denkt zunächst an den berühmten Erben und Nachfolger Regiomontans, Hans Werner, der aber nach Doppelmayer erst 1528 gestorben wäre.

3) Es ist der allgemein Dürer zugeschriebene Holzschnitt: St. Koloman in ganzer Figur, Bartsch 106, Heller 1828, Retberg 199. Er ward zuerst 1513 mit

einem langen Lobgedichte auf den österreichischen Märtyrer veröffentlicht. Der Holzschnitt befindet sich noch auf der kaiserl. Hofbibliothek in Wien und ward 1781 neu abgedruckt. Die Aufnahme in Dürers Werk ist durch sein Aussehen eben so wenig gerechtfertigt, wie durch diese Erwähnung in Kratzers Brief. Die Zeichnung gehört eher Hans Burgkmair oder Springinklee, oder noch einem anderen Meister an; wir erfahren aber aus dieser Stelle, dafs der Kopf des Heiligen ein Bildniß von Stabius ist.

4) Original in der Guildhall Library zu London; eine Entdeckung und Mittheilung meines verehrten Freundes William Mitchell.

gut ferlorn, dan das von gott unfer leib und fell in das hellifch fiewer ferfengt wird. Dozu mach uns gott beftendig im guten und erlewcht unfer widerbart, dy armen elenden blinden lewt, awff das dy nit in irem irfall ferderben.

Himyt feit Gott befohlen. Item fchick ewch zwey angeficht vom kupfer getruget Ir wert fy woll kennen. Von newen mern ift zw der zeit nit gut zu fchreiben, aber es sind fill böfer anfehlag ferhanden. Es wird allein der wille Gottes gefchehen.

E(uer) W(eisheit)

Albrecht Dürer.

Diefer Brief ift offenbar die Antwort auf den vorhergehenden. Von dem Inſtrumente, nach welchem Kratzer gefragt, will Pirkheimer ihm ein Exemplar machen laffen und zuſenden. Der Nachlaß des Herrn Hans ift zerftreut; Dürer weiſt nicht wohin, da er bei deſſen Tode verreift war. Stabius Sachen waren alle nach Oeſterreich gekommen. Sodann erinnert Dürer Kratzer an fein Verſprechen, den Euklid in's Deutſche zu überſetzen, und fährt fort: »Item des chriſtlichen Glaubens halben müſſen wir in Schmach und Gefahr ſtehen, denn man ſchmäht uns Ketzler. Aber Gott verleih uns ſeine Gnade und ſtärke uns in ſeinem Worte! . . . Dazu mache uns Gott beſtändig im Guten und erleuchte unfere Gegner, die armen, elenden, blinden Leut', auf daſs die nicht in ihrem Irrfal verderben«! Er ſchickt Kratzer auch »zwei Angefichter vom Kupfer gedruckt. Ihr werdet ſie wohl kennen«!

Es kann kaum zweifelhaft ſein, welches die beiden Bildniſſe in Kupferſtich ſind, deren Abdrücke Dürer dem Briefe beilegte. Er pflegte die Freunde mit ſeinen neueſten Arbeiten zu überrafchen; und dies waren im Jahre 1524 die beiden Meiſterwerke ſeiner Porträtkunſt, das Bildniſs des Kurfürſten Friedrich des Weiſen, ſeines älteſten Gönners (B. 104) und das ſeines Freundes Wilibald Pirkheimer (B. 106), beide in jenem Jahre vollendet. Der Kurfürſt hatte ihm vermuthlich während des letzten Reichstages zu Nürnberg im Vorjahre geſehen. Würdiger, als es ſein Hofmaler Lucas Kranach vermochte, ift hier von Dürer der beleibte Herr dargeſtellt, in deſſen Weiſheit die Thatkraft ſichtlich untergieng. Doppelt glücklich mochte ſich der Meiſter bei der Arbeit dem Fürſten gegenüber ſchätzen, dem er perſönlich ſchon ſo viel verdankte und den er »ob der Gunſt, die er dem Worte Gottes angedeihen lieſs, für würdig hielt von aller Nachwelt verehrt zu werden«¹⁾.

Daſs er die gleiche Sorgfalt auch dem Bruſtbilde ſeines älteſten Freundes Pirkheimer zuwandte, wer könnte daran zweifeln! Dürer verewigte uns die gedrunghenen, energiſchen Gefichtszüge, die groſſen

1) Ille Dei verba magna pietate favebat, | Perpetua dignus posteritate coli.
Thaufing, Dürer.

klugen Augen des fröhlichen Weltweisen von Nürnberg gerade noch, bevor schwere Körperleiden dessen Kraft zu beugen vermochten und bevor der irdische Staub, den die kirchlichen Stürme alsbald aufwirbelten, ihm den klaren Blick getrübt hatte. Indes die letzte Seuche in Nürnberg wüthete und Dürer in den Niederlanden war, lebte Pirkheimer zu Neunhof, auf dem Gute seines Schwagers Geuder heiterem Naturgenuss und entwarf dort am 1. September 1521 jenes classische Bild seines Landlebens: »Ex secessu nostro Neopagano« für Bernhard Adelman von Adelmansfeld. Und wenn ihn das leidige Podagra plagte, so begegnete er dem Feinde 1522 mit der, Banniss gewidmeten Lobrede: »Apologia seu laus podagræ«. Darauf begehrte er seine Entlassung aus dem Rathe der Vaterstadt; sie wurde ihm nur ungerne am 8. April 1523 gewährt. Unerquicklich ward ihm nun mehr und mehr alles, was um ihn her geschah. Er hatte halb und halb mit der Welt abgeschlossen, als er Dürer 1524 für sein Bildniß die Inschrift dictierte: *Vivitur ingenio, cætera mortis erunt*¹⁾. Der alternde Humanist sah schliesslich die Pflege der schönen Wissenschaften durch die Reformation bedroht. Selbst an der Begründung der neuen, später Gymnasium genannten gelehrten Schule nahm er keinen rechten Antheil; sie schien ihm zu einseitig zur Förderung des neuen Glaubens bestimmt. Der Staatsmann erschrak vor den Gewaltthaten und Unordnungen, welche Luthers Lehre in seiner nächsten Umgebung hervorrief; die Entfesselung der Leidenschaften im Bauernkriege machte ihn vollends bedenklich. Daneben kamen Familienverhältnisse in's Spiel. Seine gelehrten Schwestern und seine drei Töchter, die sich dem geistlichen Stande gewidmet hatten, mußten die Gehässigkeit der Bürgerschaft gegen ihre Klöster gar bitter empfinden. Vergebens nahm sich Pirkheimer der Verfolgten an. Solche Stimmführer des neuen Kirchenregiments, wie der brutale Prediger Ofiander, waren ihm tief verhasst; ja er zerfiel in diesen Händeln sogar mit dem alten Freunde Lazarus Spengler, daß er ihn bereits 1524 »einen stolzen Schreiber ohne alle Ehrbarkeit« nennen konnte²⁾. Und so gerieth der vornehme, reiche und gelehrte Rathsherr allmählig zur Reformation in eine Stellung, ähnlich derjenigen des Erasmus von Rotterdam. Aus einem erfolgreichen Vorkämpfer derselben ward Pirkheimer ihr ein ohnmächtiger Gegner.

Zu vor schnnell erscheint jedoch die Annahme, als ob Dürer, der schlichte Bürger, dem patrizischen Freunde auf diesem seinen Rück-

1) Der Gedanke erinnert sehr an die Grabchrift, welche Pirkheimer nachmals Dürern setzte. Ein Gemälde im Museum

zu Amsterdam ist Copie nach dem Kupferstich.

2) Vergl. oben S. 122.

zuge unbedingt gefolgt wäre. Wohl waren sie einander innig verbunden bis zur Unentbehrlichkeit und bis in den Tod. Alle Welt wußte das, so gut wie Grapheus und Kratzer. Ulrich von Hutten zweifelte gewiß nicht, daß es Musik war in Wilibalds Ohren, wenn er in seinem Sendschreiben an ihn vom 25. October 1518 den Nürnbergern nachrühmte: der Apelles der neuen Zeit, Albrecht Dürer, sei einer der Ihrigen, dem selbst die Italiener, die sonst nichts Deutsches anerkennen wollen, nicht bloß aus freien Stücken den Vorrang einräumen, sondern dem sie auch wohl ihre Werke unterfchieben, um sie verkäuflich zu machen ¹⁾. Pirkheimers Neffe und Zögling Georg Geuder grüßt brieflich aus Spanien 1526 Dürer vor allen Verwandten und Cuspinian nennt ihn in einem Briefe an Pirkheimer dessen Achates nach dem getreuen Steuermann des Aeneas bei Virgil ²⁾.

Gleichwohl würde das Verhältniß zwischen den beiden Freunden arg mißverstanden, wenn man glaubte, einer derselben sei in seinen Meinungen und Ueberzeugungen bloß im Schlepptau des anderen gewesen. Sie waren doch beide zu selbständig und bedeutend, um nicht die gegenseitige Unabhängigkeit ihrer Denkweise zu behaupten. Die Berichte Melanchtons, welcher in den Jahren 1525 und 1526 oft und viel im Hause Pirkheimers verkehrte, wo er als gewohnter Gast auch Dürer zu treffen pflegte, verbreiten über deren Wechselverhältniß das beste Licht; und Melanchton nannte Dürer in der Erinnerung daran »einen weisen Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend sie auch war, noch das Mindeste gewesen wäre«. Pirkheimer hatte sich damals eben mit einer Schrift gegen Oecolampadius in den unseligen Abendmahlsstreit gemischt. Oefter seien nun, so erzählte Melanchton seinem Tochtermann Caspar Peucker, zwischen Pirkheimer und Dürer Wortwechsel über diesen Gegenstand vorgefallen, in denen Dürer mit überlegenem Geiste und gar scharf Pirkheimern entgegnet und dessen Einwürfe zurückgewiesen habe, nicht anders, als wäre er wohl vorbereitet zu dem Streite dahergekommen. Darauf sei wohl Pirkheimer, der überaus jähzornig und arg von der Gicht geplagt war, erblast und wiederholt in die Worte ausgebrochen: »Dergleichen läßt sich ja nicht malen!« Worauf dann Dürer schlag-

1) Böcking, Hutten I, 199: ille nostro aevo pingendi artificio Apelles; Albertus Dürer, quem illi, cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia, qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta iam vulgo opinione, ad omnia quæ ingenio indigent, hebetes nos esse et inertes, pa-

tiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam ut opera sua vendibilia faciant, illius sub nomine ac inscriptione proponant. Vermuthlich eine Anspielung auf Marcantons Nachstiche.

2) Pirkheimeri Opera, ed. Goldast 398 und 257.

fertig entgegnete: »Und das, was Ihr da vorbringt, läßt sich nicht einmal fagen, noch auch im Geiste begreifen«¹⁾.

Theilte somit Dürer nicht alle Bedenken Pirkheimers, weit weniger noch konnte der Meister dem anderen Extreme anhängen, dessen revolutionäre Ideen im Volke gährten und in seiner unmittelbaren Nähe kühn das Haupt erhoben. Von Luther aus Alstedt vertrieben war Thomas Münzer, das Haupt der wiedertäuferischen Secte nach Nürnberg gekommen und hatte hier 1524 seine Brandschrift »wider das sanftlebende Fleisch von Wittenberg« verfaßt. Seine Anhänger Schwerdtfisch und Reinhard waren ihm nachgefolgt. Einen willkommenen Bundesgenossen für ihre Umsturzpläne fanden sie hier in dem Freigeiste Johann Denk, dem Schulmeister bei St. Sebald. Zu der mystisch-radicalen Richtung gefellte sich die deistlich-rationalistische. Der Rath beilte sich zwar die Friedensstörer aus der Stadt zu weisen. Aber schon hatten sie eifrige Parteigänger gefunden, und die vorgefrittensten unter denselben waren gerade die tüchtigsten Schüler Dürers: Georg Penz und die beiden Brüder Hans Sebald und Barthel Beham. Sie waren sämmtlich um den Anfang des Jahrhunderts geboren, standen damals also in der Mitte der zwanziger Jahre. Ob sie sich nun in der Werkstatt bei Dürer oder bloß an dessen Beispiel gebildet, so gelten sie doch mit Recht als seine begabtesten Nachfolger in der Malerei, wie im Kupferstich. Immerhin mag Dürer das Schickfal der jungen Männer nicht ohne Theilnahme verfolgt haben. Im Jahre 1524 standen diese drei Maler vor Gericht wegen Verbreitung deistischer, ja atheistischer und socialistischer Ansichten. Ihr Verhör und Urthel sind ein merkwürdiges Zeugniß der revolutionären Strömungen, welche damals die reformatorische Bewegung in Nürnberg kreuzten.

Sebald Beham gesteht: das sei wahr, er habe etlichen Gefellen, mit denen er sich zuweilen besprach, seinen Mangel angezeigt; das sei der, er könne nicht glauben, daß in der Gestalt des Weins und

1) C. Peucerus, Tractatus historicus de Phil. Melanctonis sententia de controversia Cœnæ Domini, Ambergæ 1596. p. 11. Abgedruckt bei Murr, Journal X, 40; G. Th. Strobel, Vermischte Beiträge 107 und Literar. Miscell. VI, 212. . . . Albertus Durer pictor, vir sapiens, in quo Melancton narrabat pictoriam artem, quæ fuit excellentissima, minimam fuisse; sæpe inciderunt inter Birckheimerum et Durerum de illo recenti certamine disputationes, in quibus cum Durerus, ut valuit ingenio plurimum, acriter adversaretur Birckheimero et quæ pro-

ferebat ille refutaret tanquam ad certamen paratus accessisset; incanduit Birckheimerus, fuit enim iracundus admodum ac propterea sævissimæ arthridi obnoxius, sæpeque erupit in has voces: Non, inquit, pingi ista possunt. At ista, inquit Durerus, quæ tu adfers nec dici quidem nec animo concipi possunt. Aehnlich berichtet, auch aus Melanctons Munde, doch ohne Nennung der Namen bei Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563, II, 302, was die Ueberlieferung der Thatfachen noch mehr beglaubigt.

Brods der Leib und das Blut Chriffti fei; er wiffe fich deffen bisher nicht zu unterrichten; müffe und wolle daher Geduld haben, bis es ihm Gott geben wolle. Er habe auch viele Predigten gehört; wiffe fich daraus auch nicht zu beffern. Er fei auch von Luthers Schreiben und anderen Predigten nicht irre gemacht worden, fondern alleweg der Meinung gewefen . . . Schliefslich bittet er, könne man ihn eines befferen belehren, womit ihm genug gefchähe, fo wolle er das gütlich hören und aufnehmen.

Barthel Beham, fein Bruder, macht dasfelbe Gefändniß und geht noch weiter: er könne auch von der Taufe nichts halten. Dahin könne ihn niemand bereden, ob er es schon auswendig höre, dafs er fage, er glaube es, und lüge es im Herzen. Er halte es alles für einen Menschentand. Das habe er aus dem Grunde feines Herzens. Er könne auch der Schrift nicht glauben. Er habe, fagt er, auch mit vielen Leuten davon geredet und gefragt, auch wohl anderthalb Jahre Osianders Predigten gehört; ihm fei aber nicht genüge gefchehen. Er wiffe nicht, wie das zugehe, was die Prediger fagen, fei wohl Grund vor dem Menschen, aber im Grunde lauter Tand. So fehe er auch keine Frucht an denen die predigen. Auf diefer Meinung wolle er bleiben; dazu verurfachen ihn die Lügen, bis die Wahrheit komme. Auf das Vorhalten, es fei an den Rath gelangt, wie er und fein Bruder fich hätten vernehmen laffen, man folle nicht arbeiten und man müffe einmal theilen, er verachte auch die äufserliche Obrigkeit, fagte er, er kenne keinen Oberen als Gott den allmächtigen.

Am weitesten gehen die Ausfagen des Georg Penz. Auf die Frage, ob er glaube, dafs ein Gott fei, fagt er: Ja, er empfinde es zum Theil, ob er aber wiffe, was er wahrhaft für denfelben Gott halten folle, das wiffe er nicht. Was er von Chrifto halte? Er halte von Chrifto nichts. Ob er dem heiligen Evangelio und dem in der Schrift verfafsten Worte Gottes glaube? Er könne der Schrift nicht glauben. Was er von dem Sacrament des Altars halte? Er halte vom Sacrament des Altars nichts. Was er von der Taufe halte? Er halte von der Taufe nichts. Ob er an eine weltliche Obrigkeit glaube und den Rath von Nürnberg für feine Herren erkenne über Leib und Gut und was äufserlich ift? Er wiffe von keinem Herrn, denn allein von Gott.

Als Belastungszeuge gegen die beiden Beham fagt ein Veit Wirsperger aus: Er kenne diese zwei Beham als Leute, die im Glauben übel berichtet oder aber verhärtet find. In fumma der eine Bruder, Barthel genannt, der fpreche, er kenne keinen Chriftum, wiffe nichts von ihm zu fagen; es fei ihm eben, als wenn er höre von Herzog

Ernsten fagen, der in den Berg gefahren sein foll. So sei auch der Sebald nicht minder halsstarrig und teufelhaftig wie jener; und es sei beschwerlich, das Christenleute um sie sein sollen, wie ihre Weiber, welche sie auch so irrig gemacht hätten, das die nicht wüßten wo aus. Es gehen auch diese zwei Brüder mit den Büchlein des Münzer und des Karlstadt um. Und es sei ein Junge bei ihnen, Meister Sebald Kirchners Sohn; es wäre wohl gethan, das man den von ihnen nähme und ein jeder Christ sie meide. Item er habe wohl von den beiden Brüdern gehört, es sei nichts mit der Obrigkeit, die werde mit der Zeit in Trümmer gehen; wie sie aber das gemeint, wisse er nicht etc.

Nun folgen im Protocolle die Urfachen, warum es beschwerlich sei, die drei Maler hier in der Stadt zu dulden. »Erflich darum, weil diese Maler nicht allein am ersten, sondern auch am zweiten und dritten Tage bei aller statthaften Warnung und Unterweisung sich so ganz gottlos und heidnisch gezeigt haben, wie dies von niemandem zuvor erhört worden sei; und das mit einem Trutz und mit Verachtung aller Prediger und ihrer weltlichen Obrigkeit«. Zweitens wegen der Gefahr der Verführung anderer, denn »es sei nicht zu vermuthen, das diese Leute schweigen werden; denn man kenne sie; sie seien auch für prächtig, trutzig und von sich hochhaltend vor anderen berühmt«. Drittens sei sehr zu besorgen, das das Gefängniß sie so wenig, wie das Wort Gottes, zur Aenderung ihrer Gefinnung bewegen werde. Viertens hätten sie dem Rathe Pflicht und Eid verweigert, was doch der verbannte Schulmeister Denk nie gethan habe. Fünftens sei bei der Mehrheit der Leute diese Sache und auch die drei Maler so verhasst, das zu besorgen sei, wenn sie wohl hier gelassen würden, sie mit der Zeit entleibt werden könnten. Da würde dann ein Unrath den anderen reiten und ein viel Aergeres verursacht denn zuvor. Sechstens schließlic sei zu besorgen, das die Gegenwart dieser Leute viel getheilte Meinungen in der Stadt zur Folge hätten und daraus folgen würde, das man hinfüro nicht mehr der Gemeinde, sondern einem jeden Irrigen insbesondere predigen und Unterricht ertheilen müßte. Das würde eine unerträgliche Last nicht bloß allen Predigern, sondern auch dem Rathe ¹⁾.

So wurden denn die »drei gottlosen Maler«, wie man sie seitdem nannte, aus der Stadt verbannt. Welch' ernster Hintergrund zu den niedlichen Compositionen, den reizenden Kindertänzen, den zierlichen Laubornamenten der sogenannten Kleinmeister, die aber in

1) Baader, Beiträge II, 74 ff.

Wahrheit gar große Meister waren! Aber auch Jeronymus Andreae, der berühmte Formschneider Dürers bereitete damals dem Rathe gleiche Verlegenheiten. Er erscheint als ein äußerst unruhiger Mann, vielfach verwickelt in die religiösen und politischen Wirren der Zeit. Er ist sogar mit den rebellischen Bauern im Einverständnisse und wird in Folge dessen im Jahre 1525 gefangen gesetzt¹⁾. Dies hielt den Rath zwar nicht ab, sich seiner Interessen beim Könige Ferdinand auf's Wärmste anzunehmen, und Jeronymus seinerseits vergalt es der Vaterstadt noch mit mancher Verdrießlichkeit bis zu seinem Tode am 7. Mai 1556²⁾. Der Name des Berufes, dem er mit solcher Meisterschaft vorstand, haftete bald derart an seiner Person, daß sein Familienname Andreae ganz in Vergessenheit gerieth. Er selbst nannte sich nur Jeronymus Formschneider, und er ward auch selten anders genannt. Viele Familiennamen sind ja so aus dem Berufe ihres ersten Trägers entstanden. Unter den Dürerzeichnungen des Britischen Museums befindet sich nun das Bildniß einer jugendlichen Frau mit flachem Barret — meisterliche Kohlezeichnung auf gelbem Papier mit geschwärztem Hintergrunde; oben die Inschrift: »Fronica. 1525. Formschneiderin«. Das läßt noch keineswegs auf eine Veronica schließen, die selbst ihres Zeichens eine Holzschnneiderin gewesen wäre. Wenn nicht schon ein förmlicher Familienname, so mag das Wort Formschnneiderin doch nur von dem Berufe des Vaters oder des Gatten hergeleitet sein. Ja vielleicht erkennt man noch einmal in jenem Brustbilde ein Porträt der Frau unseres Jeronymus Formschneider, recte Andreae.

Die Irrungen der jüngeren Meister konnten Dürer nicht gleichgiltig bleiben, wenn wir auch keine ausdrückliche Nachricht darüber besitzen, daß er irgend wie unmittelbar davon berührt worden sei. Wohl ist uns gerade aus dem Jahre 1523 urkundlich überliefert, daß ein »Knecht« Dürers, Namens Jörg, dessen Magd heirathet und zugleich gegen Entrichtung von 2 Gulden das Bürgerrecht erwirbt³⁾. Man vermuthete mit Grund in diesem Gehilfen Dürers niemanden anders als Georg Penz. Die Nachricht Neudörffers, daß er im Jahre 1521 im Rathhause — also nach Dürers Entwürfen — gemalt, unterstützt die Vermuthung, daß er auch später noch in Dürers Werkstatt arbeitete. Seine Braut wäre dann vielleicht jene bevorzugte Magd Susanne gewesen, welche die Reise in die Niederlande mit gemacht hatte. Ihre Vermählung mußte dann kurz vor dem Proceße der drei

1) Baader, Jahrb. f. Kunstw. I, 233.

2) Neudörffer, Nachrichten, 47.

3) Baader, Beiträge, I, 9.

gottlosen Maler stattgefunden haben und Dürer wäre allerdings — falls diese Annahmen zutreffen, nahe genug von dem Vorfalle berührt worden.

Die Strafe des Georg Penz dauerte indess nicht zu lange. Schon im Frühjahr 1525 milderte der Rath auf seine reuigen Bitten die Verbannung dahin, daß ihm gestattet ward, sich zu Windsheim niederzulassen, ohne aber Nürnberger Gebiet betreten zu dürfen. Am 28. Mai deselben Jahres entledigt ihn der Rath seines Bürgerrechtes und aller Pflichten. Später aber wird ihm nicht nur die Rückkehr gestattet, er erhält sogar im Jahre 1532 eine Bestallung »einem Rathe zu gewarten mit seiner Kunst zum Reissen, Malen und Visier machen« mit einem jährlichen Wartegeld von 10 Gulden, das ihm »aus angezeigter Noth« vorausbezahlt wird. Seitdem wird er vielfach vom Rathe beschäftigt. Unter anderen vergoldet er im Jahre 1538 die Rahmen zu Dürers Gemälde der vier Temperamente, oder vier Apostel für 15 fl. Rheinisch. Gleich seinem Meister verehrt er zwei Jahre vor seinem Tode 1548 dem Rathe »ein künstliches Gemäl: St. Hieronymus Bild«, das sich heute noch in Nürnberg befindet. Er erhielt dafür ein Gegengeschenk von 80 Gulden. Gleichwohl starb er arm und hinterließ Weib und Kind in großer Dürftigkeit, so daß der Rath bei seinem Tode 1550 60 Gulden von seinen Schulden bezahlte¹⁾. So blieb Penz bei allem Elend der Vaterstadt treu, während seine Schicksalsgenossen, die Brüder Beham, ihr Glück schließlich in der Fremde suchten: Barthel am kurfürstlichen Hofe zu München, Hans Sebald als Bürger zu Frankfurt am Main²⁾.

Wir wüßten nicht, ob Dürer auch sonst noch gegen ähnliche Ausschreitungen der Zeit in seiner nächsten Umgebung anzukämpfen hatte, wenn nicht etwa das Bruchstück eines seltsamen Briefes auf einen widerspännigen Schüler oder einen sonst wie von ihm abhängigen Gefellen bezogen werden soll. Das Fragment befindet sich auf der Rückseite eines Briefchens von Dürer an Pirkheimer, scheint also in der That an ersteren gerichtet gewesen zu sein³⁾. Der unbekante, wie es scheint geistliche Gewissensrath, der sich »Nanus flavus«, der gelbe Zwerg nennt, läßt sich da folgendermaßen vernehmen: — — — »Gebt ihm Brief und Siegel, daß er Euch nicht angreift. Straft ihn, daß er nicht so böse sei, weise werden wolle und Euch folgen. Will er zürnen, sagt, Ihr habet es in der besten Absicht gethan. Will er sich nicht daran kehren, so bittet ihn, als läget ihr vor ihm auf den Knieen. Darnach verheißt ihm zehntausend Rosenkränze und tausend Feier-

1) Baader, Beiträge I, 39; II, 54.

2) Vergl. die soeben erschienene Monographie von A. Rosenbergs, Sebald und

Barthel Beham, Leipz. 1875.

3) An der Spitze des Dresdener Dürer-codex; abgedr. Dürers Briefe, XVII u. 180.

tage, zwanzig Metten, Vespere und was Ihr sonst erdenken könnt; gebt ihm aber nichts als Worte. So wird er sich ohne Zweifel daran kehren, Euch glauben und aufhören. *Probatum est!* Schmiert Euch damit«. Solche Mittel freilich verfasten allgemach ihren Dienst. Erschütternd genug mochten aber die Ereignisse um ihn her auf Dürers gläubiges Gemüth, auf seine lebhaftere Phantasie wirken. Ein Beispiel der krankhaften Aufregung, die ihn zuweilen überkam, ist das Traumgeflücht, welches Dürer in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1525 hatte. Des Morgens entwarf er dann ein Aquarell nach der Himmelserscheinung, die er gesehen hatte, und eine Beschreibung derselben. Es waren ungeheure Wassermassen, die wiederholt vom Himmel fielen — »und sie kamen so hoch herab, daß sie scheinbar gleichmäÙig fielen. Aber als das erste Wasser, welches das Erdreich traf, nahezu herabgekommen war, da fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit, mit Wind und Brausen, und ich erschrak so sehr, daß mir, als ich erwachte, mein ganzer Körper zitterte und ich lange nicht recht zu mir selbst kommen konnte. Als ich aber am Morgen aufstand, malte ich es hier oben, wie ich es gesehen hatte. Gott wende alle Dinge zum Besten« ¹⁾!

Allem nach hielt sich Dürer, dessen sanfte Natur allen maßlosen Ausschreitungen widerstrebte, von den äußersten Gegensätzen in den Lehrmeinungen der Zeit gleich weit entfernt. Wenn ihm eine Nachricht Hinneigung zur Partei Zwingli's zuschreibt, so erklärt sich dies wohl daraus, daß er in dem unseligen Abendmahlstreite zwischen Luther und den Schweizern die verfühnende Haltung seines Freundes Melancthon theilte. Dürer kannte allerdings auch Ulrich Zwingli und dessen Vertraute. Der Magister Felix Frey, der erste reformierte Probst des Karlstiftes zu Zürich (geb. 1470, gest. 1555) und dem Namen nach vielleicht ein Verwandter von Dürers Frau, schickte ihm ein Büchlein zu und verlangte von ihm den Entwurf zu einem Affentanz. Indem Dürer seinem Wunsche willfahrt, ersucht er ihn unter dem 5. December 1523 seine GrüÙe zu melden »Herrn Zwingli, Hans Leuen (dem Maler), Hans Ulrich und den anderen mir günstigen Herren« ²⁾. Noch fügt er bei: »Theilet die fünf Stücklein unter Euch; ich habe sonst nicht Neues«. Von den Kupferstichen, die darunter gemeint sind — vermuthlich der große Cardinal und die zwei Apostel von 1523 — erhielt somit auch der helvetische Reformator etwas. Gleichwohl wäre es eine gewagte Annahme, als hätte Dürer nicht am Wittenberger Glaubensbekenntniß festgehalten. Er verharrte bei demselben sicher

1) Blatt in der Ambraser Sammlung in Wien; Heller I. Abth. 45, Nr. 4. Dürers Briefe etc. 138.

2) Original in Basel. Abgedr. v. Murr: Journal X, 47; Campe Reliquien 52; Dürers Briefe, 50.

bis an sein Ende, sonst hätte wohl seine Wittve nicht einen so namhaften Theil seines Vermögens zu einer Theologenstiftung an der Universität Wittenberg verwendet; zur besonderen Freude Melanchtons ¹⁾.

An Melanchton scheint sich Dürer überhaupt innig angeschlossen zu haben. Auch dieser fühlte sich von dem gedankenreichen Künstler mächtig angezogen. Zum erstenmale begegneten sie einander vermuthlich im Jahre 1518. Auf die Empfehlung seines Veters Reuchlin war Melanchton damals vom Kurfürsten Friedrich nach Wittenberg berufen worden. Auf seinem Ritte von Tübingen dahin kam er über Nürnberg. Bei Pirkheimer lernte er da wohl zugleich Dürer kennen, wenn auch der Freundschaftsbund mit diesem erst bei Melanchtons zweiter und dritter Anwesenheit in Nürnberg 1525 und 1526 enger geknüpft wurde. Wir verdanken diesem Verhältnisse, in welches alsbald auch Joachim Camerarius hineingezogen wurde, die Ueberlieferung einer Reihe der denkwürdigsten Aussprüche von und über Dürer. Es ist für die Gemüthsart beider Männer ebenso ehrend, wie bezeichnend. Je schroffer in Nürnberg die Meinungen auf einander platzten, desto wohlthätiger mochte die milde, vermittelnde Haltung Melanchtons auf den gleichgestimmten Dürer wirken; denn »Magister Philipp, sagt ja Luther selbst, fährt säuberlich und stille daher, bauet und pflanzet, fäet und beegusst mit Luft, nachdem ihm Gott gegeben seine Gaben reichlich«. Und so hat ihn auch Dürer im Jahre 1526 in Kupfer gestochen: baarhäuptig, die hochgebaute Stirne vorwärts geneigt, mit einem feinen, dialektischen Lächeln, das wahrlich allzubefcheiden die Unterschrift ercheint:

Viventis potuit Durerius ora Philippi,
Mentem non potuit pingere docta manus.

Es ist das beste Porträt, das wir von dem »Præceptor Germaniæ, dem Lehrmeister Deutschlands« besitzen ²⁾.

An dem Bildnisse Melanchtons mag Dürer freilich mit ganz anderen Gefühlen gearbeitet haben, als an dem des Erasmus von Rotterdam (B. 107), das er in demselben Jahre in Kupfer stach. Dürer hatte den berühmten Gelehrten im Jahre 1520 zu Brüssel zweimal mit der Kohle gezeichnet ³⁾. Es giebt einen Abdruck des Kupferstiches, auf dessen Rückseite der öfter genannte Astronom Niklas Kratzer lateinisch die Bemerkung schrieb, das er zugegen gewesen sei, als Dürer Erasmus zeichnete ⁴⁾. Seitdem mahnte der ruhmestolze und eitle Humanist in

1) Siehe oben S. 116.

2) Bartsch Nr. 105. Die Platte existierte noch 1802 in Nürnberg. Eye fragt darnach im Anzeiger f. K. d. Vorz. 1864, XI, 16.

3) Dürers Briefe etc., 91.

4) Hausmann, A. Dürers Kupferstiche etc., 39; Exemplar bei H. Geh. Rath Wolff in Bonn.

feinen Briefen an Wilibald Pirckheimer unaufhörlich an die Ausführung feines Porträts und unterstützte die ziemlich deutlichen Anspielungen durch überschwängliche Lobeserhebungen Dürers ¹⁾. Dieser mußte endlich dem sanften Drängen nachgeben. Die Kohlezeichnung mag aber für den Kupferstich unzureichend gewesen sein, die Erinnerung an die Züge des Erasmus war verblasst, und so läßt denn der Kopf an Ähnlichkeit wie an Ausdruck viel zu wünschen übrig. Dürer mochte diesen Mangel wohl empfunden haben, er suchte daher Ersatz in der Ausführung des Beiwerkes. Er stellte Erasmus in halber Gestalt dar angethan mit einem Atlasgewande und in seiner beliebten Stellung schreibend vor einem Pulte, umgeben von Folianten, daneben ein Gefäß mit einem zierlichen Blumensträußchen. In technischer Beziehung als Kupferstich steht das Porträt des Erasmus, »welches schöner seine Schriften zeigen«, eben so hoch über dem des Melanchton, als es diesem an Wahrheit, Treue und Empfindung nachsteht. Erasmus war höflich genug beim Empfange des Bildes die Unähnlichkeit damit zu entschuldigen, daß er sich eben seit fünf Jahren selbst verändert hätte ²⁾.

Die Bildnisse Melanchtons und Erasmus sind zugleich die letzten Kupferstiche Dürers. Wir stehen überhaupt an der Grenze seiner künstlerischen Thätigkeit. Auch vom Holzschnitte wie vom Gemälde nimmt er gleichzeitig Abschied. Wir haben nur noch die letzten Werke auf beiden Gebieten zu verzeichnen. Zunächst das berühmte Bildniß des kaiserlichen Rathes Ulrich Varenbüler von 1522, das größte und bedeutendste Porträt, welches Dürer in Holzschnitt veröffentlicht hat (B. 155; Heller 1952). Varenbüler war ein gelehrter Freund von Erasmus und von Pirckheimer, er ward von beiden hoch geschätzt und in ihrem Briefwechsel oft genannt. In sehr schmeichelhaften Ausdrücken widmet ihm Pirckheimer seine Ausgabe von Lucians Dialog: *Navis et vota*. Er war seit 1507 Protonotarius beim Reichskammergericht und wurde 1531 Kanzleiverwalter dieser Behörde ³⁾. Er erscheint bei Dürer im Brustbilde rechtshin gewandt, nahezu im Profil, auf dem heiter trutzigen Haupte das Haarnetz und darüber den mächtigen Hut mit breiter, gefchlitzter Krämpe. In einer lückenhaften Inschrift erklärt Dürer, »er wolle denjenigen, den er einzig lieb habe,

1) Erasmus, *Opera omnia*, Leyden 1703—6. III, 721 ff. Pirckheimeri *Opera* etc. ed. Goldast Frankf. 1610, S. 275 ff. Zusammenstellung bei Dumesnil, *Histoire des Amateurs*, V. 392 ff. und bei Grimm, *Ueber Künstler* II. 135 ff.

2) Brief vom 30. Juli 1526: Alberto

Durero, quam gratiam referre queam, cogito. Dignus est æterna memoria. Si minus respondet effigies mirum non est. Non enim sum is, qui fui ante annos quinque.

3) Notizen über Varenbüler im Neuen literar. Anzeiger, Leipzig 1807. Sp. 257 bis 260; 331; 438.

auch der Nachwelt bekannt machen und damit auszeichnen«¹⁾. Die scharfen Ueberschneidungen des unvollständigen Profiles sind mit unglaublicher Sicherheit getroffen. Noch deutlicher als der Holzschnitt selbst, zeigt dies die Originalzeichnung, welche zu demselben gedient hat und sich nun in der Albertina befindet. Sie ist gleicher Gröfse wie der Holzschnitt, doch im Gegenfinne zu diesem mit zweierlei Holzkohle gemacht, das Fleisch, Haar und Haarnetz mit bräunlicher, das Uebrige mit schwarzer. Das kühne Vorspringen der Nasenwurzel und die Schwellung der scharf aufgeworfenen Lippen ist mit unnachahmlicher Feinheit gegeben. Die Zeichnung entstand ohne Zweifel in demselben Jahre wie der Holzschnitt. Auf dem damaligen Reichstage zu Nürnberg fand Dürer ja Gelegenheit, mit dem Freunde zu verkehren. Dahin gehört vermuthlich auch jenes Briefchen, laut dessen Johann Tscherte Dürer und Varenbüler zusammen zum Frühmahle einladet²⁾.

Im Jahre 1523 widmete Dürer auch einen hübschen grofsen Holzschnitt dem eigenen Wappen mit der offenen Thür auf dem Dreiberge, gekrönt von einem Mohrenrumpf (B. 160). Es ist daselbe Wappen, welches bereits sein Vater führte, ja vielleicht aus seiner ungarischen Heimath mitbrachte; wenigstens ist der Dreiberge ein in ungarischen Wappen häufig vorkommendes Attribut³⁾. Sodann brachte Dürer noch das Bildniß seines neuen Freundes, des Poeten Eoban Hesse, in einer kleinen, einfachen, doch meisterhaften Zeichnung auf den Holzstock, halbe Figur, eine Papierrolle in der Rechten⁴⁾.

1) Die räthselhafte Lücke, welche ein fenkrechter weifser Streifen in die gothische Schrift des Zettels reifst, dürfte so zu ergänzen sein: »Albertus Durer Noric(us) hac imagine Vrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Cæsarei Regiminis in Imperio a Secretis, simul (ar)chigrammateum, vt quem amet vnice, etiam posteritati (vul)t cognitum reddere, c(olere)que conatur«. Die ausgefallenen Buchstaben geben mit geringer Versetzung: Varenvuollere — also nahezu den Namen Varenbuler, was vielleicht der Zweck der anagrammatischen Spielerei war.

2) Dürers Briefe, 177 mit Anm. Die besonders geschätzten Helldunkeldrucke des Holzschnittes mit zwei Tonplatten stammen nicht mehr von Dürer, sondern erst aus dem XVII. Jahrhunderte und aus den Niederlanden. Spätere Abdrücke tragen die Adresse: »men vintre ze te coope by Hendrick Hondius Plaetsneyder ins Gravenhage«. Auch sorg-

fältig colorierte Exemplare dieses Bildnisses und jenes von Kaiser Maximilian, welche sich z. B. in Oxford in der Sammlung der Univerfität vorfinden, sind wegen der vortrefflichen Miniaturmalerei noch nicht auf Dürers Pinfel, sondern etwa auf einen gleichzeitigen Illuministen zurückzuführen.

3) Siehe oben S. 34. Ueber Dürers Wappenbilder: A. Grenfer, A. D. in seinem Verhältniß zur Heraldik, Herald.-geneal. Zeitschr. Wien 1872. II, 67—157 mit Abb.

4) Heller 2172; Passavant 218; Retberg 267; ein Flugblatt mit beigedruckten Versen auf beiden Seiten und der Jahreszahl 1527. Doch sah ich einen Abdruck ohne diese Jahreszahl, dessen Unterschrift: . . . Talis enim pulchram Pegnesi Eobanus ad urbem Post septem vitæ condita lustra fuit — gar auf das Jahr 1523 schliessen liefse, wenn Hesse 1488 geboren ist, zu Bockendorf in Hessen. 1523 war aber Hesse noch

Es geschah vermuthlich 1526, denn in diesem Jahre berichtet Hesse selbst, das ihn Dürer porträtiert habe ¹⁾. Ein Bildniß Hesses von Dürer in Silberstift gezeichnet, doch jetzt stark verwischt, befindet sich im Britischen Museum. Aus dem Jahre 1526 stammt auch Dürers letzte religiöse Darstellung in Holzschnitt, die heilige Familie mit den zwei nackten Kindern, die spielend im Vordergrund sitzen; ein niedliches kleines Blatt, ungemein zierlich und fein geschnitten (B. 98).

In demselben Jahre malte Dürer auch die Madonna noch einmal in halber Figur und beinahe lebensgroß in beengtem Raume auf schwarzem Grunde. Sie trägt ein rosenrothes Kleid, ist ganz von vorne gesehen und hat die Augen niederge schlagen, das blonde Haar hinter die Ohren gestrichen, auf die Schultern herabfallend; sie hält in der Linken einen länglichten Apfel, auf dem rechten Arme das Christuskind, welches wieder in der Linken eine blaue Kornblume hält. Das Kind hat einen auffallend starken Oberkopf bei kleinlichen Formen und blickt ängstlich rechtshin empor. Die Züge der Mutter sind edel und würdig, doch ohne alle Innigkeit des Ausdruckes; ihr Mund klein, der Hals lang. Uebrigens hat das Bild durch Reibung und Uebermalung sehr gelitten, namentlich in den unteren Theilen der Gesichter. Die Madonna mit der Kornblume befindet sich in der Galerie der Uffizien in Florenz (No. 786).

Daran reihen sich drei lebensgroße Bildnisse aus dem Jahre 1526 Johann Kleberger ist auf antike Weise als Büste gemalt in einer runden grauen Einfassung auf grünem Marmorgrunde; gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Die Naturfarbe, die starke Modellierung des Fleisches und die Dreiviertel-Stellung des Kopfes stehen mit der angestrebten Medaillenform in unlösbarem Widerspruche. Die Anordnung ist mühsam vorbereitet, die Ausführung trocken. Das Ganze, wenig ansprechend und jetzt überdies noch durch Uebermalung arg entstellt, gleicht einem verunglückten Versuche, erzwungen durch die Wünsche des Bestellers. Es ist derselbe Hans Kleberger, der zwei Jahre später die Lieblingstochter Wilibald Pirckheimers, Felicitas, die Wittwe Hans Imhoffs des Jüngeren heirathete, dieselbe aber nach wenigen Tagen verließ. Ihr brach das Herz vor Gram über diese Kränkung. Kleberger aber hat sich nachmals in Lyon einen so guten Namen erworben, das heute noch eine steinerne Bildsäule von

kaum in Nürnberg. Auf der Rückseite des Blattes der Titel: In imaginem Eobani Hessi sui ab Alberto Dürero huius ætatis Apelle graphice expressam, aliquot Epigramma etc.

1) Kämmerl, Joachim Camerarius in Nürnberg, Zittau 1862. S. 15. Das Hesse den Ausdruck pingere gebraucht, spricht noch keineswegs für ein Gemälde.

ihm dort öffentlich aufgestellt ist und das Andenken an den »bon Allemand« im Munde des Volkes lebt. Von feinen Erben in Lyon erwarb Wilibald Imhoff, der Sohn jener Felicitas, das Bildniß von Dürer im Jahre 1564¹⁾.

Das andere Porträt ist das des Septemvirs Jakob Muffel, mit welchem Dürer befreundet war, denn er brachte ihm ein scharlachenes Brusttuch aus den Niederlanden mit. Muffel starb bereits am 19. April 1526²⁾. Die Vermuthung liegt somit nahe, daß Dürer das Bildniß nach seinem Tode und bloß nach einer früheren Zeichnung und aus der Erinnerung gemalt habe. Daher vielleicht der trockene Fleishton bei aller Sorgfalt der Ausführung. Er trägt eine schwarze Pelzschaupe und ein golddurchwirktes Haarnetz. Das Original befand sich in der Pommersfeldener Galerie und kam von dort für einen hohen Preis in den Besitz des russischen Liebhabers Narischkine in Paris. Zwei Copien darnach sind noch im Privatbesitz zu Nürnberg; eine derselben im Germanischen Museum ausgestellt.

Das dritte und weitaus das bedeutendste Bildniß des Jahres 1526 stellt Hieronymus Holzschuher dar, der gleichfalls Septemvir und Dürers Freund und Meinungsgenosse war; er war geboren 1469 und starb am 9. Mai 1529. Auch ihm hatte Dürer ein Geschenk von der Niederländischen Reise mitgebracht, und zwar »ein übergroßes Horn«³⁾. Das Gemälde befindet sich heute noch im Besitze der Holzschuher'schen Familie und ist gegenwärtig dem Germanischen Museum in Nürnberg leihweise zur Ausstellung überlassen. Es giebt darnach einen guten Kupferstich von Friedrich Wagner vom Jahre 1843. Zum letztenmale sehen wir hier Dürers »großen Fleiß« auf ein Gemälde angewendet. Das Bildniß Holzschuhers ist eines der kostbarsten Denkmäler seiner Malerei. Schon die Auffassung des edelgebildeten, noch frischen und blühenden Graukopfes ist eine ungemein lebendige. Der Glanz der hellen Augen wird durch die Spiegelung der Fensterkreuze in den Pupillen noch erhöht und das schräge Herausblicken von der Seite verleiht den wohlwollenden Zügen einen Anflug von Schalkhaftigkeit. Der rosige Fleishton strahlt das Weiß in Haar und Bart Lügen. Die warme, offenbar individuelle Farbe des Fleisches erleidet durch die Abtonung in feine graue Schatten keine Einbuße, und die Haare an Scheitel und Bart sind mit einer Sorgfalt und Leuchtkraft ausge-

1) A. v. Eye, Dürer, Anhang S. 532 nach dem Ausgabebuche Wil. Imhoffs. Er verehrte dem Vermittler Namens Rieger für seine Mühe ein silbernes Trinkgeschirr. Ein Beweis mehr, daß seine Dürer-Samm-

lung nicht ererbt, sondern aufgekauft war.

2) Biedermann, Geschlechtsregister des Patriziats zu Nürnberg, Tafel 485.

3) Biedermann, Tafel 173; Dürers Briefe, 113, 25.

geführt, wie sie Dürer nur in seiner besten Zeit anwandte. Von dem dunklen Pelzwerke und dem schwarzen Damast des Rockes stechen dieselben grell ab; doch muß der lichtere steingrüne Hintergrund zu dem Silberweiss vortrefflich gestimmt haben. Derselbe ward leider zu Anfang unseres Jahrhunderts von Rottermund ganz dunkel übermalt bis auf den Streifen mit der Schrift links oben. Dabei haben nur die angrenzenden Haarpartien ein wenig mit gelitten. Auch vereinzelte Retouchen im Fleische sind so geringfügig, daß der sonst vorzüglichen Erhaltung des Bildes dadurch kein Eintrag geschieht. Das Täfelchen hat noch den ursprünglichen Rahmen oder das Futteral mit einem verschiebbaren Deckel, auf welchem mit breiten Pinselftrichen das Wappen der Holzschuher in einem Kranze gemalt ist.

So sehen wir Dürer am Schlusse seiner künstlerischen Thätigkeit vornehmlich bemüht noch für den Nachruhm der Freunde zu forgen, indem er deren Bildnisse in Kupfer, Holzschnitt oder im Gemälde verewigte. Zum Theile waren es wohl ältere Versprechen, die er sich beeilte einzuholen, bevor es zu spät war. Zugleich aber hegte Dürer noch den Ehrgeiz, in einem letzten großen Gemälde Zeugniß zu geben von seinem fortgeschrittenen Geschmacke und es als ein Denkmal seiner patriotischen und religiösen Gefinnungen der Vaterstadt zu hinterlassen. Die Frucht dieses Gedankens sind die sogenannten »Vier Apostel« oder »Vier Temperamente«, vollendet im Jahre 1526, gegenwärtig in der Pinakothek zu München. In diesem Werke ist der ganze Meister noch einmal enthalten, so wie er mit seiner Kunst, seiner Speculation und seiner religiösen Weltanschauung zum Ziele gelangt war; es ist das letzte bedeutame Aufblühen seiner Schaffenslust vor ihrem Erlöschen. Jede der beiden langen Tafeln zeigt nur die Gestalt je eines, in schlichter alter Weise gleichmäsig auf beiden Füßen stehenden Apostels und daneben die Büste seines sonst verdeckten Begleiters. In dieser Einfachheit der Anordnung wirken die Bilder bloß durch den mächtigen Wurf der Gewandung und durch den gewaltigen Ausdruck der Köpfe, auf deren Stirnen die kühnste That des deutschen Volkes geschrieben steht — die Reformation!

Seit einem Jahrzehnt schon gefiel sich Dürer in der Darstellung von Apostelköpfen, die er mit erstaunlicher Liebe durchzubilden wußte. Köstliche Beispiele davon sind die 1516 in Wasserfarben auf feine Leinwand gemalten Bilder der Heiligen Philippus und Jacobus in der Galerie der Uffizien in Florenz. Jeder der beiden Apostel zeigt dort ein Antlitz von ganz individuellen Formen und doch sind es offenbar keine bloßen Naturstudien, vielmehr mit Benutzung solcher und mit Rücksicht auf die darzustellenden Charaktere componierte Köpfe.

So hat Dürer schliesslich den Stil verstanden; er folgte keinem allgemeinen Geschmacksprincip, keinem Typus, noch auch, wie er wohl zuweilen früher gethan hatte, einem bestimmten Naturgegenstande, sondern er schuf aus zerstreuten Elementen für jede historische Persönlichkeit ihr eigenes Ideal — daher die realistische Mannigfaltigkeit bei aller schlichten Formengrösse. Dieser theils auf Anschauung, theils auf Speculation begründete Vorgang lässt sich nach den dazu benützten Studien auch für die Köpfe der »Vier Apostel« nachweisen. Ein Naturstudium zum Kopfe des Marcus, lebensgrös mit Kreide auf bräunlich getünchtes Papier leicht skizziert, befindet sich in der Sammlung Pofonyi-Hullot zu Paris ¹⁾. Die wenigen Lichter darauf sind fehr geschickt aufgesetzt; das Gesicht ist ausdrucksvoll, aber viel jugendlicher als im Bilde, von hektischem Aussehen auf einem überlangen Halbe. Für den Petrus benützte Dürer jene wundervolle Pinselfzeichnung der Albertina, welche er im Jahre 1521 zu Antwerpen nach dem Greise gemacht hatte, der trotz seiner 93 Jahre noch gesund und rüstig war. Er liess blofs die Kappe fort und verkürzte den Bart etwas, wie beides der feststehende Typus von St. Peter verlangte. Die Kopfhaltung aber, der müde Ausdruck und die runzelichen Züge des Gesichtes sind beibehalten bis in Einzelheiten, wie z. B. die dreieckige Telle über der Nasenspitze.

Ebenso bemühte sich Dürer um die Draperien, durch deren geeignete Auswahl er die Wirkung feiner Charaktere ganz wesentlich unterstützte. Niemals wieder hat ein Meister das räthselhafte Etwas, womit der Faltenwurf unser Auge fesselt und zwingt, so zu würdigen gewusst wie Dürer. Er war unermüdlich in diesem Studium; nur wird er uns erst in dem Masse verständlicher, als er von den, aus der flämischen Schule überkommenen scharfbrüchigen Atlasstoffen und schweren Brokaten abgeht und sich weicherer Woll- oder Tuchstoffe bedient. Wie bereits erwähnt, begann Dürer 1514 die Ausführung einer gestochenen Apostelfolge in ganzen Figuren. Den zwei in jenem Jahre vollendeten Blättchen fügte er 1523 zwei weitere hinzu, die heiligen Bartholomæus und Simon ²⁾. Nach demselben Modelle, welches zu diesen beiden Kupferstichen diente, scheint auch jener fast lebensgrösse Studienkopf eines Greises in Oel gemalt zu sein, der aus dem Besitze des Regierungsrathes von Holzschuher in Augsburg in die Galerie Suermondt und mit dieser an das königliche Museum in Berlin übergieng. Die Behandlung ist ziemlich breit und oberflächlich;

¹⁾ Katalog Nr. 351 mit der ächten Jahreszahl 1526.

²⁾ Bartsch 47 u. 49.

die Rücksicht darauf trat hier in den Hintergrund vor dem Interesse am physiognomischen Studium¹⁾. Im Jahre 1523 bereitete er aber noch die Entwürfe für andere Blätter der Folge vor im Anschlusse an eine gealterte Maria, sitzend mit einem Buche auf den Knien, von 1521 in der Albertina. Es sind Kreidezeichnungen auf lichtgrünem Grunde, ganz wenig gehöht; vier davon befinden sich in der Albertina, eine fünfte, Judas Thaddæus sitzend, bei Pofonyi-Hullot.

In einem dieser Apostel, der die Hände faltend nach oben blickt, also wohl St. Johannes, hat man wegen einer sehr entfernten Aehnlichkeit des Kopfes mit dem Porträte Martin Luthers, das Bildniss des letzteren erkennen wollen²⁾; ganz mit Unrecht, denn es ist nur der Kopf eines Modells, der wiederholt vorkömmt. Dieselbe Figur ward, vielleicht aus gleichem Grunde, bereits im XVI. Jahrhundert, als sich der Nachlaß Dürers noch in Nürnberg befand, von einem Fälscher in die Contouren eines unvollendet gebliebenen Kupferstiches aufgenommen, der Christus am Kreuze darstellt mit mehreren Figuren, darunter rechts befagter Johannes. Schon Sandrart gedenkt dieses großen unvollendeten Crucifixes, das seitdem als Rarität immer wieder in den Köpfen der Liebhaber spuckt³⁾. Dagegen wird jedoch der große Holzschnitt: Christus am Kreuze umschwebt von drei Engeln, welche in Kelchen sein Blut auffangen⁴⁾, auf eine Zeichnung Dürers aus dem Anfange der zwanziger Jahre zurückzuführen sein. Nur die alten Drucke, auf denen von dem unteren Engel bloß der Oberkörper sichtbar ist, geben die einfache Größe des Entwurfes scharf wieder; sie sind sehr selten. In den späteren Drucken erscheint ein zweiter Holzstock von fremder roher Arbeit unten angefügt, der das Gewand und die Hand des Engels und den Fuß des Kreuzesstammes ergänzt. So ward das Blatt zu einem Ablassgebete benützt und endlich noch von Derfchau abgedruckt. Im Jahre 1523, da sich Dürer so eifrig mit Apostelstudien beschäftigte, entwarf er auch noch einmal das letzte Abendmahl zu dem schönen Holzschnitte dieses Jahres in Querfolio; und zwar verfammelte er die Apostel mit dem Heilande um einen langen schmalen Tisch, wie dies die Italiener zu thun pflegten (B. 53). Merkwürdig ist das Vorstudium dazu, eine Feder-

1) J. Meyer u. W. Bode, Verzeichniss der Sammlung Suermondt, Berlin 1875. Nr. 7. Das Bild stammt aus der Sammlung des geh. Rath's Kirschbaum in München, versteigert 1849. Vergl. Heller, S. 199.

2) Rudolph Weigel: Dr. Martin Luther, abgebildet von Albrecht Dürer, mit Holzsch. in Deutschen Kunstblatt 1850, Nr. 38, S.

Thaufing, Dürer.

297. Auch lithogr. in L. Försters Copien aus der Albertina.

3) Heller Nr. 2250; Passavant Nr. 109; Retberg Nr. 253. Vergl. Hausmann a. a. O. 39 ff. Es giebt von dieser Fälschung auch noch eine täuschende Copie von Nufsbiegel.

4) Bartsch 58; Heller 1643.

zeichnung in der Albertina, gleichfalls von 1523; darauf versuchte es Dürer, Jesum mit Johannes an die eine Schmalfseite der Tafel links zu setzen. Da überzeugte er sich wohl gleich, dafs es ihm nicht gelänge, die Hauptfigur entsprechend auszuzeichnen; er brachte daher in der Zeichnung für den Holzschnitt Jesum wieder an die Längsseite des Tisches, in die Mitte des Bildes. So spricht die Erfindung aus dem Stoffe, der den Meister erfüllt, und die Gestalten, die er einzeln geschaffen, wandeln und verkehren, als hätten sie ihr eigenes Leben.

Es war immer wieder derselbe Mantel, der auf verschiedene Weise dem Modelle umgeworfen, zu jenen Apostelstudien für den Kupferstich gedient hat. Ein Wurf aber glückte Dürer besonders, und er befriedigte ihn so sehr, dafs er ihn nicht blofs in einer jener Zeichnungen festhielt, sondern auch zweimal verwerthete; einmal für das fünfte und letzte Blatt jener Apostelfolge, das er 1523 begann, aber erst 1526 vollendete: St. Philippus ¹⁾. Das anderemal aber verwendete Dürer das Motiv zu dem berühmten weissen Mantel des Paulus in den »Vier Aposteln«. Auf dies Gemälde concentrierte Dürer schliesslich seine ganze Aufmerksamkeit. Die gedankenhafte Art, mit der er an das Werk gieng, ist ganz geeignet, auch die alte, erst von der neuesten Forschung beseitigte Ueberlieferung zu unterstützen, nach welcher der Meister hiermit zugleich die vier Temperamente der Menschen habe darstellen wollen. Welche Bedeutung diese Viertheilung für jene Zeit und für Dürer insbesondere hatte, wurde oben erörtert. Der Schreibmeister Johann Neudörffer ²⁾, welcher zuerst berichtet, dafs die vier Gestalten »eigentlich« diese Bedeutung haben, war Dürers Zeitgenosse; er kannte ihn auch noch persönlich und konnte sich daher über die zur Zeit der Vollendung der Bilder herrschende Auffassung nicht leicht täuschen. Dürer selbst will ja noch in seiner gedruckten Proportionslehre ausdrücklich durch die äufseren Mafse und Verhältnisse der dargestellten Figuren angezeigt wissen, welchem der vier Temperamente dieselben angehören ³⁾. Es wird daher wohl bei der hergebrachten Erklärung kein Bewenden haben, nach welcher die Doppeltafel der vier Apostel zugleich Prototypen der vier Com-

1) Bartsch Nr. 46. Man erkennt noch deutlich unter der 6 der Jahreszahl die ursprünglich vorgestochene 3. Die Draperie, wie die ganze Figur kömmt selbstverständlich beim Kupferstiche im Gegenfinne zu Zeichnung und Gemälde.

2) Nachrichten, 37.

3) Proportionslehre, Originalausgabe von 1528; fol. Tiii. »Also find man vnder den

geschlechthen der menschen allerley art, die zu manicherley bilden nutz zu brauchen sind, nach der complexion anzusehen« und auf dem folgenden Blatte: »Also ist durch die mafs von aufsen allerley geschlecht der menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wessrig oder yrdischer natur sind, dann der gewalt der Kunst meystert alle werk« etc.

Stadt-
bücherei
Elbing

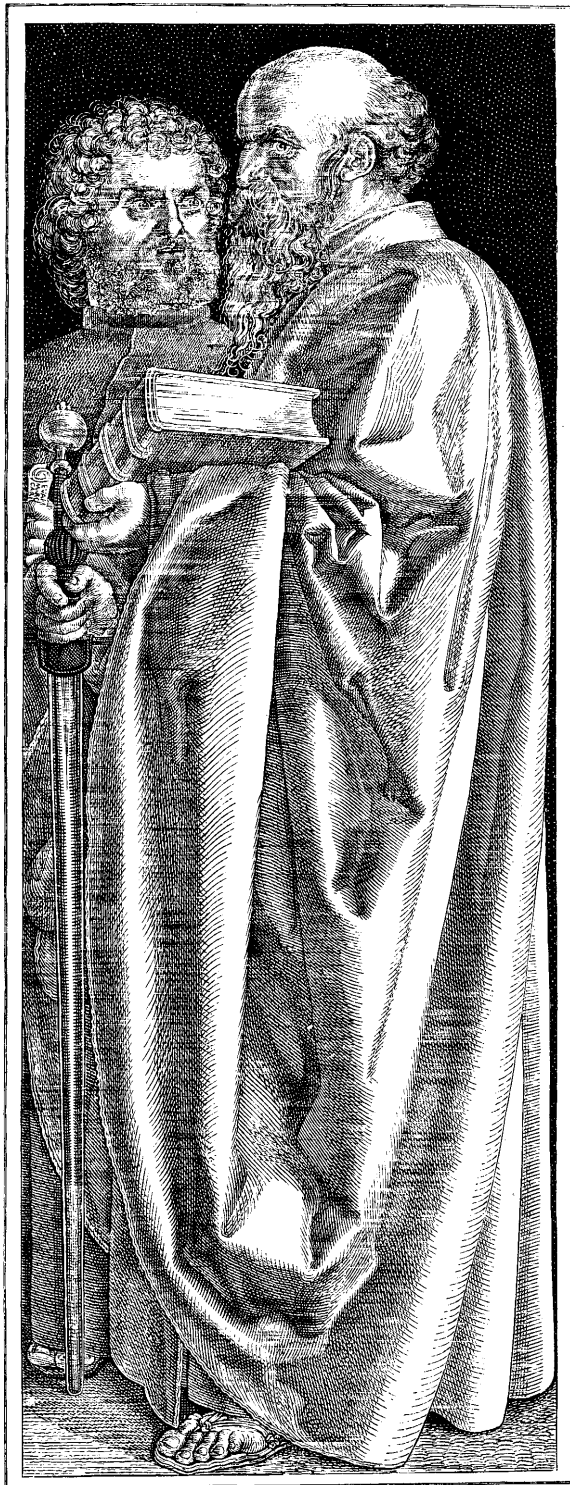


F. W. BADER, WIEN, sc.

Johannes und Petrus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

(Seite 483.)



P. M. BADER-WIEN. Sc.

Paulus und Marcus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

(Seite 483.)



plexionen zeigt und zwar die eine Hälfte die mehr passiven, die andere die activen Naturen; so daß Johannes den Melancholiker und Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choleriker und Marcus den Sanguiniker vorstellt. Der letztere ist, nebenbei bemerkt, gar nicht ein Apostel, sondern ein Evangelist. Das Werk müßte somit richtiger heißen: die vier Apostel und Evangelisten, oder wenn man will: die vier Temperamente. Die einzig würdige Reproduction des Doppelbildes lieferten bisher die beiden Lithographien von N. Strixner, doch dürfte die pietätvolle Leistung unseres Künstlers trotz des kleinen Maßstabes dem Originale ungleich näher kommen.

Schon die Auswahl dieser vier und noch mehr die Verkehrung des Verhältnisses der beiden Apostelfürsten durch entschiedene Voranstellung des Paulus und Zurücksetzung des Petrus kennzeichnet scharf Dürers protestantischen Standpunkt. Johannes, der Lieblingsevangelist Luthers, ist gleichfalls in den Vordergrund gestellt; in dem feinen Baue des blonden Kopfes hat Retberg ¹⁾ eine Aehnlichkeit mit Melanchton entdeckt, dem allerdings manche Züge entlehnt sein mögen. Er trägt einen rothen, gelbgefütterten Mantel über einem grünen Untergewande und blickt sinnend in das geöffnete Buch herab, das den Anfang seines Evangeliums in deutscher Uebersetzung erkennen läßt: Im Anfange war das Wort etc. Neben ihm tritt Petrus, ein müder Greis, der verdrossen mit in das Buch hineinschaut, völlig zurück. An Ausführung und Erhaltung kömmt diese linke Hälfte des Werkes der anderen keineswegs gleich. Insbesondere Petrus ist ganz breit angelegt und bloß einzelne Feinheiten darüber gesetzt. Durch eine spätere Uebermalung scheint sogar das Profil des Johannes verändert zu sein, indem die Ausladung von Stirne und Nase merklich verstärkt wurde, wie noch deutlich an dem Pentimento ersichtlich ist.

Auf der rechten Hälfte erscheint der eigentliche Held des Meisters, Paulus, der Heidenapostel, eine der großartigsten Gestalten, an Erfindung nur vergleichbar Dürers Christusideal. Freilich kömmt sein Paulus an Seelenadel dem göttlichen Dulder nicht gleich, der Petrus befahl das Schwert in die Scheide zu stecken. Er ist nicht der Märtyrer, vielmehr der Mann des Kampfes, der das mächtige Schwert in der Faußt hält, mehr um selbst zu richten, als um gerichtet zu werden. Betrachtet man diese breite markige Figur, wie sie fest auf den Füßen dasteht, ganz von den Falten des langen, weißen Mantels verhüllt, unter dem bloß ganz unten am Fusse und oben an der

1) Nürnbergs Kunstleben, Stuttg. 1854. S. 117. Als ein Spiel des Schicksals ward öfter auch die auffallende Aehnlichkeit die-

fer schwächlichen Johannesgestalt mit derjenigen Friedrich Schillers hervorgehoben.

rechten Handwurzel ein wenig von dem blutrothen Untergewande hervorblickt; wie dieses sonnengebräunte, rundgewölbte, knochige Haupt auf dem Stiernacken ruhig von der Seite herausblickt, wie aus einem Hinterhalte, die Zornader an der Schläfe geschwellt: da glaubt man, er müßte im nächsten Momente losbrechen mit Wort und Hieb, um zu siegen, zu vernichten. Und hinter ihm steht blafs und bebend vor krampfhafter Aufregung sein Begleiter Marcus, der Evangelist, als suchte er begierig den Gegner, als schaute er aus nach des Meisters künftiger That. Die Unruhe in dem verfürten Gesichte des Marcus wird gegenwärtig noch dadurch vermehrt, daß die Farbe im Fleische stark zerrissen ist. Ein schädliches Pigment scheint diese Risse in dem kalten grauen Tone schon frühzeitig veranlaßt zu haben. Derselbe steht in starkem Gegensatze zu der tiefen röthlichen Hautfarbe des Paulus, dessen Lebendigkeit auch durch die daraufgesetzten hellen Glanzlichter noch erhöht wird. Uebrigens ist St. Paulus, und nur dieser mit gränzenloser Liebe bis in's Kleinste ausgeführt und fast ganz gut erhalten. Ein Wunderwerk plastischer Malerei ist zumal sein Mantel, der vom ziemlich tiefen Dunkel in den Schatten durch eine reiche Abstufung grünlich grauer Mittelöne in den höchsten Lichtern bis zum reinen Weißen aufsteigt.

Fürwahr, kein würdigeres Denkmal konnte das Zeitalter der Reformation dem Apostel setzen, den es zu seinem Bannerträger erkoren hatte und dessen Geistesverwandtschaft mit Luther ihm so klar zu Tage trat. Damit aber ja kein Zweifel obwalte, wie Dürer es gemeint habe, und wie er es mit seinem Gemälde gehalten wissen wollte, setzte er in zierlicher gothischer Minuskel schwarz auf weiß unter jede der beiden Hälften Bibelstellen aus den Schriften der Dargestellten nach Luthers Uebersetzung. Die Einleitung bildet folgender Mahnruf an die Staatsgewalt:

»Alle weltlichen Regenten in diesen gefährvollen Zeiten sollen billig acht haben, daß sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen, denn Gott will nichts zu seinem Worte gethan, noch dannen genommen haben. Darum höret diese trefflichen vier Männer Petrum, Johannem, Paulum und Marcum! Ihre Warnung:

Petrus spricht in seiner II. Epistel im 2. Capitel also: Es waren aber auch falsche Propheten unter dem Volke, wie auch unter euch sein werden falsche Lehrer, die neben einführen werden verderbliche Secten und verleugnen den Herrn, der sie erkauf hat; und werden über sich führen eine schnelle Verdammniß. Und viele werden nachfolgen ihrem Verderben, durch welche wird der Weg der Wahrheit verlästert werden. Und durch Geiz mit erdichteten Worten werden sie an euch hantieren; über welche das Urtheil von lange her nicht säumig ist und ihre Verdammniß schläft nicht.

Johannes in seiner I. Epistel im 4. Capitel schreibt also: Ihr Lieben, glaubt nicht einem jeglichen Geist, sondern prüfet die Geister, ob sie von Gott sind; denn es sind viel falscher Propheten ausgegangen in die Welt. Daran erkennet den Geist Gottes: Ein jeglicher, der da bekennet, daß Jesus Christus ist kommen in das Fleisch, der ist von Gott;

und ein jeglicher Geist, der da nicht bekennet, dafs Jesus Christus ist kommen in das Fleisch, der ist nicht von Gott. Und das ist der Geist des Widerchrists, von welchem ihr habt gehört, dafs er kommt, und ist jetzt schon in der Welt«.

Es ist ein deutlicher Protest gegen die Neuerer, die radicalen Sectierer, gegen Wiedertäufer und Deisten, den Dürer hier den beiden contemplativen Geistern, den Männern des Beharrens, in den Mund legt. Dafür wenden sich die energischen, kampfbereiten Naturen auf der anderen Seite gegen den mächtigeren Feind, gegen die Anhänger des Alten, gegen die sittenlosen Priester und die meinungsstolzen Humanisten. Dürer fügt ihnen die Worte bei:

»In der II. Epistel an Timotheus im 3. Capitel schreibt S. Paulus also: Das sollst du aber wissen, dafs in den letzten Tagen werden greuliche Zeiten eintreten, denn es werden Menschen sein, die von sich selbst halten, geizig, stolz, hoffärtig, Lästerer, den Eltern ungehorsam, undankbar, ungeflichlich, unfreundlich, störrig, Schänder, unkeusch, ungütig, wild, Verräther, Frevler, aufgeblasen, die mehr lieben die Wollust, denn Gott, die da haben die Geberde eines gottseligen Wandels, aber seine Kraft verleugnen sie. Und von solchen wende dich. Aus denselben sind die, die Häuser durchlaufen und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen sind, und fahren mit mancherlei Lüften. Lernen immerdar und können nimmer zur Erkenntniß der Wahrheit kommen.

Sanct Marcus schreibt in seinem Evangelium, im 12. Capitel also: Und er lehret sie und sprach zu ihnen: habt acht auf die Schriftgelehrten. Die gehen gern in langen Kleidern und lassen sich gern grüßen auf dem Marke, und sitzen gern obenan in den Schulen und über Tische. Sie fressen der Wittwen Häuser und wenden langes Gebet für. Dieselben werden desto mehr Verdammniß empfahen«.

Dafs Dürer diese deutlichen Mahnrufe unter die Bilder setzte, hatte seinen besondern Grund, denn er hatte sie zum Vermächtniß für seine Vaterstadt bestimmt. Im Herbste des Jahres 1526 überfandte er dieselben an den Rath mit einem Schreiben, in dem er sagte, wie er schon längst geneigt gewesen wäre, demselben ein »kleinwürdiges« Gemälde zum Andenken zu verehren, wie er dies aber wegen der Mangelhaftigkeit seiner »geringschätzigen Werke« habe unterlassen müssen, »dieweil ich gewußt, dafs ich mit denselben vor Euer Weisheit nicht ganz wohl hätte bestehen können. Nachdem ich aber diese vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß denn auf andere Gemälde gelegt habe, achte ich niemand würdiger, die zu einer Gedächtniß zu behalten, denn Euer Weisheit«. Deshalb verehrt er sie hiermit dem Rathe, unterthänigen Fleißes bittend, derselbe möge sein kleines Geschenk gefällig und günstig annehmen ¹⁾. Der Rath willfahrt Dürers Ansinnen am 6. October 1526, doch will derselbe die Doppeltafel von dem Meister nicht umsonst hinnehmen, »sondern es sei derselbe ihm für sein Werk zwar dankbar und erbötig es zur Gedächtniß zu behalten, nicht minder aber auch

1) Campe, Reliquien, 57; Dürers Briefe, 57.

erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe«. Und da Dürer keinen Preis angeben wollte, erhielt er zum Gegengefchenke 100 Gulden; dazu seine Frau 12 und sein Diener 2 Gulden Rheinisch¹⁾. Die Tafeln wurden in der Lofungstube aufgehängt.

Gerade ein Jahrhundert lang hielt man das Vermächtniß Dürers auf dem Rathhause zu Nürnberg in Ehren. Da bewarb sich im Jahre 1627 der Kurfürst Maximilian von Baiern so eifrig um die Gemälde, daß der Rath am 27. August des Jahres ihm dieselben überließ²⁾. Merkwürdig ist dabei das Gutachten, in welchem der Rathscoufulent Dr. Oelhafen das Ergebniß der Vorberathungen zusammenfaßte. Man hatte zuvor täuschende Copien von Georg Gärtner nach den beiden Tafeln Dürers anfertigen lassen, und diese sollten dem Kurfürsten zugleich mit den Originalen eingefandt werden. In den Beweggründen dazu heißt es nun, daß die besten Nürnberger Maler erkennen, daß die Copie »nicht weit von dem Originale streiche«; daß ferner das Original defect und darum die Hoffnung vorhanden sei, der Kurfürst werde die Copie vorziehen; am Marcus sei das ganze Gesicht, am Johannes der Rock sehr schadhafte; endlich seien »dem Originale aus den vier Evangelisten solche Sprüche vom Widerchrist, von Menschenfatzungen und Hoffahrt beigegeben, daß die Jesuiten zu München ohne Zweifel die Zurückfendung derselben anrathen werden«. Im letzten Punkte hatte man sich zwar nicht so ganz verrechnet. Maximilian wußte sich aber zu helfen; er ließ die unbequemen Unterschriften von den Originalen weg schneiden und an die Copien ansetzen, die er schleunigst nach Nürnberg zurückschickte. So befinden sich dieselben noch mit den angeflickten ächten Inschriften dort auf dem Rathhause³⁾.

Schwerlich dürfte sich ein zweites Kunstwerk aufweisen lassen, das bei so großartiger Einfachheit so gedankenschwer, so reich an tieferen geistigen Beziehungen ist, wie die Vier Apostel oder die Vier Temperamente von Dürer. Sie sind sein Testament als Künstler, als Mensch, als Patriot und als evangelischer Christ. Diesen Bildern gegenüber verstehen wir die Ausprüche, die Dürer in jenen Jahren gegen Melanchton that und von denen dieser am 17. December 1547 in seinem Briefe an Georg von Anhalt schreibt⁴⁾: »Ich erinnere mich,

1) Baader, Beiträge I, 9; Dürers Briefe, 181.

2) Baader, Beiträge I, 12—14.

3) A. Reindels Stich ist zumeist nach diesen Copien gemacht und daher ungenügend und stumpf in den Formen. Den letzten Rest von Dürers Werken, der dann noch auf dem Rathhause geblieben war,

verschenkte der Rath im Jahre 1635 an König Karl I. von England, der sich dafür in einem Schreiben de dato e nostro palatio Westmonastrj die XVIII. Martij 1636 bedankte. Baader, Beiträge, 14.

4) Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se iuvenem floridas et maxime varias

wie der an Geist und Tugend ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer sagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt, und habe bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden, und habe erkannt, daß diese Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei. Nun nicht mehr im Stande, diese zu erreichen, habe er bei der Betrachtung seiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, sondern seiner Schwachheit gefeußt. Und ähnlich erinnert sich Melanchton in einem Briefe an Hardenberg, von Dürer gehört zu haben, daß er in seiner Jugend an der Darstellung ungeheuerlicher und ungewohnter Gestalten Gefallen gefunden habe; nun im Alter wäre er zwar bemüht, der Natur so treu wie möglich nachzufolgen, doch die Erfahrung belehre ihn, wie schwer es sei, von der Natur nicht abzuweichen¹⁾. Oefter noch kömmt Melanchton auf die rastlose Selbstkritik zu sprechen, zu der sich Dürer bekannte: wie er sich zwar auf seine eben vollendeten Bilder viel zu gute gethan, dann aber, aus der Ferne der Zeit gesehen, hätte er sich ihrer nur geschämt; und was er mit dem größten Fleiße gemacht habe, das habe ihm schon nach drei Jahren so sehr mißfallen, daß er es kaum ohne großen Schmerz ansehen konnte²⁾.

picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde lætatum esse contemplantem hanc varietatem in aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam et illius nativam faciem imitari conatum esse, camque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se iam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed sæpe gemere intuentem suas tabulas ac cogitantem de infirmitate sua. Tantum cum fuerit illius viri studium in arte non summa, sæpe doleo et indignor, non esse similem diligentiam nostri ordinis in quærenda simplicissima explicatione doctrinæ coelestis. Abgedruckt: Melanchton, Epistolarum L. I. Viteb. 1570. p. 100. Strobel Miscell. lit. Inh. VI. 210.

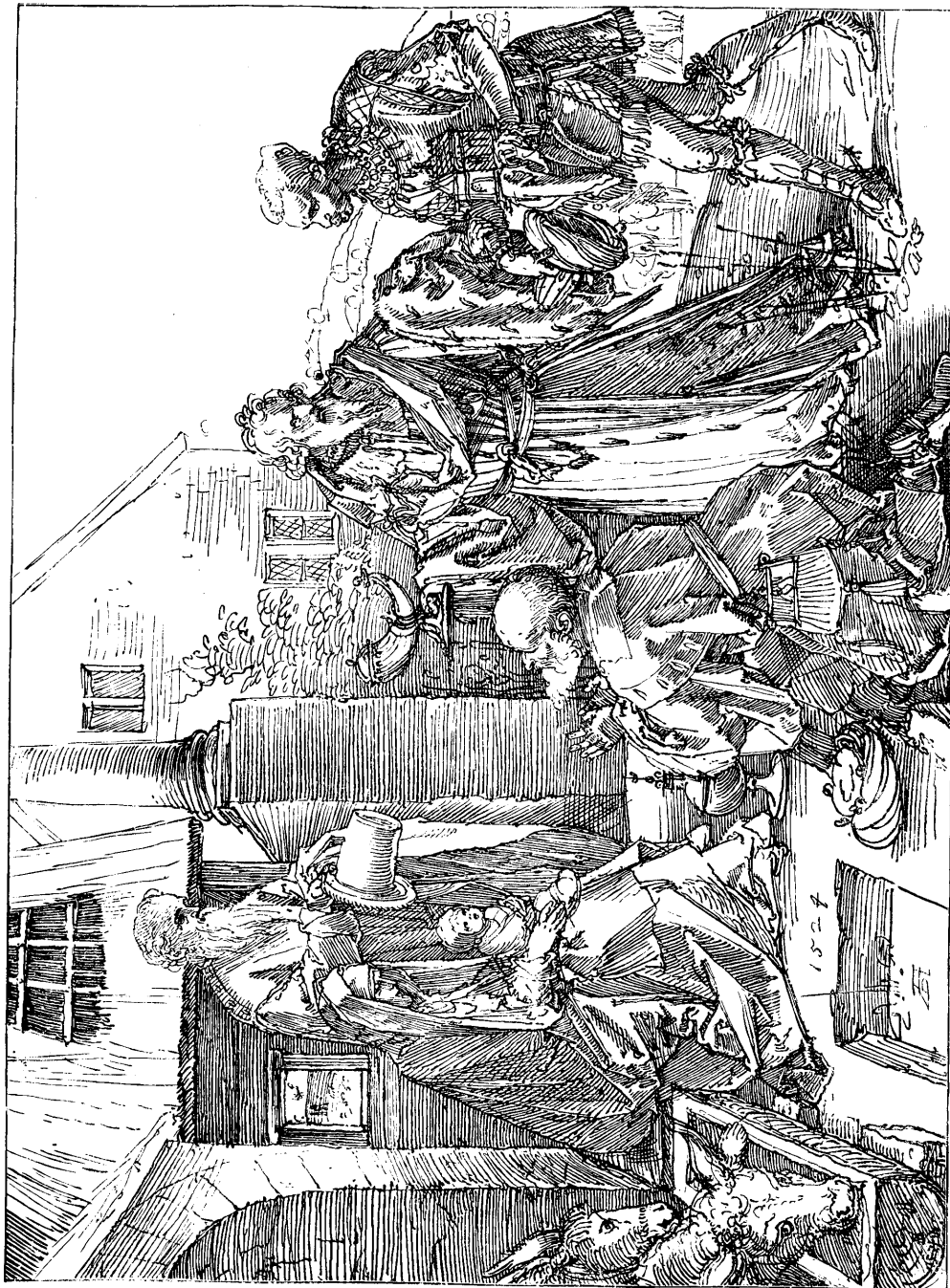
1) Epistt. ad Alb. Hardenbergium, Bremæ 1589. fol. G. 3. und Strobel a. a. O. Memini Durerum pictorem, qui dicebat se adolescentem in pingendo amasse monstrosas et inusitatas figuras: nunc senem intueri naturam et conari, quantum omnino posset eam maxime imitari, sed experiendo se

cognoscere, quam difficile sit non aberrare a natura. Und in den Briefen an Joachim Camerarius S. 303, machte dann Melanchton davon auch die schöne Nutzenwendung auf die Schreibweise des Freundes: Propmodum ut Dureri picturas, ita scripta tua discerno; Durerianæ grandes et splendidæ omnes, sed posteriores minus rigidæ et quasi blandiores fuerunt. Ita cum nunc copiam et splendorem ames et sonum grandiosem, efficies postea, ut quasi nonnihil remissis fidibus oratio sit etiam hilarior, qualis est oratio tua fere in familiaribus epistolis etc.

2) Manlius, Loc. com. coll. Bas. 1563, II, 22: Audivi a Durero, qui dicebat, se mirabiliter delectari picturis suis recens factis, postea cum ex intervallo temporis easdem aspiceret, earum ipsum valde pudere. Und daselbst II, 301: Albertus Durerus sæpe dicebat, quod cum pinxisset aliquid, qua potuisset summa cura et diligentia, ac deinde post triennium idem inspiceret, mirabiliter displiceret, ita ut vix sine ingenti dolore intueri posset.

Wir haben Beispiele genug kennen gelernt, an denen der unermüdliche Trieb Dürers nach Selbstverbesserung zutage trat, zum Theile solche, bei denen ein anderer Zweck als die Befriedigung des gebesserten eigenen Urtheiles gar nicht abzusehen ist. Nur eins sei denselben noch hinzugefügt. Es ist eine Federzeichnung in der Albertina von 1524, darstellend die Anbetung der drei Könige. Selbst in dem verkleinerten Facimile, das hier beifolgt, erkennt man noch die zweierlei Dinte, die lichtere womit die heilige Familie, die dunklere womit die Gruppe der Könige gemacht ist, ein Zeichen der zwei verschiedenen Stunden, welche der Conception gewidmet waren. Gerade zwanzig Jahre früher behandelte Dürer dreimal denselben Auftritt: in Clairobsur für die »grüne Passion«, in Holzschnitt für das Marienleben und in dem Gemälde der Uffizien in Florenz — in weitem, luftigem Raume, in bunter blühender Landschaft. Um wie viel einfacher, ursprünglicher und großartiger hat er den Gedanken nun gefasst! Die Gottesmutter, ganz nordisch eingehüllt, mit dem wohlverwahrten Wickelkinde ist voll Demuth und Hoheit zugleich; daneben der schlichte Nährvater bescheiden die Hutkrempe drehend; dem gegenüber die majestätische Gestalt des greisen mittleren Königs; und alles auf Einem Plane in einem knappen Raume. So gelangte Dürer ohne fremde Muster auf seine eigene Art und durch mühsam errungene Ueberzeugung zu jener einfachen Größe der malerischen Darstellung, um derentwillen Michelangelo ihn und die ganze deutsche Kunst so scharf getadelt hat. Doch giebt Dürer darum den inneren Gehalt, die geistige Bedeutung des Kunstwerkes nicht auf. Er hört nur auf damit zu spielen, indem er Form und Inhalt zusammendrängt. Ohne sich zu blähen und zu recken wachsen so seine Gestalten von innen heraus riesengroß und ideengewaltig.

Als sich nun Dürer in diesem Sinne noch auf eine letzte künstlerische That befann, gedachte er zugleich sein Votum abzugeben über die Richtung, die er in den kirchlichen Wirren der Zeit eingehalten wissen wollte. All die Gegensätze, welche in ihm selbst gerungen und seine Seele bedrängt hatten, wünschte er zu verfühnen, indem er die äußersten Parteien, die nun in seinem Gesichtskreise gegen die Reform ankämpften, gleicherweise ablehnte. Mit den besten Männern seines Volkes ahnte er, welches Verhängniß aus solcher Zwietracht erwachsen mußte, und er dachte groß genug, um sein eigenes Selbst dem allgemeinen Wohle unterzuordnen. Für ihn den Maler lag darin mehr Ueberwindung, als für manchen starren Gelehrten, denn die Sache der Kunst lag durch die Reformation arg darnieder. Dürer aber liefs sich dadurch weder in seiner maßvollen fortschrittlichen



Anbetung der heil. drei Könige. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

F. V. B. A. G. E. R. M. E. N.

Auffassung noch in dem Glauben an die hohen Aufgaben seines künstlerischen Berufes beirren. »Unangesehen jetzt — schreibt er 1525 in seiner Vorrede zur »Unterweigung der Messung« — bei uns und in unseren Zeiten die Kunst der Malerei durch Etliche sehr verachtet wird und man sagen will, sie diene zur Abgötterei; wird doch ein jeglicher Christenmensch durch ein Gemälde oder Bildniss so wenig zu einem Aberglauben verleitet, als ein frommer Mann zu einem Morde dadurch, das er eine Waffe an seiner Seite trägt. Das müßte wahrlich ein unverständiger Mensch sein, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wollte. Darum bringt ein Gemälde mehr Besserung, als Aergerniss, wenn es ehrbar, kunftvoll und wohl gemacht ist«.

So mannigfach aber auch die geistigen Voraussetzungen waren, die wir Dürer bei der Erfindung seines letzten Gemäldes zuschreiben mußten, wir sind damit, glaube ich, noch nicht zu Ende. So wie die Vier Apostel vor uns dastehen, erscheinen sie doch nur wie Bruchstücke eines grösseren, niemals vollendeten Ganzen; es sind — ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren — nur die beiden Innenflügel eines riesigen Altarwerkes, dessen ungemaltes Mittelbild wir wohl niemals errathen werden. Sollte sich diese Annahme näher begründen lassen, dann wäre wohl auch die Frage erlaubt, ob das andere Doppelbild, Adam und Eva von 1507, das damals noch in Dürers Werkstatt stand und dann ebenfalls auf das Rathhaus kam, nicht etwa als Aufsenflügel für denselben Plan hätte verwendet werden sollen. Vielleicht wollte er noch einmal die Marksteine zwischen Sündenfall und Erlösung in seiner Weise umschreiben. Erschien ihm aber die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, zu groß, oder sanken ihm bei der Arbeit bereits die Kräfte; genug er begnügte sich mit der Ausführung der beiden inneren Seitenflügel und vereinigte dieselben unter Beifügung der Inschriften zu einem nothdürftig abgeschlossenen, scheinbaren Ganzen. Das große Werk, welches Dürer zu einem Denkmale der Reformation bestimmt hatte, blieb so wie diese selbst ein Stückwerk.



XVII.

Krankheit, Tod und schriftlicher Nachlass.

»Wan es ist nit möglich, der woll lebt ,daz
er übell abscheid fon dyser welt«.

Dürer.



rübe genug sollte sich noch der Lebensabend Dürers gestalten. Die größte Qual für einen Feuergeist, das jahrelange Hinschleppen eines siechen Körpers, sollte auch ihm nicht erspart bleiben. Schon in seinen jüngeren Jahren klagt Dürer über vorübergehende Erkrankungen, so 1503 und 1507, da er am 28. August an Jakob Heller schreibt, daß er die Zeit her lange vom Fieber geplagt und dadurch an der Arbeit verhindert war¹⁾. Uebermäßige Anstrengung und gleichzeitige Vernachlässigung der regelmässigen Körperbedürfnisse mögen öfter solche Anfälle verursacht haben, ohne daß denselben noch ein bestimmtes Leiden zu Grunde lag. Auch scheint Dürer immer wieder auf eine sorgfame Pflege zur Herstellung seiner Gesundheit und Arbeitskraft bedacht gewesen zu sein.

Erst die Niederländische Reise untergrub dauernd die Gesundheit Dürers. Indefs er der Pest, welche in Nürnberg wüthete, zu entrinnen vermeinte, holte er sich am Gestade der Nordsee die tückische Krankheit, die ihn vor der Zeit dahinraffen sollte. Die ungewohnten Strapazen der Reise, die ungeordnete Lebensweise im fremden Lande und die fortgesetzten Verlockungen einer überreichlichen und üppigen Gastfreundschaft schädigten den immerhin zarten Organismus des Meisters rascher, als es die lebenslangen Excesse des Genius vermocht hatten. Auch können wir Dürer doch nicht ganz freisprechen von der alten germanischen Erbsünde, von der Prinz Hamlet sagt, sie mache verrufen uns in Ost und West. Der Wein spielt eine ziemliche Rolle

1) Siehe oben S. 243, und Dürers Briefe, 24.

in dem niederländischen Tagebuche Dürers, und so manchen Stüber verzeichnet er als mit lustigen Gefellen vertrunken und verspielt. Der häufige, wenn auch nicht übermäßige Weingenuß mag das Uebel, an welchem Dürer später litt, vorbereitet und gezeitigt haben.

Ein ernstliches Unwohlsein befällt Dürer zuerst auf der abenteuerlichen Fahrt nach Zeeland, die er im December 1520 unternahm, bloß um den vom Sturmwinde an's Land geschwemmten Wallfisch zu sehen. Ahnungslos deutet Dürer selbst das Ungesunde der Küstengegend an, indem er von dem Riefenthier sagt: »Und der Fisch kam nicht vom Land; das Volk sähe gern, daß er fort wäre, denn sie fürchten den Gestank; denn er ist so groß, daß sie meinen, man könne ihn nicht in einem halben Jahre zerhauen und Thran aus ihm kochen«. Gleichwohl hatte ihn, als Dürer endlich ankam, die Fluth wieder fortgenommen. Unterwegs kaufte Dürer für theures Geld eine Kotze, offenbar zum Schutze gegen das kalte stürmische Wetter, wo nicht bereits gegen Fieberschauer. Denn im Frühjahr darauf, oder noch später, trug Dürer die Bemerkung nach: »Und da ich vormals in Zeeland war, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und diese Krankheit hab' ich noch«. Er gedenkt dessen bei Gelegenheit einer neuerlichen Erkrankung in der dritten Woche nach Ostern, d. i. vom 14.—20. April 1521; da überfiel ihn wieder ein »heißes Fieber mit einer großen Schwäche, Unlust und Hauptweh«. Wir können natürlich nicht beurtheilen, ob und in wie ferne die beiden Anfälle mit einander in Beziehung standen. Nur kränkelt Dürer seitdem fort; es mehren sich seine Auslagen für den Arzt, den Apotheker und die Apothekerin, welche letztere die Geschäfte des Baders versieht. Das einzige Anzeichen, welches wir bei diesen Anlässen über die Natur der Krankheit erhalten, läßt auf irgend ein Unterleibsleiden schließen.

Deutlicher erklärt sich Dürer selbst an einer anderen Stelle und in feiner Art über sein Uebel. Es ist eine colorierte Federzeichnung in der Kunsthalle zu Bremen. Darauf hat sich Dürer in kleinem Maßstabe selbst abgebildet stehend bis an die Schenkel sichtbar, ein klein wenig linkshin gewandt und ganz nackt bis auf das Schamtuch. Der kräftig skizzierte Kopf läßt auf die Jahre bald nach 1520 schließen, das Haar ist noch lang, doch ist die Löwenmähne lückenhaft geworden, der Bart ist länger und stärker als früher, der Körper erscheint noch kräftig und muskulös. Die Umriffe sind mit der Feder in Tusche gezeichnet, das Haar bräunlich, das Fleisch röthlich laviert; die linke Hand hält er nach rückwärts, mit der rechten jedoch zeigt er auf einen gelb angelegten rundlichen Fleck, den er an seiner linken Seite

zwischen der Magenrube und der Weiche angebracht hat. Oben stehen von feiner Hand die erklärenden Worte: »Do der gelb Fleck ist vnd mit dem Finger drawff dewt, do ist mir we«. Die Zeichnung hat Dürer ohne Zweifel behufs brieflicher Consultierung eines Arztes gemacht¹⁾; dieselbe scheint aus den Niederlanden zu stammen und könnte von Dürer nachträglich aus der Heimath an einen feiner Aerzte in Antwerpen, Meister Jacob oder Braun, geschickt worden sein. Mit gewohnter Gründlichkeit entkleidete sich Dürer zu dem Zwecke und zeichnete sich so vor dem Spiegel. Sicher hat er den Umkreis der schmerzhaften Stelle in der Milzgegend sorgfältig abgetupft. Auf die Verhältniffe der Lebensgröße übertragen, hat dieselbe etwa den Umfang eines großen Handtellers. Die dauernde Schmerzhaftigkeit dieser Stelle belehrt uns wohl über den eigentlichen Sitz des Uebels, und die genaue Beschreibung derselben, zusammengehalten mit den sonstigen Nachrichten über den Verlauf von Dürers Krankheit, gestattet vielleicht heute noch eine Diagnose derselben. Es war vielleicht, wie schon Eye vermuthete, ein Wechselfieber, das er sich an den Mündungen der Schelde und Waal geholt hat und das mit schmerzhaften Anschwellungen der Milz verbunden zu sein pflegt. Dies wäre vollends außer Frage gestellt, wenn wirklich die Wendung in dem Briefe an den Kurfürsten Albrecht von Mainz vom 4. September 1523: »Ich hab' heuer bei Zeiten eh' ich krank ward E. k. G. etc. zugefchickt« — so zu verstehen wäre, als ob Dürer seine Erkrankung jedesmal vorausgesehen hätte, dieselbe somit eine periodisch wiederkehrende gewesen wäre²⁾. Auch die weiteren Symptome der Abmagerung und des rasch eintretenden Endes würden dem Wechselfieber entsprechen.

Dürer starb unerwartet eines plötzlichen Todes. Darin stimmen alle Nachrichten überein. Nicht einmal Pirkheimer fand Zeit an sein Sterbebette zu eilen und Abschied zu nehmen, wie er dies eingangs seiner Elegie auf Dürers Tod ausdrücklich bezeugt mit den erschütternden Worten:

»Der du mir so lange Jahre am innigsten verbunden warst, Albrecht, du meiner Seele bester Theil, mit dem ich sicher trauerter Zwiesprach gepflogen, der du meine Worte bewahrt im treuen Busen! Warum verlässest du, Unseliger, plötzlich den trauernden Freund und enteilest raschen, nimmer rückkehrenden Schrittes. Nicht vergönnt war es mir, das theure Haupt zu berühren, die Hand zu fassen und dem

1) Das Blatt, 118 Millimeter hoch, 107 breit, trägt auf der Rückseite holländische und englische Aufschriften und gieng durch

die Sammlungen Greffier, Fagel, Roscoe Klugkift.

2) Reliquien, 54. Dürers Briefe 47.

Scheidenden ein letztes Lebewohl zu fagen; denn kaum hatteft du die müden Glieder dem Lager vertraut, als auch schon der Tod eilends dich dahinraffte« etc. ¹⁾

So hinderte die Krankheit Dürer bis kurz vor feinem Tode nicht ganz an feiner Thätigkeit. Wohl aber mußte er sich im gefelligen Verkehre, bei dem es damals in Nürnberg, zumal in Pirkheimers Haufe, ohne reichlichen Genuß von Speife und Trank nicht abgieng, manche Zurückhaltung auferlegen. Er war schließlic sehr abgemagert oder, wie sich Pirkheimer in feiner böfen Epistel an Tscherte später ausdrückte: »er war ausgedorrt wie ein Schaub (das ist ein Bündel Stroh), durfte nirgends keinen guten Muth mehr suchen« etc. Ueber Dürers Ausfehen in feiner letzten Zeit giebt uns ein großes Profilbildnifs Aufschluß, das nach feinem Tode im Jahre 1528 in Holzschnitt veröffentlicht wurde ²⁾. Es zeigt den 56jährigen Meister freilich stark verändert und über Gebühr gealtert. Die große Nase springt auffallend stark hervor, desgleichen die Backenknochen, daß der ganze Kopf dadurch kürzer und kleiner erscheint. Das Haar ist straff und in der Halshöhe abgeschnitten; die Bärte sind auch kurz, aber stark, voll und borstig vorfpringend, die Kopfhaltung erscheint etwas vorgebeugt — das ist nicht mehr das Löwenhaupt von ehedem, es ist der entkräftete Mann, der vor der Zeit zur Grube schwankt. Die Zeichnung zu diesem Holzsnitte ist freilich wohl erst nach Dürers Tode von irgend einem befreundeten Kunstgenossen gemacht, vielleicht mit Zuhilfenahme der Todtenmaske; denn nach einer Handschrift im Germanischen Museum zu Nürnberg hätten etliche Künstler am folgenden Tage nach der Bestattung das Grab wieder geöffnet, um das Antlitz der Leiche abzuformen ³⁾.

Die feste Zuversicht, daß der Gerechte nur eines guten Todes sterben könne, hat Dürer gleichwohl nicht getäuscht. Wir besitzen zwar keinen Bericht eines Augenzeugen über sein Hinscheiden. Das unvorhergesehne Ereigniß schließt einen solchen leicht aus. Außer feinem treuen Weibe war vermuthlich sonst niemand zugegen, um

1) Elegia Bilibaldi Pirckeymheri in obitum Alberti Düreri:

Quimihitam multis fueras iunctissimus annis,
Alberte, atque meæ maxima pars animæ,
Quocum sermones poteram conferre suaves

Tutus, et in fidum spargere verba sinum,
Quur subito infelix moerentem linquis amicum
Et celeri properas non redituro pede?

Non caput optatum licuit, non tangere
dextram,

Ultima nec tristi dicere verba vale,
Sed vix tradideras languentia membra grabato

Quum mors accelerans te subito eripuit etc.
Abgedruckt als Anhang auf dem vorletzten
Blatte der Proportionslehre.

2) Bartsch Nr. 156; Heller 1953 unter
Dürers Werken.

3) Reliquien 173; v. Eye, Leben Dürers
518 und 519. Vergl. C. Becker, Archiv f.
zeichn. K. 1858. IV, 26.

dem Todten die Augen zuzudrücken. Wir wollen aber annehmen, dafs in seinen letzten Träumen die Bitte in Erfüllung gieng, die er beim Tode seiner Mutter aussprach: »Gott der Herr verleih' mir, dafs ich auch ein feliges Ende nehme und dafs Gott mit seinen himmlischen Heeren, mein Vater, Mutter und Freunde zu meinem Ende kommen mögen«¹⁾! Von Camerarius erfahren wir noch, dafs Dürer, obwohl vorzeitig und unvermuthet, doch jenes sanften, friedlichen Todes verblieben sei, wie er das Ziel irdischer Wünsche ist²⁾.

Dürer starb in der Charwoche am 6. April 1528 in seinem 57. Jahre, zu dessen Vollendung ihm noch 44 Tage fehlten. Seine Leiche ward in der Gruft der Familie Frey auf dem Johannisfriedhofe beigesetzt. Der nach dortiger Sitte niederliegende, grofse Leichenstein ist zu Häupten mit einem aufragenden Pulte versehen; daselbe trägt die schlichte Erztafel mit der classischen Grabschrift von Pirkheimer:

ME. AL. DV.
 QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
 FVIT, SVB HOC CONDITVR TVMVLO.
 EMIGRAVIT VIII. IDVS APRILIS
 MDXXVIII³⁾.

Darunter das Monogramm des Meisters. Das in aller Welt berühmte Zeichen genügte aber nicht, Dürers Grabstätte daheim vor Entweihung zu schützen. Der gemeine Gebrauch, dafs das Grab einer Familie nach deren Aussterben »ausgeräumt« und dem Spital zur weiteren Benutzung überlassen werde, fand auch hier rücksichtslos seine Anwendung. Das Geschlecht der Frey erlosch aber bereits mit Dürers Gattin Agnes und mit deren Schwester Katharina, die gleichfalls kinderlos war. So begrub denn das Spital bis in's XVII. Jahrhundert der Reihe nach sechs Pfründner in der Gruft. Dann kaufte Joachim von Sandrart die Grabstätte, verfah dieselbe im Jahre 1681 mit seinen schwülftigen Inschriften zum Ruhme Dürers und vermachte sie der von ihm in Nürnberg gegründeten Akademie. Diese wieder widmete sie dem Begräbnisse solcher fremder Künstler, welche kein eigenes Grab besafsen. Aus diesen Thatfachen erhellt zur Genüge, dafs der Schädel, welchen man im Jahre 1811 unter mehreren in jener Gruft

1) Reliquien 149, Dürers Briefe 138.

2) Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre 1532: Sed priusquam abolvere omnia et correctae edere, ut cupierat, posset, morte est ereptus placida illa quidem et optabili, sed profecto nostro

quidem iudicio præmatura.

3) Dem Gedächtnisse Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer sterblich war, birgt dieser Hügel. Er verschied am 6. April 1528. Vergl. auch oben S. 106.

aufwas und heute noch in Nürnberg als Dürers Schädel aufbewahrt, gar keinen Anspruch auf diesen Namen machen kann.

Mehr Pietät ward an eine andere Reliquie von Dürer gewendet, nämlich an eine Haarlocke, welche ihm am zweiten Tage nach seinem Tode vom Haupte abgefchnitten und seinem Freunde dem Maler Hans Baldung Grien in Straßburg zum Andenken gegeben worden war. Auf dem Blatte Papier, in welches das Haar eingefchlagen war, haben feither die Befitzer und Erben bis auf die Gegenwart die Gefchichte des feltenen Andenkens beglaubigt, fo dafs an der Richtigkeit der Ueberlieferung nicht zu zweifeln ift. Eine andere, davon unabhängige Frage ift, ob fich die fo hoch gehaltene Reliquie auch wirklich in natura bis heute erhalten habe und ob fie nicht fchon längft ein Opfer der Zeit geworden und durch anderes Haar erfetzt worden fei; denn fchwerlich dürfte man in den feidenweichen blonden Kinderlocken, welche gegenwärtig in einer Glaskapfel aufbewahrt werden, Haare von der Leiche eines kränklichen, nahezu 57jährigen Mannes erkennen. So kam die Reliquie im Jahre 1873 mit H. S. Hüsgens Dürerfammling an die Akademie der bildenden Künfte in Wien ¹⁾.

Die Kunde von Dürers Tode weckte weit und breit klagenden Wiederhall und es kennzeichnet vollends feine gefchichtliche Stellung, wie fich die erften Männer feiner Zeit und feines Volkes bei diefem Anlasse über ihn ausgefprochen haben. Zunächst war Nürnberg von dem Verlusfe betroffen. So meldete Helius Eobanus Heffe in einem Briefe an den Erfurter Prediger Johannes Lang, dafs das Hinfcheiden des unvergleichlichen Mannes nahezu die ganze Stadt in Trauer verfezt habe. Zugleich fchickte er demfelben das Gedicht, das er in aller Eile zur Leichenfeier verfaßt und veröffentlicht hatte unter dem Titel: *Epicedium in funere Alberti Dureri* ²⁾. Ein anderes Exemplar feines *Epicedium* hatte Eoban auch an Luther gefchickt, der ihm darauf antwortete mit dem fchönen Segensfpruche: »Was Dürer betrifft, ziemt es wohl dem Frommen, den beften Mann zu betrauern; du aber magft ihn glücklich preifen, dafs ihn Chriftus fo erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diefen ftürmifchen und wohl bald noch ftürmifcher werdenden Zeitläuften, damit er, der

1) Thaufing, Hüsgens Dürerfammling und das Schickfal von Dürers fterblichen Ueberreften, Zeitchrift f. bild. K. 1874. S. 321 ff.

2) Durerus nuper excessit e vita, homo incomparabilis ingenii, cuius causa tantum non tota hæc civitas est in luctu. Nos illi scripsimus τὸ ἐπικήδιον, quod

mittimus, sed valde tumultuarie, sic enim exigebatur. Celebraturi sumus hominis memoriam meliori aliquo elogio brevi, in quod et docti viri alii operas locabunt. Hel. Eob Hessii poetæ et amicorum ipsius epistolæ familiarium libri XII. Marburg 1543. S. 78.

würdig war, nur das Beste zu sehn, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste zu erleben. So ruhe der denn in Frieden bei seinen Vätern, Amen«¹⁾! An Melancthon gelangte die erste Kunde von Dürers Tode aus Frankfurt. Er wollte die Schreckenspost nicht glauben. Als er darauf deren Befätigung aus Nürnberg erhielt, faßte er seinen Kummer in die wenigen Worte an Camerarius: »Es schmerzt mich, Deutschland eines solchen Künstlers, eines solchen Mannes beraubt zu sehn«²⁾.

Wie kühl geht dagegen Erasmus von Rotterdam über das Ereignis hinweg. Kurz zuvor hatte er Dürer erst den Dank abgestattet, den er ihm zwei Jahre früher beim Empfange seines gestochenen Bildnisses und zum Lohne dafür versprochen hatte. Er hatte sich damit eben nicht beeilt; Pirkheimer aber unterliefs es nicht, ihn fleißig daran zu mahnen. Im März 1528 erschien denn Erasmus Schrift über die richtige Aussprache des Lateinischen und Griechischen, welche folgende Stelle über Dürer enthält: »Dürers Namen kenne ich seit langer Zeit als erste Berühmtheit in der Kunst der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage. Ich aber meine, lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlassen haben. Apelles bediente sich zwar weniger und anspruchsloser Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich auch sonst zu bewundern: was drückt er nicht einfarbig, d. i. in schwarzen Linien aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten und Zurückweichen; dazu je nach der Lage nicht bloß die sich gerade darbietende Seite eines Dinges, er beobachtet auch vollkommen Symmetrie und Harmonie. Ja er weiß auch das gar nicht Darstellbare, als Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel, wie sie sagen, auf die Leinwand zu zaubern; alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst. Das alles stellt er mit jenen schwarzen Linien so glücklich dem Auge dar, daß dem Bilde eine Unbill widerführe, wenn' man es mit Farben übergieße. Ist es nicht bewundernswürdiger ohne den buhlerischen Reiz der Farben das zu leisten, was Apelles mit Hilfe derselben geleistet hat«³⁾?

1) De Durero sane pium est optimo viro condolere: tuum vero est gratulari, ut quem Christus tam instructum et beato sine tulit ex his temporibus turbulentissimis, et forte adhuc turbulentioribus futuris, ne qui dignus fuit non nisi optima videre, cogere-tur pessima videre. Quiescat igitur in pace cum suis patribus, Amen. Ebenda-Thaufing, Dürer.

selbst S. 268.

2) Epistolæ ad Joach. Camerarium Leipz. 1569. S. 93: De Durero morte fama citius huc e Francofordia, quam e Norimberga perlata est, sed ego nolebam tantam rem credere. Doleo tali et viro et artefice Germaniam orbatam esse.

3) Erasmus, De recte latini græcique

Ob Dürer die akademische Lobeserhebung des berühmten Gelehrten noch zu Gefichte bekommen hat, ist nicht bekannt. Sein bald darauf erfolgtes Ableben stempelte dieselbe zu einer Grabrede, was sie keineswegs hatte sein sollen. In der That machte die Nachricht vom Tode Dürers wenig Eindruck auf Erasmus. Am 26. April befragt er Pirkheimern den Empfang eines Briefes, der ihm zu großem Troste gereicht hätte — und doch war dies ohne Zweifel der Brief mit der Trauerbotschaft. Dann schreibt er weiter: »Was nützt es Dürers Tod zu beklagen, da wir ja alle sterblich sind? Ein Denkmal ist ihm gesetzt in meinem Büchlein« — als ob Dürer für seine Unsterblichkeit des Rotterdamer Nothhelfers bedurft hätte! Dann erzählt Erasmus gleich weiter von einem Gerüchte, das die Gelehrten zu Basel ungemein erheitert habe¹⁾. Die eifige Gleichgiltigkeit, die aus diesen Worten spricht, ist umso merkwürdiger, als sie gewiß mit der Art, wie Pirkheimer den Tod Dürers gemeldet hatte, im schneidendsten Gegenfatze stand. Er war durch den Verlust des Freundes zu tief erschütterter, um nicht auch Erasmus gegenüber ein Wort der Klage fallen zu lassen. Sonst war Erasmus freilich nicht der Mann, vor dem er sein Herz hätte ausschütten können. Dafür besitzen wir ein anderes Beispiel, das uns zeigt, welchen Ausdruck Pirkheimer damals seinem Schmerze zu leihen verstand. Es ist der Eingang eines Briefes an einen Freund des Namens Ulrich — vermuthlich ist darunter der Staatsmann Ulrich Varenbüler gemeint, welchem ja auch Dürer mit seinem Bildnisse ein Zeugniß seiner Liebe und Verehrung hinterlassen hatte — derselbe lautet:

»Obwohl ein hohes Alter, mein lieber Ulrich, zu den vornehmsten Wünschen der Menschen gerechnet zu werden pflegt, so läßt sich doch kaum etwas Verderblicheres erfinden, als ein allzu langes Leben; das empfinde ich nun von Tag zu Tag immer mehr. Denn abgesehen von dem übrigen Ungemach des Alters und von all den verschiedenen Arten der Krankheiten — was kann es für den Menschen Beschwerlicheres geben, als dafs er fast unaufhörlich nicht nur Kinder und Verwandte, die der Tod ihm raubt, sondern auch seine Freunde und zwar die Geliebtesten unter ihnen betrauern muß? Und doch obwohl ich schon oft den Schmerz empfunden habe, der aus dem Ab-

sermonis pronuntiatione. Ulrich Hegner, H. Holbein S. 137. H. Grimm a. a. O. 142—143. Zu derselben Zeit, am 29. März 1528 schrieb Erasmus an H. Botteus: Dürer porträtierte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.

1) Quid attinet Dureri mortem deplorare, quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo. Allatus est huc rumor, qui mire doctos exhilaravit etc. Pirkheimeri Opera 281.

leben von Verwandten zu entfpringen pflegt, so weiß ich nicht, ob mir je ein Sterbefall folch' einen Gram verurfacht hat, wie er mich jetzt über das plötzliche Hinscheiden unseres besten und theuersten Albrecht Dürer erfüllt; und das nicht mit Unrecht, denn unter allen Menschen, die mir nicht etwa durch Bande des Blutes nahe standen, habe ich niemanden so sehr geliebt und so hoch gehalten als ihn ob seiner zahllosen Tugenden und seiner seltenen Rechtschaffenheit. Eben darum, mein lieber Ulrich, weil ich weiß, daß dieser Schlag uns, Dich und mich gemeinsam getroffen hat, habe ich mich nicht gescheut, vor allen Dir gegenüber meinem Schmerze die Zügel schiefen zu lassen, auf daß wir zusammen folch' einem Freunde den schuldigen Thränenzoll weihen. Er ist dahin, bester Ulrich, er ist dahin unser Albrecht! o unerbittliche Ordnung des Schickfales, o erbärmliches Menschenloos, o unbarmherzige Härte des Todes! Ein folcher Mann, ja folch' ein Mann ist uns entriffen, indess so viele unnütze und nichtsnutzige Menschen eines dauernden Glückes und eines nur allzulangen Lebens genießten«¹⁾.

Mit keinem Worte verräth Pirkheimer hier etwas von der schweren Anklage, die er mehr als zwei Jahre später in dem Briefe an Tscherte gegen Dürers Gattin geschleudert hat, als wäre ihr Benehmen vornehmlich die Ursache von Dürers verfrühtem Tode gewesen, als hätte sie ihn Tag und Nacht zur Arbeit und zum Gelderwerbe gedrängt. Das Unhaltbare dieser Behauptungen wie deren Genefis wurde bereits des weiteren erörtert²⁾. Wohl mag Dürer bis an sein Lebensende rastlos thätig gewesen sein, soweit ihm dies seine Körperleiden nur immer gestatteten. Dazu aber bedurfte es der fremden Aneiferung nicht. »Denn wenn irgend etwas in diesem Manne war, was einem

1) ... Sane etsi iam sæpius dolorem, qui ex morte necessariorum suboriri solet, expertus fuerim, nescio tamen, an cuiusquam obitus talem mihi unquam luctum attulerit, qualem nunc optimi et amicissimi nostri Alberti Dureri abitus repentinus concitat; nec iniuria, quum neminem omni humano genere, qui mihi sanguinis saltem vinculo iunctus non esset, magis dilexerim, ac pluris ob innumeras eius virtutes probitatemque singularem fecerim. Proinde, mi Udalrice, quum sciam, calamitatem hanc communem mihi tecum esse, potissimum apud te dolori meo habenas laxare ausus fui, quo pariter amico tanto iustas persolveremus lacrimas. Obiit Albertus noster,

Udalrice optime! proh factorum ordo inexorabilis, proh misera conditio humana, proh dura inclementia mortis! Vir talis tantisque nobis ereptus est, quum interim tot inutiles ac nullius frugis homines fortuna (prospera) perpetua vitæque fruuntur plus quam diuturna. Pirkheimeri Opp. 399; mit der Aufschrift an den bereits 1524 verstorbenen Ulrich von Hutten. Dieselbe unmögliche Adresse schon von früher Hand führt auch bereits das Concept aus Pirkheimers Nachlaß auf der Nürnberger Stadtbibliothek; es zeigt Correcturen, wenige unwesentliche Varianten und bricht gleichfalls bei »diuturna« ab.

2) Siehe oben S. 120 ff.

Fehler ähnlich sah, so war es einzig der unendliche Fleiß und die oft bis zur Ungerechtigkeit an sich geübte Selbstkritik¹⁾. Der Zusammenhang, in welchem Camerarius diesen Ausspruch thut, deutet allerdings auch darauf hin, daß Dürer in übermäßiger Anstrengung sich verzehrt habe. Diese war aber längst nur noch theoretischen Studien gewidmet und nicht mehr einer, auf Erwerb hinzielenden Kunstproduction.

Mit der reinen Kunstthätigkeit hatte Dürer bereits aus freien Stücken abgeschlossen, als ihn der Tod ereilte. Die Forschung nach dem »Grunde der Kunst« d. h. nach allem für den Künstler Wissenserwerthen, die ihm von Jugend auf vorschwebte, beschäftigte ihn immer mehr. Hatte er sich durch seine Kunst äußere Unabhängigkeit und Muße errungen, so widmete er sie nun diesen, wie er glaubte, grundlegenden Studien und das letzte Jahr seines Daseins mag er ausschließlich damit verbracht haben. Es scheint, als habe er fortan nur mehr der Abfassung und Drucklegung seiner Schriften leben wollen. Damit glaubte er noch seine letzte Pflicht gegen das Vaterland und die Nachwelt zu erfüllen. Ein geheimes Wissen, das er beim Alterthume voraussetzte, wollte er der deutschen Kunst auf's Neue erschließen; sie sollte darauf ihre künftige Größe begründen. Dabei folgte er einem ganz ausgeprägten Zuge seines Geistes. Die Gelehrtennatur in ihm kam immer deutlicher zu Tage und erfüllte ihn mit dem Ehrgeize, das Streben nach Erkenntniß in sich und in Anderen zu befriedigen. Gegen Melancthon äußerte er einmal: Ein ungelehrter Mensch gleiche einem ungeschliffenen Spiegel²⁾. Und Melancthon hatte eine hohe Meinung von Dürers Urtheil. Daher bewahrte er dessen Aussprüche so sorgfältig und führte sie so gerne an zur Bekräftigung seiner eigenen. Er nahm wohl auch Dürers Hilfe in Anspruch bei Erklärung einer schwierigen Stelle des Suetonius über eine Statue des Augustus³⁾. Und den Durst nach Wissen erklärt Dürer schon viel früher einmal für die einzige unerfättliche Begierde des Menschen in seiner markigen Redeweise: »Alle begehrenden und wirkenden Kräfte des Gemüthes können eines jeglichen

1) Erat autem si quid omnium in illo viro quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia et in se quoque inquisitrix sæpe parum æqua. Camerarius, Vorrede zur lat. Uebers. der Proportionslehre 1532.

2) Simile dixit Durerus: Homo indoctus est quasi impoliturum speculum. Manlius, Loc. com. coll. II. 67.

3) Melancthon an Camerarius vom 7. Sept.

1526: Scis nos antea in eodem Suetonii loco hæsisse, nec potuisse statuere de eo. Nunc videtur satis planus. Itaque non necesse est, Durero negotium facere, eique si quam nobis operam navavit in hac re, magnas agito gratias et dicito, me *παλινωδῆσαι* et correxisse sententiam imprudenter, nec ante re expensa scriptam. Melanct. Epp. Lond. 1642 IV. 41.

Dinges, wie nützlich und lustbar das immer erscheinen mag, von täglicher Uebung, vielem und überflüssigem Gebrauche befriedigt, erfüllet und zuletzt verdrießlich werden, allein die Begierde, viel zu wissen (die da einem Jeglichen von Natur eingepflanzt ist) die ist gegen solche Erfättigung gefreit und aller Verdrießlichkeit ganz und gar nicht unterworfen«¹⁾.

Denn Dürer hat nicht etwa erst in seinen letzten Jahren mit der Pflege seiner theoretischen Studien begonnen. Sie sind fast so alt, wie seine Kunstthätigkeit. Wir sehen z. B., daß seine ersten Versuche in der Proportionslehre bis über das Jahr 1500 hinaufreichen²⁾. Wann Dürer aber den Entschluß faßte, als Schriftsteller aufzutreten, wann er mit den ersten Aufzeichnungen seiner Ergebnisse begann, aus welchen Quellen er schöpfte und wie hoch seine Verdienste um die betreffenden Wissenszweige anzuschlagen sind, über alles das sind wir noch sehr mangelhaft unterrichtet. Das reiche Material, welches der Meister in dieser Beziehung in seinen drei gedruckten Büchern und in zahlreichen Handschriften hinterlassen hat, bedarf erst noch einer eingehenderen Sichtung und Würdigung. Der Erste, welcher diese Seite von Dürers Thätigkeit zum Gegenstande ernster Studien gemacht hat, war Albert von Zahn³⁾. Ein früher Tod hat ihn leider an der weiteren Verfolgung und an dem Abschlusse derselben verhindert. So bleiben wir einstweilen auf das von ihm zu Tage Geförderte angewiesen. Darüber hinauszugehen und zu befriedigenden Ergebnissen über die Bedeutung Dürers als Schriftsteller und Gelehrter zu gelangen, kann daher kaum die Aufgabe einer kunstgeschichtlichen Darstellung sein. Dazu fehlt es noch an den nöthigen Vorarbeiten, deren Grundlage zunächst eine kritische Ausgabe sämmtlicher wissenschaftlichen Schriften Dürers bilden müßte. Ich habe daher — wie schon der Titel dieses Buches anzeigt — von vornherein darauf verzichtet, die theoretischen Arbeiten des Meisters mit der gleichen Ausführlichkeit zu behandeln, wie seine Kunstwerke. Es konnte nicht meine Absicht sein, ein Buch im Buche zu schreiben. Glaubte ich doch die längste Zeit die Studien auf diesem weiten Gebiete den besten Händen anvertraut; und gemeinsam mit A. v. Zahn hoffte ich noch an der weiteren Verfolgung derselben mich zu betheiligen. Ja es übersteigt vielleicht überhaupt die Kräfte und den Wissenskreis des Einzelnen, einer so vielseitigen Geistesthätigkeit auf allen ihren Spuren zu folgen. Die Kunst-

1) Jahrb. f. Kunstw. I, 10.

2) Oben S. 222 ff.

3) Dürers Kunstlehre und sein Ver-

hältniß zur Renaissance, Leipzig 1866.

Die Dürer-Handschriften des Britischen

Museums; Jahrb. f. Kunstw. I. 1–22.

geschichte steht hier vor denselben ungeheueren Schwierigkeiten, wie bei Leonardo da Vinci.

Unter diesen Umständen fand ich es rätlich, in der geschichtlichen Darstellung von Dürers theoretischen Arbeiten im Großen und Ganzen abzusehen und nur eine kurze Uebersicht dessen, was wir heute davon wissen und für wissenswerth halten, hier am Schlusse zusammenzustellen. Das Bild, welches wir von dem künstlerischen Entwicklungsgange Dürers gewonnen haben, ward durch die Ausfonderung seiner schriftstellerischen Thätigkeit keineswegs beeinträchtigt; denn die Kunstschöpfungen des Meisters sind weit entfernt, mit seinen theoretischen Ergebnissen und Vorschriften überall in Einklang zu stehen, noch weniger erscheinen sie durch dieselben bedingt. Wie vielmehr überhaupt alle Kunsttheorie und Kunstlehre erst im Gefolge der Kunstübung auftritt, so sind sie auch bei Dürer nicht so wohl die Träger, als die Frucht schöpferischer Thätigkeit. Die Kunst ist ja immer nur gemacht, nie gepredigt worden; und es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir die kühnen Rathschläge und spitzfindigen Constructionen aus Dürers Schriften in seinen ganz gleichzeitigen Kunstwerken oder Entwürfen am wenigsten beobachtet sehen. Losgelöst von allen äußeren Bedingungen nimmt eben die Phantasie und das Spiel mit ausgeklügelten Formen oft einen absonderlichen Lauf.

Andererseits ist nicht zu leugnen, daß in dem Maße, als die Kunstübung aufhört naiv und unbefangen fortzuschreiten, als sie nicht mehr nachgeföhlt, sondern von bewußten, reflectierenden Meistern selbständig gepflegt wird, auch das Bedürfnis einer theoretischen Belehrung empfunden und dann wohl auch leicht überschätzt wird. Wie zeitgemäß diese Bestrebungen waren, beweist die überschwängliche Anerkennung und die weite Verbreitung, welche die gedruckten Schriften Dürers gefunden haben. Das erste Buch, welches Dürer veröffentlichte, ist die Meßkunst oder »Unterweisung der Meßung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz allen Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr 1525«. Es enthält einen Lehrgang der angewandten Geometrie im Anschlusse an Euklids »Elemente«. Dürer hebt daher gleich eingangs hervor, wer die Geometrie des »allerscharffsinnigsten« Euklides verstehe, der bedürfe der hernach geschriebenen Dinge gar nicht, denn sie seien allein den Jungen und denen, die sonst niemand haben, der sie treulich unterweist, geschrieben. Deutlicher noch spricht er seine Absicht in der dem Werke vorangeschickten Widmung an Pirckheimer aus: »Günstiger Herr und Freund! Man hat bisher in unseren deutschen

Landen viel begabter Jungen die Kunft der Malerei lernen laffen, die man ohne alle Grundlage und blofs nach einem täglichen Brauche gelehrt hat. Sind diefelben alfo in Unwissenheit, wie ein wilder unbefchnittener Baum aufgewachfen, wiewohl einige aus ihnen durch beftändige Uebung eine freie Hand erlangt, fo dafs fie ihre Werke zwar gewaltig, aber unbedacht und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben«. Er wolle nun allen Kunftbefliffenen die nöthige Anleitung geben und nicht allein Malern, fondern auch Goldfchmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreincrn und allen denen, die des Mafses bedürfen. Demgemäfs ift fein Buch mit ausdrücklicher Anwendung auf bildende Kunft abgefafst; fowohl die Projectionslehre zum Behufe der orthographifchen und perspectivifchen Zeichnung, als auch die Anwendung geometrifcher Constructions auf ornamentale Formen, auf Architectur und Schrift und auf die Beftimmung von proportionalen Gröfsen wird darin gelehrt. Es entspricht fomit nach Inhalt und Gefammtanlage der »Divina proporzione« des Luca Pacioli, deffen Unterricht Dürer vielleicht im Jahre 1506 in Italien genoffen hat ¹⁾.

Das Buch ift, wie alle Fachfchriften Dürers reich illuftriert mit Holzſchnitten. Dürer ſprach ſchon früher einmal in diefer Beziehung feinen Vorſatz aus: »ein jegliches Ding, das Du ſiehſt, ift Dir glaublicher, denn das, das Du hört; fo aber beides gehört und gefehen wird, faffen wir das deſto kräftiger und bleibt es uns beftändiger; deshalb will ich das Werk zufammen thun, auf dafs man's deſto beffer merken möge« ²⁾. Im Jahre 1538 erſchien die »Unterweifung der Meffung« zu Nürnberg in zweiter Auflage gedruckt durch Hieronymus Formſchneider mit einigen Verbeſſerungen und vermehrt mit einer Reihe von Holzſchnitten aus dem Nachlaſſe Dürers. Während die erſte Auflage gegen Ende blofs zwei Darſtellungen von Zeichnern enthält, den welcher den ſitzenden Mann (B. 146), und den welcher die Laute aufnimmt (B. 147) — ein erſter leichter Federentwurf zu letzterem in der Sammlung Suermondts jetzt in Berlin — ſind der anderen Ausgabe noch hinzugefügt Jakob Kefers Durchzeicheninſtrument mit der Schnur oder der Mann, der die Kanne auf eine Glaſtafel projiciert (B. 148) und derjenige, welcher mittelſt eines Fadengitters ein liegendes Weib in ſtarker Verkürzung auf ein Blatt zeichnet (B. 149). Die erſte Auflage ward 1604 in Arnheim wörtlich nachgedruckt, fogar ſammt dem Druckfehlerverzeichniſſe. Eine lateiniſche Ueberſetzung der Meſskunft erſchien unter dem Titel: *Institutionum geometricarum*

1) Siehe oben S. 273 ff. und 317.

2) Zahn, Dürer-Handſch. Jahrb. für

Kunſtwiſſenſch. I. 5.

libri quatuor zu Paris in zwei Auflagen 1532 und 35, dann in Nürnberg 1538 und zu Arnheim 1605.

Bei der lateinischen Uebersetzung der Mefskunft, welche 1532 zuerst in Paris erschien, muß es nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen sein, denn als dieselbe in verschiedenen Reichsstädten und auch zu Nürnberg feil geboten wurde, fand sich die Wittve Dürers in ihrem Verlagsrechte, das ihr durch kaiserliches Privilegium vom 14. August 1528 verbrieft war, beeinträchtigt. Sie nahm damit ihre Zuflucht zu dem Rathe, der am 1. October 1532 alle Buchführer der Stadt vorladen liefs, um sie ernstlich vor dem Verkaufe dieser Werke zu warnen. Und an demselben Tage wurde auch der Beschluß gefaßt, an die Städte, von denen Gleiches berichtet war, als Straßburg Frankfurt, Leipzig und Antwerpen Schreiben zu richten und sie um, dieselbe Maßregel zum Schutze von Dürers Schriften zu bitten¹⁾. Der Nürnberger Rath war in solchen Fällen unermüdlich die Rechte seiner Bürger zu schützen. Erst kurz zuvor am 4. Mai deselben Jahres wirkte die Dürerin ein ähnliches Verbot. Der Formschneider Hans Guldenmund hatte nämlich den Triumphwagen Maximilians nachgeschnitten. Doch ist es bezeichnend für das milde Stadregiment, daß man der Dürerin zwar ihr Recht gab, zugleich aber ihr rieth, sie möchte doch die neue Form um 10 Gulden dem Guldenmund abkaufen; man wolle ihr dann die Hälfte dieser Summe ersetzen. Der Nachschnitt von Guldenmund ist wohl wegen dieses Rechtshandels so ungemein selten geworden.

Es kann nicht unfere Aufgabe sein, den Stand der Wissenschaft, auf welchem sich Dürers Kenntnisse in Mathematik, Geometrie, Perspective befinden, zu beurtheilen. Um so merkwürdiger sind uns die künstlerischen Nutzenwendungen, welche er davon macht. Sie stehen zum Theil noch unter dem Einflusse der spätgothischen Bauweise, welche damals in Nürnberg noch die Kunstgewerbe, insbesondere das Goldschmiedehandwerk fast ausschließlich beherrschte. Begreiflicher Weise stand die Geheimlehre der alten Bauhütte bei Dürer, dem gelernten Goldschmiede, in hohem Ansehen und in der Unterweisung heift es oft, daß die »künstlichen (so viel wie: kunstreichen) Steinmetzen hübsche, seltsame, wunderliche Dinge zu machen wissen«. Mittelft der Regeln des »deutschen Steinmetzengrundes« construiert Dürer dann nicht blofs gothische, sondern auch antikisierende Formen,

1) Baader, Beiträge I, II und 93. In den am folgenden Tage ausgefertigten Briefen heift es, die Wittve habe sich beklagt, daß trotz Dürers Privileg »etliche eigen-

nützige Personen einen Theil derselben Bücher in das Latein bringen, in Frankreich nachdrucken lassen und den Buchführern allenthalben verkauft haben« etc.

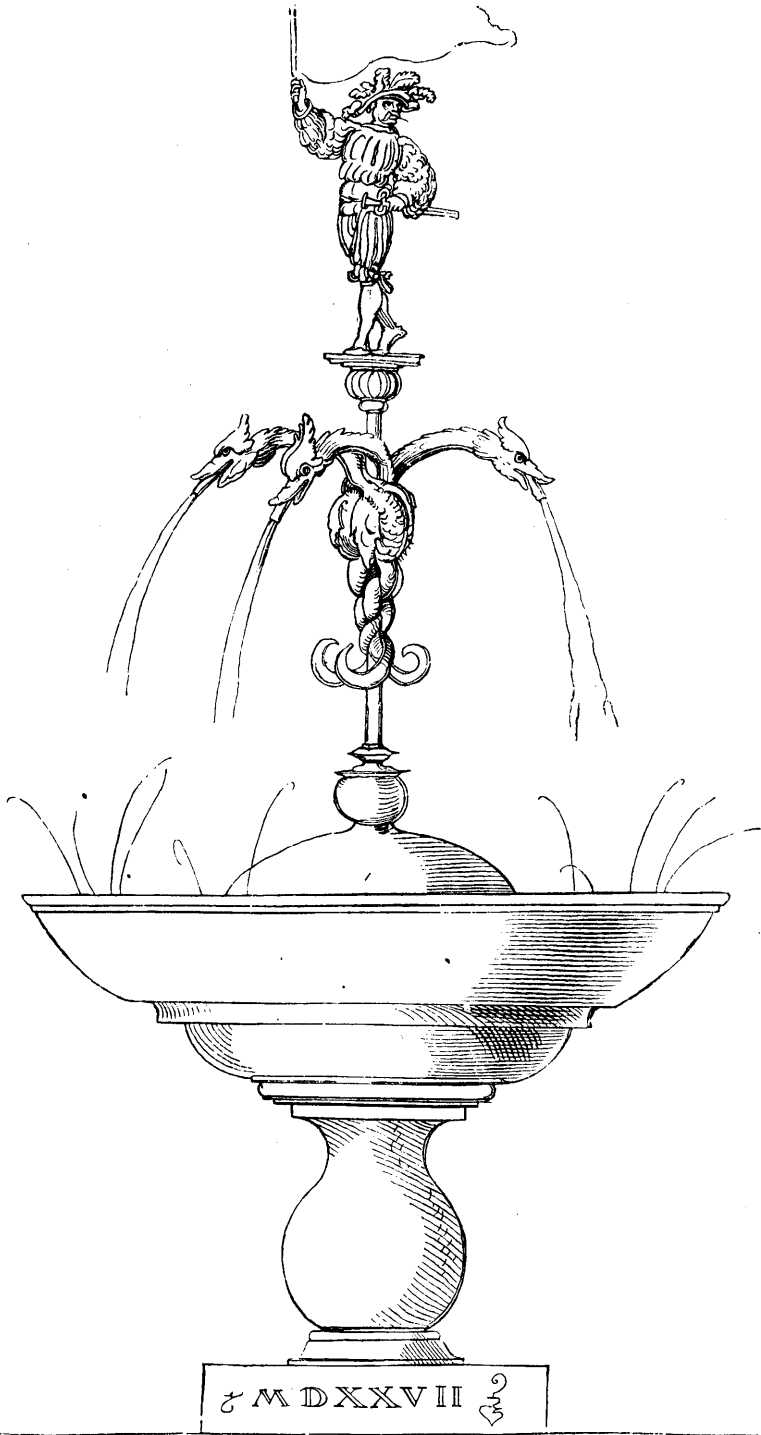
indem er die geometrische Schneckenlinie zu einem »Horneiffen« d. i. einer Volute an einem Capital und zu den Laubboffen oder Krappen eines Bischoffstabes, die Parabel zu einem Thurmdache und zu den Blättern eines korinthisierenden Capitals verwendet. In Verbindung mit dem aus dem Aufriffe verfränkter Vielecke sich ergebenden Durchkreuzungen von Linien werden gleicherweise Pfeiler spätgothischen Stiles und antikisierende Säulen hergestellt und eine Reihe »überschiefsender Gesimse, die man unten an den Pfeilern braucht« theils der einen, theils der anderen Stilform angehörend, stehen zur Auswahl neben einander. Daneben wieder viel feltfames Mafswerk aus dem Zirkelbogen gebildet und ein künstliches Netzgewölbe für diejenigen, welche »grofse Liebe haben zu feltfamen Reihungen in den Gewölben zu schliesen von Wohlftandes wegen«. Schlieslich conftruirt Dürer mit Zirkel und Richtscheit die Buchstaben des antiken sowohl, wie des gothischen Alphabetes, und zwar von ersterem mit besonderer Sorgfalt die schöne Majuskel, von letzterem blofs eine allzu nüchterne Minuskel. Dieser Theil von Dürers Schrift ist öfter von Kalligraphen besonders benützt worden, so 1529 in dem zu Saragossa erschienenen Werke des Juan de Yciar, 1553 durch Wolfgang Fugger, Schreibmeister zu Nürnberg, dessen Formular 1600 zu Augsburg wieder erschien¹⁾.

Man sieht deutlich, dafs Dürer einen principiellen Gegenfatz zwischen Gothik und Renaissance gar nicht kennt, und es ist dies ganz bezeichnend für einen Meister, der mitten in der Stromschnelle des Ueberganges steht. Der alte, wie der neue Stil hat Ueberzeugendes für ihn, und er vermeint beide zu verbinden und in einander überzuleiten ohne ihnen Gewalt anzuthun. Die vermittelnde Anschauung ist vorbedeutend und mafgebend geworden für die ganze deutsche Renaissance-Kunst; und das zwar im Vereine mit einer ferneren Eigenthümlichkeit, die auch bereits bei Dürer in der weitgehendsten Weise vorgebildet ist, nämlich der Freiheit und Willkühr, welche jedem Einzelnen verftattet wird. Dürer hält die Bauformen nicht für etwas historisch Gewordenes, aus den Bestrebungen eines ganzen Volksthumes Hervorgegangenes, sondern für Erfindungen einzelner begabter Meister. Als der vornehmste und nachahmenswerthe unter ihnen erscheint ihm zwar Vitruv. Das soll aber die neuen Baumeister keineswegs in der freiesten Erfindung des Einzelnen einschränken, zu welcher Dürer vielmehr ausdrücklich einladet und die Beispiele liefert: »es möge sich übrigens jeder bemühen, etwas Weiteres und Fremdes

1) Vergl. oben S. 316 ff. Heller, III. Abth. S. 988.

zu finden, denn in den Theilen ist nicht ein Ding allein gut, sondern viele Dinge sind gut, wer sie weiß zu machen; darum muß man darnach suchen, wie denn der hoch berühmte Vitruvius und Andere gesucht haben und gute Dinge gefunden; aber damit ist nicht aufgehoben, daß nicht Anderes, das auch gut sei, gefunden werden möge und sonderlich in den Dingen, von denen nicht bewiesen werden kann, daß sie auf das Beste gemacht sind«. So heißt es in der weitläufigen Beschreibung einer überaus krausen Säule, welche Dürer beispielsweise liefert (Fol. G 1111), und die er mit den Worten einleitet: »So man aber von dem ganzen Bauwerke oder seinen Theilen reden will, achte ich, es sei keinem berühmten Baumeister oder Werkmann verborgen, wie künstlich und meisterlich der alte Römer Vitruvius in seinen Büchern von der Beständigkeit, Nutzbarkeit und Zierde der Gebäude geschrieben habe, deshalb ihm auch vor Anderen zu folgen und sich seiner Lehre zu brauchen ist. So ich aber jetzt vornehme, eine Säule oder zwei machen zu lehren für die jungen Gefellen, sich darin zu üben, so bedenke ich der Deutschen Gemüth, denn gewöhnlich Alle, die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue Façon (»Fatzon«) haben, die zuvor nie gesehen wäre«.

Deutlicher konnte Dürer das Hauptgebrechen moderner deutscher Baukunst nicht bezeichnen. Von vornherein erklärt er damit die bunte Mannigfaltigkeit, mit welcher die Renaissance alsbald in Deutschland auftritt. Während der Italiener mit einer Art unwillkürlicher Divination dem Geschmacke der Zeit folgt, während der Franzose dem Unerhörten, dem Auffallenden behutsam aus dem Wege geht, sucht der urwüchsig Deutsche eifrig die Ausnahme von der Regel und speculiert auf persönliche Eigenart. Dieses Streben nach Unterscheidung hindert die stätige Entwicklung und führt nicht bloß zu überreicher Production, sondern auch zur Stilmischung und zum raschen Stilwechsel. In dem Maße, als sich dazu ein gewisser Vorrath von archäologischen und kunstgeschichtlichen Kenntnissen gefüllt, mag dann jeder Baukundige leicht aus einem beliebigen Anknüpfungspunkte an die Vergangenheit die Kosten jenes Unterscheidungstriebes bestreiten. In Ermangelung dessen behalf sich Dürer noch mit allen möglichen Naturobjecten und malerischen Einfällen. Gar wunderlich sind die drei Projecte zu Trophäen und Denkmälern, die er empfiehlt und je nach ihrer Bestimmung aus allerhand Waffenstücken, Geräthschaften und Figuren übereinander aufbaut; so die Denkfäule für eine gewonnene Feldschlacht, deren Schaft von einem umgestürzten Mörser und einem großen Kanonenlauf gebildet wird — ein etwas abweichender Entwurf dazu mit genauer Erklärung von Dürers Hand, doch mit der falschen Jahreszahl



A

Entwurf zu einem Brunnen. Federzeichnung in der k. k. Ambraser Sammlung in Wien.

1513 findet sich auf einem Blatte in der Heller'schen Sammlung auf der königl. Bibliothek zu Bamberg. Dann folgt das Denkmal auf den Sieg über aufftändische Bauern, das sich aus lauter ländlichen Gefäßen und Geräthschaften zusammensetzt; es trägt als Bekrönung, über einer Hühnerfteige auf einem Schmalztopfe sitzend, einen trauernden, vom Schwerte durchbohrten Bauern. Vortrefflich entworfen ist eine Gruppe gefesselten Viehes, welche um den Fuß dieses Denkmals angeordnet ist: Schafe, Schweine und zwei Rinder, namentlich die letzteren sehr geschickt verkürzt und ungleich naturwahrer als alle früheren Darstellungen der Art. Der Entwurf dazu in Federzeichnung befindet sich im Britischen Museum. Endlich giebt Dürer demjenigen, welcher einem Trunkenbold auf sein Grab ein Denkmal aufrichten wollte, folgendes böse Recept: »Erflich sein Grab (eine Art Sarkophag), daran ein Epitaphium machen, das die Wollust mit Gefpött lobet, und auf das Grab eine Biertonne aufrecht stellen und oben mit einem Brettspiel zudecken; darauf zwei Schüsseln übereinanderstürzen, darin wird Freßerei sein, darnach auf der oberen Schüssel Boden gestellt einen weiten niederträchtigen Bierkrug mit zwei Handhaben; das decke mit einem Teller zu und stürze darauf ein hohes umgekehrtes Bierglas und setze auf des Glases Boden ein Körblein mit Brod, Käse und Butter«.

In der That zu gute Scherze, als das man sie ernsthaft nehmen sollte! Man täufchte sich denn doch, wenn man glaubte, Dürer hätte einen, etwa an ihn gelangenden Auftrag wirklich in folcher Weise ausgeführt. Das sind Producte des trockenen Verstandes und eines eben so trockenen Humors, die mit den freien Kunstschöpfungen wenig gemein haben. Auch ist nicht etwa anzunehmen, das die Phantafie und Empfindung Dürer in seinen letzten Jahren für derlei Zierwerk versagt habe. Statt jeder Einwendung gegen diese Annahme diene die beifolgende Abbildung einer Zeichnung in der k. k. Ambrascher Sammlung zu Wien, darstellend eine Brunnenfchale mit Schlangen als Wasserspeier aus dem Jahre 1527. Als Brunnenfigur steht oben ein kleiner Landsknecht mit der Fahne in der Hand. Man wird einräumen, das der Entwurf an Einfachheit wie an Geschmack nichts zu wünschen übrig läßt.

In diesem Jahre trat Dürer zugleich als Fachmann in einem besonderen Zweige der Baukunst auf, welcher weniger der Verzierung als vielmehr dem gemeinen Nutzen gewidmet ist, nämlich als Kriegsbaumeister. Im October 1527 veröffentlichte er seinen »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken«. Das schön ausgestattete Buch ist dem Reichstatthalter König Ferdinand I. von Ungarn

und Böhmen gewidmet, dem sich Dürer zu dienen schuldig fühlt »wegen der Gnaden und Wohlthaten, die ihm von weiland seinem Großvater Kaiser Maximilian zu Theil geworden seien. Dieweil sich nun zuträgt, daß Euer Majestät etliche Städte und Flecken zu befestigen befohlen hat, bin ich dadurch veranlaßt, meine geringe Kenntniß von diesen Dingen bekannt zu geben« etc. Dabei dachte Dürer insbesondere, wie »die Länder so dem Türken gelegen sind, sich vor deselben Gewalt und Gefchofs erretten möchten« — zwei Jahre bevor Sultan Suleiman gegen Wien heranzog und Luther seine »Heerpredigt wider den Türken« ausgehen liefs. So fein reagierte die Vaterlandsliebe in Dürer! Das Werk, dem eine Abhandlung über den Bau von Basteien als Einleitung vorangeht, zerfällt in sechs Abschnitte. Die ersten drei enthalten je eine Manier, Basteien zu bauen; der vierte Abschnitt handelt über die Befestigung eines Schlosses, der fünfte über die eines Passes mittelst einer »Clausen«, der sechste endlich über die fortificatorische Sicherung einer unmauerten Stadt. Als Anhang zu letzterem giebt Dürer noch eine Lafettenconstruction. Das Werk ist mit vortrefflichen großen Holzschnitten verziert, davon das Titelbild die Wappen König Ferdinands zeigt. Soweit an den massiven Bollwerken Zierglieder zur Geltung kommen, gehören dieselben der Renaissance an. Das Verhältniß Dürers zu seinen italienischen Vorläufern auf diesem Gebiete wäre noch zu prüfen.

Dürers Befestigungskunst fand zwar bei seinen Zeitgenossen weder Dank noch allgemeinere Anwendung. Bloß hie und da und allmählig gieng man auf seine Vorschläge ein. So bauten z. B. die Straßburger nach den Lehren Dürers die Bastei am Kronenburger Thor und die Bastei Roseneck. Die erstere hat sich so mit geringen Veränderungen bis auf die Gegenwart erhalten, während die andere 1577 von dem Stadtbaumeister Daniel Speckle oder Specklin umgebaut wurde¹⁾. Dieser berühmte Architekt und Kriegsbaumeister namentlich bildete Dürers Ideen weiter, deren Ueberlieferung sich bei fast allen deutschen Ingenieuren mehr oder minder ausgeprägt erhalten hat. So erntete Dürer erst in unferen Tagen die Anerkennung als Begründer einer besonderen deutschen Festungsbaukunst²⁾. Diese stand zwar noch Jahr-

1) Wendelftadt, Urfachen, welche für Deutschland den Verlust von Straßburg zur Folge hatten, Jahrbücher f. d. deutsche Armee IV. 194. Die Rundthürme der Nürnberger Stadtmauern sind nicht, wie die Sage geht, von Dürer, sondern erst nach seinem Tode von Italienern erbaut.

2) C. Freih. von der Goltz, Albrecht Dürers Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Befestigungskunst, bei H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstw. II, 189—203. G. v. Imhof, Alb. Dürer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst, Nordlingen 1871. M. Allihn in den »Grenzboten« 1872. Nr. 17. S. 143.

hunderte lang hinter der italienischen und französischen Befestigungskunst zurück, erhob sich aber schliesslich über dieselben in dem sogenannten Neupreußischen Systeme. Leitet man nun dieses mit Recht auf Dürers Grundlagen zurück, dann wäre der Meister allerdings auf diesem Gebiete seiner Zeit weit vorgeeilt. Eine lateinische Uebersetzung seines Buches, von Camerarius, erschien 1535 zu Paris; ein Nachdruck des Originals 1603 zu Arnheim. Eine neue Ausgabe mit historischen und fachmännischen Erläuterungen ward 1823 in Berlin veranstaltet; eine Prachtausgabe in französischer Uebersetzung 1870 in Paris ¹⁾.

Gleichzeitig mit diesem Buche und als eine künstlerische Nebenfrucht derselben Studien entstand der große Holzschnitt: die Belagerung einer festen Stadt, der auch die Jahreszahl 1527 trägt (B. 137). Derselbe besteht aus zwei nebeneinander zu legenden Querblättern und ist an Feinheit der Ausführung ein wahres Meisterstück der Formschneidekunst. Man sieht links das ungeheure, halbrunde Bollwerk einer Stadt, gegen welches in der weiten, ebenen Landschaft die Heerhaufen der Belagerer anrücken. Alle drei Waffen sind vertreten, vornehmlich aber die Landsknechte, die mit ihren langen Spiesen im Geviert daher marschieren. Vorne am Rande des Grabens sind einige Fähnlein bereits im Handgemenge mit den Belagerten, die einen Ausfall gemacht haben, während man rechts im Nachtrabe den Trofs mit Proviant und Viehherden erblickt und im Hintergrunde das Hochgericht mit Galgen und Rad und brennende Ortschaften. Das reiche Bild, welches Dürer hier entfaltet, sollte in die Betrachtung seiner Befestigungskunst stets mit einbezogen werden. Nebst seinem Kunstwerthe dient es gewissermaßen als Beispiel einer praktischen Anwendung seiner Theorie. Es ist dasselbe Blatt, welches in alten Verzeichnissen als Dürers Wien bezeichnet wird; man deutete nämlich die Darstellung auf die Belagerung Wiens durch die Türken, welche erst 1529, im zweiten Jahre nach der Vollendung des Holzschnittes stattfand. Auf den bloß ideellen Zusammenhang des weltgeschichtlichen Ereignisses mit Dürers Befestigungslehre wurde bereits oben hingewiesen. Daneben verdient noch eine Federzeichnung in der Ambrosiana zu Mailand Beachtung; sie zeigt ein rundes Castell, das zwischen einem Felsenabhang und dem Meeresufer liegt. Es ist somit eine Ansicht jener Art von „Claufen“, welche Dürer auch in seinem Buche beschreibt und welche ihm den Ruhm eines Erfinders der Fortbefestigung eingetragen hat.

1) A. D. Instruction sur la fortification traduit par A. Ratheau. Heller S. 994—96.

Dürer gilt auch als der Verfasser eines der ersten deutschen Lehrbücher der Fecht- und Ringkunst, das sich nur in Handschriften erhalten hat unter dem Titel: *Ἐπιλοδιδασκαλία* siue armorum tractandorum meditatio Alberti Dureri Anno 1512. Ein Exemplar davon befindet sich zu Breslau im Besitze der Magdalenäifchen Kirchenbibliothek, ein zweites, noch inhaltreicheres in der k. k. Fideicommiss-Bibliothek in Wien ¹⁾. Nun berichtet freilich Camerarius, daß Dürer auch über Gymnastik geschrieben habe ²⁾, und in den Londoner Dürerhandschriften finden sich in der That zweimal zwei Fechterpaare mit Ueberschriften von Dürers Hand und unter dem Titel: »Item die vier nachfolgenden Stücke sind die vier Läger (Auslagen) im Messer, wie sich ein künstlicher Meister darin schicken soll, und die vier Haue oder Brüche darwider«. Darüber steht merkwürdigerweise auch gerade die Jahreszahl 1512 mit dem Monogramm ³⁾. Gleichwohl bleibt es fraglich, ob sich von Dürers Fechtbuch mehr als dieses Londoner Bruchstück erhalten habe. Die daselbst abgebildeten Fechterlagen kommen weder in der Breslauer noch in der Wiener Handschrift vor. An der letzteren ist nichts von Dürers Hand, und das Gleiche gilt wohl von dem im Wesentlichen mit derselben übereinstimmenden Codex zu Breslau. Ob aber in diesen fremden Manuscripten und Zeichnungen Copien oder Bearbeitungen eines auf Dürer zurückgehenden Originals zu sehen seien, bedarf erst noch der Untersuchung.

Dasjenige Werk aber, an welches Dürer die größte Mühe gewandt und über dem er ein ganzes Menschenalter hindurch gegrübelt hat, ist seine Proportionslehre. Der Titel des Buches lautet: Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschriben zu Nutz allen denen, so zu dieser Kunst Lieb' tragen; MDXXVIII. Dürer erlebte die Ausgabe des Werkes nicht mehr, er starb über den Vorbereitungen zu dessen Drucklegung. Bloß das erste der vier Bücher hatte er druckfertig hinterlassen ⁴⁾. Die übrigen drei Bücher wurden von seinen Freunden redigiert und das Ganze erschien am letzten October 1528

1) K. Waffmannsdorf, die Ringkunst des deutschen Mittelalters mit 119 Ringerpaaren von Albrecht Dürer aus den deutschen Fechthandschriften zum ersten Male herausgegeben. Leipzig 1870. S. IV. und von demselben: Das erste deutsche Turnbuch mit Zusätzen aus deutschen Fechthandschriften und 17 Zeichnungen von A. Dürer, Heidelberg 1871. Vergl. Büfching: A. Dürers Fecht- und Ringer-Buch (Breslauer Hand-

schrift), Kunstblatt 1824. S. 139.

2) Siehe oben S. 359.

3) Jahrb. f. Kunstw. I, 20.

4) Wenn er in einer älteren Aufzeichnung auch das zweite Buch als druckfertig bezeichnet, Zahn, Jahrb. f. K. I, 7, so widerspricht das jener Aussage der Herausgeber noch nicht, da er vermuthlich seine Arbeit wiederholt für abgeschlossen hielt, um sie dennoch wieder auf's Neue vorzunehmen.

im Verlage seiner Wittve und im Druck von Jeronymus Andreae. Dürer befolgt zwei verschiedene Systeme in der Ausmessung des menschlichen Körpers; im ersten Buche giebt er die Masse nach Bruchtheilen der Gesamtlänge, im zweiten bedient er sich eines Maßstabes von 600 Theilen, wie ihn auch Leon, Battista Alberti anwendet, ein Zeichen, daß Dürer doch von den, damals noch ungedruckten Schriften des Florentiners irgend eine Kunde hatte. Die durch Erfahrung gefundenen Masse verändert Dürer dann nach abstrahierten Hauptverhältnissen durch proportionale Vermehrung und Verminderung, bis er zu überschlanen und überstarken Gestalten gelangt, für welche die Natur nirgends Vorbilder bietet. Dabei ist er weit entfernt allgemein gültige Normen oder gar einen bestimmten Kanon für die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers aufstellen zu wollen¹⁾.

Im dritten Buche werden dann die mannigfaltigen Proportionen der in den beiden ersten Büchern gegebenen Gestalten nach bestimmten Regeln verändert, indem die gegebenen Theilmasse auf möglichst verschiedene Art, doch mit einer gewissen Stätigkeit ab- und zunehmen. Diese Formveränderungen werden bedingt durch eine paarweise aufgestellte Reihe von Kategorien, als Groß und Klein, Jung und Alt, Feist und Mager etc.; Dürer nennt sie »Wörter des Unterschiedes, welche lieblich und häßlich machen«. Zum Zwecke der theils proportionalen, theils einseitigen Verlängerung und Verkürzung entwirft er mehrere Hilfsfiguren, denen er eigene Namen giebt und die er sich zum Theile als Werkzeuge der Zeichnung ausgeführt denkt. Die seltsamen Verhältnisse, welche sich ihm so ergaben, veranlassen Dürer selbst, vor deren Mißbrauch zu warnen, doch sieht er diese allerdings unmittelbar nicht brauchbaren Gestalten immer noch als lehrreich für die Sachverständigen an. Das vierte Buch zeigt an, »wo und wie man die vorbeschriebenen Bilder biegen soll«. Es ist im Wesentlichen eine Anwendung der geometrischen Projectionslehre auf die Zeichnung des in Linien und Ebenen eingefügten menschlichen Körpers unter verschiedenen Ansichten und in verschiedenen Stellungen. Auch hier werden sieben »Wörter des Unterschiedes« aufgestellt, als »Gebogen, Gekrümmt, Gewendet« etc. und in geometrischen Figuren erläutert. Merkwürdig ist, daß alle Gestalten, auch die in bewegten Stellungen, fast ohne Berücksichtigung des inneren Organismus und bloß ganz schematisch aufgebaut werden. Nur die Gelenkspunkte der

1) Es ist daher ganz verkehrt, nach einem solchen bei ihm zu suchen, wie es z. B. J. J. Trost: Die Proportionslehre

Dürers nach ihren wesentlichen Bestimmungen, Wien 1859, unternommen hat.

Glieder hat Dürer genau beachtet und überall constant festgehalten. Schon in der Vorrede verwarht sich Dürer, er wolle von innerlichen Dingen nichts schreiben und im Eingang des vierten Buches heisst es: »Aber wie man wohl soll reden von den Gliedern, wie sie wunderbarlich in einander gehen, das wissen die da mit der Anatomie umgehen, die laß ich von denselben reden« und er begnügt sich darauf mit einigen dürftigen Andeutungen über die Grenzen der Körperbeugung und über das Anschwellen der Glieder beim Beugen und Strecken.

Unter diesen Umständen mag uns heutzutage der Erfolg, den Dürers Proportionslehre hatte, billig in Erstaunen setzen, doch ersehen wir daraus, wie das Buch nach dem damaligen Stande des Wissens gewürdigt wurde. Von der lateinischen Uebersetzung, welche Camerarius besorgte und Jeronymus für die Wittve druckte, erschienen die ersten zwei Bücher 1532, die beiden übrigen 1534; sie ward 1537 und dann 1557 in Paris neu aufgelegt. Darnach fertigte G. P. Galucci seine italienische Uebersetzung, die in Venedig zweimal 1591 und 1594 gedruckt und wieder von Luiz da Costa in's Spanische und angeblich auch in's Portugiesische übersetzt wurde; wenigstens ward die letztere nicht gedruckt. Als Curiosum sei hier erwähnt, daß Francisco Pacheco, der Maler der spanischen Inquisition und Lehrer des grossen Velasquez, in seinem Buche über die Malerei statt des weiblichen Modelles die Zeichnungen Dürers zum Studium empfiehlt ¹⁾. Eine französische Uebersetzung der Proportionslehre, nach der lateinischen Ausgabe hergestellt von L. Meigret erschien 1557 zu Paris und 1614 zu Arnheim, wo 1603 auch die deutsche Originalausgabe nachgedruckt ward und das Buch endlich 1622 und 1662 auch in holländischer Uebersetzung erschien.

Die Proportionslehre ist nicht bloß das umfangreichste von Dürers gedruckten Büchern, es haben sich auch noch viele handschriftliche Vorarbeiten und zahllose Zeichnungen zu dem Werke erhalten. Dürer hielt diesen Gegenstand für den wichtigsten Theil seiner theoretischen Studien. »Vor allen Dingen, sagt er einmal, ist uns lieblich zu sehen ein schönes menschliches Bild, darum will ich an dem menschlichen Mafß anfangen zu machen; darnach, so mir Gott Zeit verleiht, von anderen Dingen mehr schreiben und machen; ich weiß wohl, daß die Neidischen ihr Gift nicht bei sich behalten werden, es soll mich aber nichts hindern, denn es haben einst die grossen Männer desgleichen leiden müssen« ²⁾. Doch enthält die Proportionslehre und die

1) El Arte de la Pintura, Sevilla 1649; S. 272. Waagen, Jahrb. f. Kunstw. II, 19.

2) Jahrb. f. Kunstw. I, 7.

gedruckten Bücher Dürers überhaupt nur einen Theil dessen, was er zu schreiben unternommen hatte oder doch beabsichtigte. Ueber seine nicht zur Ausführung gelangten Pläne geben uns die noch erhaltenen Sammlungen von nachgelassenen Handschriften genauere Aufschlüsse als die leicht zu Uebertreibungen hinneigenden Lobeserhebungen der gelehrten Freunde. Abgesehen von vereinzelt, zerstreuten Blättern giebt es ganze Foliobände von Dürers Hand: einen zu Nürnberg auf der Stadtbibliothek¹⁾; einen auf der königl. Bibliothek zu Dresden²⁾ und vier in der Bibliothek des Britischen Museums zu London³⁾, welche letztere, aus der gleichen Quelle stammend wie der Zeichnungenband daselbst, sich als die ergiebigste Quelle zur Erkenntniß der schriftstellerischen Absichten Dürers herausgestellt haben.

Demnach trug sich Dürer lange Zeit mit der Idee eines großen encyclopädischen Werkes, welches alles dem Künstler Wissenswerthe umfassen sollte und von welchem dann die Meßkunst und die Proportionslehre nur vereinzelte Bruchstücke waren. Das ganze Werk sollte den Titel führen: Eine Speise der Malerknaben. Der Entwurf einer langen Vorrede dazu, der zum großen Theile aus den Jahren 1512 und 1513 stammt, zum Theile auch schon älter ist, aber immer wieder verändert und umgearbeitet wurde, enthält eine Reihe der genialsten Ausprüche Dürers über Kunst und künstlerisches Schaffen. Es ist dieselbe Gedankenreihe, welche wieder in anderer Ordnung und Fassung als ein ganz unmotivierter Excurs am Ende des dritten Buches der gedruckten Proportionslehre vorkommt. Dort haben ihn die Herausgeber ohne Zweifel auf eigene Faust eingefügt, um nur den geistreichen Inhalt irgendwie auf die Nachwelt zu bringen. Wir verdanken dieser wohlwollenden Eigenmächtigkeit vermuthlich die letzte Form, welche diese theoretische Abhandlung im Nachlasse Dürers gefunden hatte.

Älter noch als der erste Entwurf zur Vorrede ist ohne Zweifel das Programm des ganzen Werkes, davon die Vorrede nur den ersten Theil bilden sollte. Dürer beginnt: »Durch Gottes Gnade und Hilfe zu Diensten allen Kleinen, die da gern lernen, denen sei hernach aufgethan alles dasjenige, was ich durch meine Uebung erfahren habe als zum Malen dienend« etc. Nachdem er noch zu beherzigen gegeben, daß »das Erdreich oft zwei- oder dreihundert Jahre eines großen kunstreichen Meisters entbehre«, folgen in einer regelmässigen Drei-

1) Becker, Archiv f. zeichn. K. 1858. S. 20 ff.

2) Zahn, Die Dresdener Dürer-Hand-

schrift, Jahrb. f. Kunstw. IV, 202—4; Heller S. 998.

3) Zahn, Jahrb. f. K. I, 1—22.

und Sechstheilung die einzelnen Punkte des Programmes nach Abtheilungen und Unterabtheilungen; wenigstens ist ein Theil des Entwurfes so ausgearbeitet. Der erste Punkt bezieht sich auf die Wahl des Knaben, der Maler werden soll u. f. w. Ein eigener Abschnitt soll auch davon handeln: »wie sich ein solcher überfchwänglicher Künftler seine Kunst theuer soll zahlen lassen, und kein Geld ist zu viel dafür«. Eine ganz frühe flüchtige Skizze des Programmes wieder lautet kurz:

»Vom Mafs der Menschen,
 Vom Mafs der Pferde,
 Vom Mafs der Gebäude,
 Von Perspectiva,
 Vom Licht und Schatten,
 Von Farben, wie man die der Natur gleicht«.

Das sind ohne Zweifel die Gegenstände, welche Dürer in seinen Büchern behandeln wollte und zum Theile in der Mefskunst und Perspective auch wirklich behandelt hat. Ueber die Mafse der Gebäude, das ist über Architektur, finden sich auch sonst noch vereinzelt Notizen in seinen Papieren. Was erübrigte, würde vornehmlich jene zwei Bücher gefüllt haben, welche Dürer noch zu schreiben beabsichtigte; nämlich das über Malerei und das über Pferdeproportion. Des ersteren gedenkt Dürer ausdrücklich in einem Briefe an Pirkheimer, der ihm bei der Redaction und Drucklegung seiner Bücher behilflich war. Mit Bezug auf eine Fassung der Vorrede zur Proportionslehre schreibt ihm Dürer: »Darum so meine Büchlein gar nichts anderes, als von der Proportion lehren, wollte ich gern, dafs das, was von der Malerei gefagt wird, gefpart würde bis in das Büchlein, das ich vom Malen schreiben werde«¹⁾. Ein frühes Bruchstück über die Theorie der Färbung hat sich in einem der Londoner Handschriftenbände erhalten; es war ohne Zweifel für das Büchlein vom Malen bestimmt²⁾. Dürer spricht darin von der Modellierung mittelst Licht und Schatten; er eifert für die Festhaltung der Localfarbe, namentlich in den Gewändern, und warnt vor dem Auftrage von zu dunklen Schatten und zu hellen Lichtern. Von dem Schattieren, oder wie es in seiner Sprache heifst: »Schättigen« eines weifsen Mantels, das er nachmal an seinem Paulus so wunderbar bewährte, fagt er: »darum so du einen weifsen Mantel schättigest, muß er nicht mit einer so schwarzen Farbe gefchättigt sein als ein rother, denn es wäre unmöglich, dafs ein weifses Ding einen so finstern Schatten gäbe, als das rothe« u. f. f. Auch

1) Dürers Briefe 62; Heller S. 999.

2) Jahrb. f. Kunstw. I, 18—19.

soll die Abtonung innerhalb der gleichen Farbenreihe geschehen und nicht mit Hilfe einer anderen, es sei denn daß man einen schillernden Seidenstoff malen wolle; und mit einem Rathschlage für diesen Fall schließt das kurze Bruchstück. Ob Dürer sonst noch etwas für dieses Büchlein niedergeschrieben habe und was von den vorhandenen Aufschreibungen etwa in den Rahmen desselben gehörte, entzieht sich bisher der Beurtheilung.

Daß sich Dürer auch mit der Erforschung der Proportionen des Pferdes befaßte, beobachteten wir bereits bei der Entstehungsgeschichte des Kupferstiches: Ritter, Tod und Teufel¹⁾. Wie weit aber die Abfassung seiner Ergebnisse in diesen Dingen gedieh, wissen wir nicht. In seinem Nachlasse fand sich davon nichts vor. Camerarius berichtet aber in seiner Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre 1532, es sei ihm nicht unbekannt, daß Dürer auch auf diesem Gebiete nach dem Grunde der Wahrheit geforscht und einige Messungen angestellt habe, doch sei ihm das was er davon vollendet hatte, durch die Treulosigkeit gewisser Leute abhanden gekommen, und darum habe er die Sache später nicht wieder von vorne anfangen wollen. Dürer sei zwar über die Diebe gar nicht im Zweifel gewesen, doch habe er in seiner Sanftmuth und Friedfertigkeit auf deren Verfolgung verzichtet und den Schaden verschmerzt. Camerarius erzählt die ärgerliche Geschichte, weil gewisse Leute das Erscheinen von Dürers Büchlein über die Proportion des Pferdeleibes ankündigten und er sich verwundert, woher sie nach dessen Tode das nehmen wollten, was er bei seinen Lebzeiten niemals vollendet habe. Er protestiert daher dagegen, daß dasjenige, was darüber etwa in Zukunft erscheine, dem großen Meister aufgebürdet werde. Es seien auch, fügt er noch hinzu, bereits vor einigen Jahren, einige wenige Blätter in deutscher Sprache ausgegangen, welche irrige und ungeschickte Vorschriften über den Gegenstand enthalten; er wolle darüber weiter kein Wort verlieren, aber wenn er sich nicht täusche, habe der Verfasser diese seine Publication nicht einmal bereut.

Es ist keine Frage, gegen wen diese Verdächtigungen gerichtet sind. Es ist niemand anders als der, kaum erst aus der Verbannung zurückgekehrte Maler Hans Sebald Beham; und der Formschneider Jeronymus Andreae galt als sein Mitschuldiger. Gleich nach dem Tode Dürers müßten derlei schlimme Gerüchte über die Beiden im Umlauf gewesen sein. Es scheint, daß Jeronymus, der ja die Proportionslehre Dürers zu drucken hatte, das in ihn gesetzte Vertrauen zum

1) Oben S. 275 und S. 452 ff.

Nachtheile der Wittwe mißbrauchte. Als es nun hieß, daß er im Vereine mit Beham auch ein Buch über Proportionen herausgeben wolle, verbot der Rath den Beiden am 22. Juli 1528 bei Strafe an Leib und Gut, »das abgemachte Büchlein von der Proportion, das aus Albrecht Dürers Kunst und Büchern abhändig gemacht worden, in Druck ausgehen zu lassen, so lange bis das rechte Werk, so Dürer vor seinem Absterben gefertigt und im Druck ist, ausgeh' und zu Licht gebracht werde«. Man nahm also auch hier ohne weiteres einen literarischen Diebstahl an, während es sich vielleicht bloß um ein Concurrenzunternehmen handelte. Umsonst auch supplicierte Hans Sebald Beham gegen den Rathserlass; der Rath ließ es am 26. August bei dem früheren Bescheid bleiben, »daß er nichts von seinem gemachten Buche drucken lasse, bis Dürers Buch vor im Druck gefertigt werde und ausgehe«¹⁾. Der Rath gieng hiermit doch von der directen Annahme eines Plagiates ab. Beham fügte sich auch gehorsam dem Rathserlasse und begnügte sich im Jahre 1528 damit, sein Büchlein von der »Proportion der Rosse« zu veröffentlichen, in welchem er sich gegen die ihm gemachten Vorwürfe deutlich genug verwahrt. Was er von der Proportion des menschlichen Körpers beibringen wollte, unterdrückte er einstweilen, und das was er nachmals 1546 zu Frankfurt in seinem Kunst- und Lehrbüchlein veröffentlichte, unterscheidet sich erheblich von Dürers Vorgang. Dasselbe gilt aber auch von seinen Pferdeproportionen. Wenn wir mit gutem Fuge die Resultate von Dürers Messungen von dessen »Reiter« abnehmen dürfen, so sticht der schwere deutsche Karrengaul, den Beham construirt, nur zu sehr von dem Musterpferde Dürers ab. Es gewinnt somit den Anschein, als wären die gelehrten Freunde und die Erben Dürers in der Wahrung seines geistigen Eigenthumes allzu eifrig gewesen und in der Verdächtigung seiner Schüler doch zu weit gegangen. Der Rath von Nürnberg aber hatte sowohl mit Beham, wie mit Jeronymus zu schlimme Erfahrungen gemacht, als daß er nicht zum Mißtrauen gegen die beiden unruhigen Künstler geneigt gewesen wäre.

Wir müssen nach alledem annehmen, daß Dürer von den beiden Büchern über das Malen und über die Proportion der Pferde wenig zu Papier gebracht hat, wenn er auch lange darüber nachgedacht haben mochte. Namentlich betreffs des ersteren ist dies sehr zu beklagen; denn eine eingehende Schilderung seines Vorgehens und seiner Technik in der Malerei wäre für uns vielleicht von größerer Wichtigkeit gewesen

1) M. M. Mayer, A. Dürer S. 10. Baader, | Barthel Beham, 13 ff. und 138.
Beiträge I, 10. A. Rosenbergs, Sebald &

als alle seine übrigen Schriften. In diesen hat heutzutage doch vornehmlich nur dasjenige Interesse, was mit dem Schaffen des Meisters in directer Beziehung steht. Denn Dürers Persönlichkeit als Künstler ist eine eminent historische und was ihn und seine Kunst unmittelbar angeht, kann nicht veralten. Es fehlt denn auch nicht in Dürers Schriften an einzelnen Ausprüchen über die Kunst und ihre Aufgaben, die so tiefinnig und geistvoll sind, daß sie nie aufhören werden die Nachwelt zu ergötzen. Doch wäre es ein Irrthum, dahinter ein ganzes kunstphilosophisches System zu vermuthen, das sich aus jenen Aeußerungen, wie aus zerstreuten Bausteinen, wieder zusammensetzen ließe. Sie haben nichts gemein mit einer Aesthetik im wissenschaftlichen Sinne, sie sind nicht die Ergebnisse einer theoretischen Erwägung. Hier tritt vielmehr der Maler wieder in seine Rechte ein. Es sind bloß vereinzelte Geistesblitze, doppelt werthvoll, weil sie der Ausdruck einer reflectirenden Künstlerseele sind. Sie flammen nur auf, um in ihrer Pracht zu erglänzen, nicht aber um einer mühseligen Forchung den Pfad zu beleuchten.

Insbesondere ist das Vorwort zu jenem großen, lange von Dürer geplanten Werke: »eine Speise der Malerknaben« reich an solchen Ausprüchen¹⁾. Er hat diese Vorrede wiederholt umgearbeitet und je nach den Stimmungen und Anschauungen, die ihn eben befeelten, gab er seinen Gedanken Ausdruck über die Kunst in ihrem Verhältniß zur Antike und zur Natur, über den schwankenden Begriff des Schönen und dessen Einklang mit dem Guten, Wahren und Zweckmäßigen, über künstlerisches Schaffen und Wissen, wie über die Sendung, welche er sich selbst in dieser Beziehung zumuthete.

Als Ausgangspunkt dient Dürer immer seine Verehrung für die Kunst und Weisheit des classischen Alterthumes, seine Klage um deren Untergang und seine Achtung vor den neuen Bestrebungen der Italiener. In der Widmung seiner Meßkunst an Pirckheimer heißt es: »In was Ehren und Würden aber diese Kunst bei den Griechen und Römern gewesen ist, zeigen die alten Bücher genugsam an; wie wohl sie in der Folge gar verloren und über tausend Jahre verborgen gewesen und erst vor zweihundert Jahren wieder durch die Wälfchen an den Tag gebracht worden ist« — oder wie es in der Proportionslehre einmal heißt: vor anderthalbhundert Jahren. Man sieht, daß Dürer die neue Blüthe der Kunst an die Epoche der Renaissance

1) Aus den Londoner MSS zusammenge stellt von Zahn, *Jahrb. f. Kunstw.* I, 4—10; und von den Herausgebern der Proportionslehre am Schluffe des III. Buches; ein

Bruchstück im Nürnberger Codex, facsimile bei Ghillany, *Index rarissimorum aliquot librorum*, Norimb. 1846, abgedruckt bei Becker, *Archiv f. zeichn. K.* IV. 1858, S. 24—25.

knüpft. In der Vorrede zu seinem Proportionswerke soll nach seinem ausdrücklichen Wunsche hervorgehoben werden, »dafs er die Wälfchen sehr lobe in ihren nackten Bildern und zumal in der Perspective«¹⁾. Im Jahre 1513 aber schreibt Dürer: »Die grofse Kunst des Malens ist vor vielen hundert Jahren bei den mächtigen Königen in grofser Achtbarkeit gewesen, denn sie machten die fürtrefflichen Künftler reich und hielten sie würdig, denn sie erachteten solche Sinnreichigkeit für ein Schaffen, gleichförmig dem Gottes. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figuren, und wenn's möglich wäre, dafs er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allzeit etwas neues durch die Werke auszugiefsen. Vor vielen hundert Jahren sind annoch etliche berühmte Maler gewesen, als mit Namen: Phidias, Praxiteles, Apelles, Poliklet, Parrhasius, Lisippus, Protogenes und die anderen, deren einige ihre Kunst beschrieben und zumal kunstvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben; doch sind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren gegangen — einst geschehen durch Krieg, Austreibung der Völker und Veränderung der Gesetze und Glauben, was da billig zu beklagen ist von einem jeglichen weisen Mann. Es geschieht oft durch die rohen Unterdrücker der Kunst, dafs die edlen Ingenia ausgelöscht werden; denn so sie die in wenigen Linien gezogenen Figuren sehen, vermeinen sie, es sei eitel Teufelsbannung. So ehren sie Gott mit etwas, das ihm widerwärtig ist; und menschlich zu reden, hat Gott ein Mißfallen über alle Vertilger grofser Meisterchaft, die mit grofser Mühe, Arbeit und Zeit erfunden wird und allein von Gott verliehen ist. Ich habe oft Schmerzen, dafs ich der vorgenannten Meister Kunstbücher beraubt sein mufs; aber die Feinde der Kunst verachten diese Dinge«²⁾.

Merkwürdiger noch ist eine ältere, erste Fassung dieser Stelle, in welcher Dürer seine Ansichten über das Verlöfchen der alten Kunst noch deutlicher ausdrückt. Die Aufschreibung mufs aus einer Zeit stammen, in welcher die Einwirkung der italienischen Renaissance im Sinne Mantegnas in Dürer noch lebhaft nachklang; so dafs er gar in einer unmittelbaren Nachahmung der Antike das Heil der modernen Kunst erblicken konnte. Diese erste Fassung lautet folgendermassen: »Plinius schreibt, dafs die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die anderen gar kunstvoll beschrieben haben, wie man ein wohlgestaltetes Gliedermafs der Menschen machen soll. Nun ist es wohl möglich, dafs solche edle Bücher im Anfange der Kirche

1) Brief an Pirkheimer im Dresdener Codex; Heller, S. 999.

2) Jahrb. f. Kunstw. I, 6.

unterdrückt und ausgetilgt worden sein, um der Abgöttereı willen. Denn sie haben gesagt, der Jupiter soll eine solche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus soll so fein und der Hercules so, desgleichen mit den anderen allen. Sollte dem also gewesen sein und wäre ich zu derselben Zeit zugegen gewesen, so hätte ich gesprochen: O lieben heiligen Herren und Väter! um des Bösen willen wollet die edle, erfundene Kunst, die da durch große Mühe und Arbeit zusammengebracht ist, nicht so jämmerlich unterdrücken und gar tödten, denn die Kunst ist groß und schwer und wir mögen und wollen sie lieber mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weise, wie sie die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herren, der der schönste aller Welt ist; und wie sie Venus als das schönste Weib gebildet haben, also wollen wir dieselbe zierliche Gestalt in keuscher Weise beilegen der allerreinsten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes; und aus dem Hercules wollen wir den Samson machen; desgleichen wollen wir mit den anderen allen thun.

Doch kehrt Dürer immer wieder zur Natur zurück. Aus ihr allein fließen ihm die Quellen der Schönheit, die der Schöpfer hineingelegt hat. Wiederholt erinnert er, »der rechten natürlichen Eigenschaft fleißig anzuhängen« und »der Natur nichts abzurechnen und ihr nichts Unerträgliches aufzulegen«. Er warnt vor allem Ueberschreiten der in der Natur gesteckten Grenzen: »Doch hüte sich ein Jeder, daß er nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden könnte; es wäre denn, daß Einer ein Traumwerk machen wollte, in solchem mag man allerlei Creatur untereinandermischen« ¹⁾. Liegt nun aber auch alle Schönheit in der Natur beschlossen, so besteht doch für die beschränkte Menschenkraft die große Schwierigkeit, sie zu erkennen und im Bilde wiederzugeben, »denn es ist nicht eine kleine Kunst viel unterschiedliche Gestalten der Menschen zu machen; die Ungestalt will sich von selbst stets in unser Werk flechten. Ein schönes Bild zu machen, kannst du von Einem Menschen nicht abnehmen, denn es lebt kein Mensch auf dem Erdreich, der alle Schöne an sich habe — er könnte immer noch viel schöner sein. Es lebt auch kein Mensch auf Erden, der schließlich sagen könnte, wie die aller schönste Gestalt der Menschen sein könnte. Niemand weiß das, denn Gott allein« — »wem er es offenbarte, der wüßte es auch; fügte er später hinzu. Die Wahrheit hält allein innen, welches der Menschen schönste Gestalt und Maß sein könnte und keine andere« ²⁾.

1) Proportionsl. III. fol. T 11^b 1 und 1^b. | 2) Proportionsl. III. T 11.

Das ästhetische Urtheil erscheint Dürer zwar bis zu einem gewissen Grade und ausnahmsweise als das Ergebniss einer besonderen Begabung, es bleibt aber fortwährend etwas Unsicheres und Subjectives; es bedarf daher des Correctives durch das Urtheil anderer: »Keiner glaube sich selbst zu viel, denn viele merken mehr als Einer, wie wohl das auch möglich ist, dass einmal einer mehr versteht, als tausend Andere, so geschieht es doch selten«. Zweckmäßigkeit und Ebenmass kommen der Schönheit zu Statten: »der Nutzen ist ein Theil der Schönheit, darum was am Menschen unnütz ist, das ist nicht schön. Hüte dich vor Ueberflufs! Die Vergleichung Eines gegen das Andere, das ist schön, darum ist Hinken nicht schön; es ist aber auch im Ungleichen eine grosse Vergleichung«. Doch ist es ganz bezeichnend für Dürer, wie für die ganze deutsche Kunst, dass er die Idee der Schönheit als unfassbar der freien Discussion anheimstellt: »Ueber das Schöne zu urtheilen, darüber ist zu rathschlagen. Je nach Geschicklichkeit mag man es in ein jegliches Ding bringen, denn wir sehen in etlichen Fällen ein Ding für schön an, in einem anderen wäre es nicht schön. Schön und Schöner ist uns nicht leicht zu erkennen, denn es ist wohl möglich, dass zwei ganz verschiedene Bilder gemacht werden, in jeder Hinsicht ungleich, ohne dass wir urtheilen können, welches schöner sei. Die Schönheit — was das ist, das weifs ich nicht, wiewohl sie vielen Dingen anhängt. Wollen wir sie in unser Werk bringen, so kommt uns das gar schwer an; müssen das weit zusammentragen und sonderlich in der menschlichen Gestalt durch alle Gliedmassen, vorn und hinten. Man durchsucht oft zwei- oder dreihundert Menschen, dass man kaum eins oder zwei schöner Dinge an ihnen findet, die zu brauchen sind. Darum thut es noth, so du ein gutes Bild machen willst, dass Du von Etlichen das Haupt nimmest, von Anderen die Brust, Arme, Beine, Hände und Füße« etc. — also der reine Eklekticismus! Doch bescheidet sich Dürer schliesslich beim Masshalten und bei dem allgemeinen Geschmacksurtheil: »Zwischen Zuviel und Zuwenig ist ein rechtes Mittel, das befehle dich zu treffen in allen deinen Werken. Etwas schön zu heissen, will ich hier so setzen, wie man das Recht gefetzt hat: was alle Welt für recht schätzt, das halten wir für Recht; also was alle Welt für schön achtet, das wollen wir auch für schön halten und uns das befehlen zu machen« ¹⁾!

Das wäre also eine ächt historische Auffassung des Schönheitsbegriffes, bei welcher Dürer um das Jahr 1512 angelangt ist; und so

1) Jahrbücher f. Kunstw. I, 8—9.

viel er auch in der Folge noch darüber nachgedacht und geschrieben hat, er ist darüber doch nicht hinausgekommen. Freilich ist damit dem schaffenden Künstler a priori kein Wink, keine Hilfe geboten, sondern bloß eine nachträgliche Erfahrung. Dürers Gleichniß stimmt aber: Die Kunst eines Volkes ist gewachsen, wie sein Recht, und so wie das Gute, ist auch das Schöne nicht das Verstandesproduct eines Einzelnen, sondern das Ergebniß einer langen Reihe und eines reichen Inbegriffes von wirkenden Kräften, seien dieselben nun auf viele Individuen vertheilt oder durch glückliche Fügung in einem einzigen Genius vereinigt. Ein solcher war allerdings Dürer. Doch blieb bei aller seiner Speculation sein künstlerisches Schaffen ein ursprüngliches und naives; ja seine Unbefangenheit und Freiheit nahm in den späteren Jahren eher zu als ab. Sobald er auf das Wesen der künstlerischen Thätigkeit zu sprechen kömmt, dann weiß er nichts mehr von der Theorie, weder von der Nachahmung der Antike, noch von der Composition aus Bruchstücken der Natur, nichts von Messung und Speculation. Nicht mit Hilfe solcher Krücken, sondern in kühnem Wettlaufe mit dem breiten Strome der Natur glaubt er zu einer höheren Harmonie seines Werkes zu gelangen, indem er spricht:

»Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge; darum sieh' sie fleißig an, richte dich darnach und geh' nicht von der Natur ab in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das Bessere von dir selbst zu finden, denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Ueberkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. . . . Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint dein Werk. Und dies ist wahr; darum nimm dir nimmermehr vor, daß du etwas besser mögest oder wollest machen, als Gott es seiner erschaffenen Creatur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus ist beschloffen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schönes Bild machen könne, es sei denn, daß er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth voll gefaßt habe; das ist dann (aber) nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges«. Das ist wohl einer der schönsten Aussprüche, den je ein Künstler über seine Thätigkeit gemacht hat, und zwischen den Zeilen lesen wir

etwas von der Erhebung, mit welcher der Meister sich in Gemeinschaft mit der Schöpferkraft Gottes weifs. Ein »heimlicher Schatz des Herzens« ist ihm der innerliche Gestaltenreichthum und dessen Ergüsse im Kunstwerke bekunden sich als »neue Creaturen«, als die im Geiste empfangenen und geborenen, nicht äußerlichem Anlasse entstammenden oder von fremdem Vorbilde abhängigen Aeußerungen einer ganzen Künstlernatur. Und daraus folge, fügt Dürer hinzu, daß ein wohlgeübter Künstler nicht zu einem jeglichen Bilde Studien nach der Natur zu machen brauche, »denn er geufst genugsam heraus, was er lange Zeit von aufsen hinein gefammelt hat; ein solcher hat gut machen in seinem Werke, aber gar wenige kommen zu diesem Verständnisse«¹⁾.

Die Worte stimmen gut zu der Art, wie Dürer seine späteren Werke geschaffen hat. So hoch er aber auch seinen Künstlerberuf hält, daß er darin gar einen Abglanz von Gottes Wirken erblickt, so liegt darin doch keine persönliche Ueberhebung. Seine eigene Kunstproduction sowohl, wie sein theoretisches Wirken glaubt er gleicherweise noch gar weit entfernt von einer befriedigenden Vollendung. Er ahnt viel schönere Bildwerke, als er sie hervorzubringen vermag; er träumt davon: »Ach wie oft seh' ich große Kunst und gute Dinge im Schlaf, desgleichen mir wachend nicht fürkommt, aber so ich erwache, so verliert mir's das Gedächtnis«. Dürer täuscht sich auch nicht darüber, daß wir zur vollen Erkenntnis der Wahrheit nie gelangen, und er schreibt daher in Bezug auf die Proportionen des Menschenkörpers; »Aber unmöglich bedünkt es mich, so einer spricht, er wisse das beste Maß in menschlicher Gestalt anzuzeigen, denn die Lüge ist in unserer Erkenntnis und die Finsternis steckt so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt«. Das entmuthigt ihn aber keineswegs, denn gleich Lessing sieht er in dem Streben nach Wahrheit einen Titel der Menschenwürde, und mit Entrüstung weist er den Verzicht darauf zurück: »So wir nun zu dem Allerbesten nicht kommen können, wollen wir nun gar von unserer Lernung lassen? Den viehischen Gedanken nehmen wir nicht an, denn die Menschen haben Arges und Gutes vor sich, darum ziemt es sich einem vernünftigen Menschen das Bessere vorzunehmen«²⁾.

Und fühlt er sich auch nicht im Stande, alle Fragen, die er für die Zukunft der Kunst für wichtig hält, zu beantworten, so will er doch zu ihrer Lösung das Seinige beitragen, denn er hofft: »Von den Dingen und Künften der Malerei werden annoch Viele schreiben;

1) Proportionslehre III. fol. T III b.
Zahn, Dürers Kunstlehre 84.

2) Proportionsl. III. T II b.

denn ich verfehe mich, es werden noch herfürkommen manche treffliche Männer, die alle gut und besser von dieser Kunst schreiben werden, als ich; denn ich selbst schätze meine Kunst ganz klein, denn ich weiß, was Mangels ich habe; darum unternehme es ein Jeglicher, solchen meinen Mangel zu bessern nach seinem Vermögen. Wollte Gott, wenn's möglich wäre, daß ich der künftigen großen Meister Werke und Künste jetzt sehen könnte, derer, die noch nicht geboren sind«! Dürer sah sich somit keineswegs für die Spitze einer Kunstbewegung an. Vielmehr hielt er sich bloß für einen auserwählten Eckstein, über dem sich der stolze Bau einer großen deutschen Kunstblüthe erheben sollte. So viel der Ehren wir auch auf sein Haupt laden müssen, die Krone von allen bleibt die Bescheidenheit, die ohne Selbsterniedrigung sich dem allgemeinen Besten unterordnet und nur im Triumphe der guten Sache den eigenen Ruhm sucht. So zweifelt denn Dürer noch in der Widmung der Proportionslehre an Pirckheimer nicht daran, daß wenn seine Bemühungen nur Nachfolge fänden, »diese Kunst mit der Zeit wieder, wie vor Alters, ihre Vollkommenheit erlangen könne, denn offenbar ist, daß die deutschen Maler mit ihrer Hand und im Gebrauch der Farben nicht wenig geschickt sind, wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspective und anderem dergleichen Mangel gehabt haben; darum wohl zu hoffen, wo sie die auch erlangen und also den Brauch und die Kunst miteinander überkommen, sie mit der Zeit keiner andern Nation den Preis vor ihnen lassen werden«. So hinterließ Dürer seinem Volke mit seinen großen Werken auch noch seine weit größeren Hoffnungen; und nicht in der Befriedigung über jene, wohl aber im Ausblick auf die Erfüllung dieser jauchzt seine Seele auf, indem er mit einem deutlichen Anklänge an die Worte Jesu bei Lucas, XII. Cap. 49. Vers, seinen Nachfolgern zuruft: »Denn wenn ich etwas anzünde und ihr alle Mehrung mit künstlicher Besserung darzu thuet, so mag mit der Zeit ein Feuer daraus geschürt werden, das durch die ganze Welt leuchtet«!



Verzeichniss

der zeitgeschichtlichen Perfonennamen und der erhaltenen Werke
Dürers.

Die Kunstwerke find gekennzeichnet als **G.** Gemälde, **H.** Holzschnitt, **K.** Kupferstich, **R.** Radierung, **S.** Sculptur, **Z.** Zeichnung, Aquarell, Miniatur etc. Den Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten ist meist noch beigefügt (B. Nr.): die Nummer von Bartsch, peintre graveur VII. In Klammern stehen [unächte und höchst zweifelhafte Werke.]

A.

- Aachen, Münster, **Z.** 423.
" Rathhaus, **Z.** 423.
ABC, lateinisches siehe: Alphabet.
Abendmahl, das letzte, **H.** (B. 58) und
Z. 481—482.
Abnahme Christi vom Kreuze, **G.** 134.
Achfelberge, die, **Z.** 335.
Adam und Eva, **G.** 285—288. 490. **K.**
132. 231—234. 239. 252. 286: 287. 331.
431. **ZZ.** 231—233.
Adelmann, Bernhard, 411.
Adolf, der Lautenfläger, 416.
Affentanz, **Z.** 473.
Agostino Veneziano, siehe Musi.
Alberti, Leon Battista, 406. 512.
Albrecht, Achilles, Markgraf, 143.
Albrecht V., Herzog von Baiern 151.
Albrecht, Kurfürst von Mainz, Cardinal, 493.
KK. 399—401. 473. **ZZ.** 400. 401.
Alchymist, **Z.** 85.
Aldus Manutius, 316.
Alexander VI. Borgia, Papst, 184. 185.
Alfonso von Ferrara, 267, 269.
Allerheiligenbild, das, **G.** 285. 301. 302—313.
316. **Z.** 303.
Alphabet, das, 316—318.
Alt, Georg, 50.
Altar, der Dresdener, **G.** 129—131. 134. 173.
201.
Altar, der Heller'sche, **G.** 291—303.
Altar, der Jabach'sche, **G.** 138.
Altar, der Landauer'sche, siehe: Allerhei-
ligenbild.
Altar, der Paumgärtner'sche, **G.** 134. 137.
Altar, der Tucher'sche, **Z.** 138.
Altar, der S. Veiter, **G.** 131. 132. 134. **ZZ.** 131.
Aldorffer, Albrecht, **II.** 39. 99. 133.
Altmülfeiner, Caspar, 116.
Amerbach, Hans, 346.
Amor, schwebend, **Z.** 86.
Amynone, Raub der, siehe Meerwunder.
Anbetung der h. drei Könige, **G.** 227. 228.
285. 488. **H.** (B. 3) 341. **Z.** 488.
Anbetung Christi mit S. Katharina und S.
Barbara, **Z.** 137. 138.
Andräe, Jeronymus, 373. 393. 395—397.
409. 471. 503. 512. 513. 516—517.
Anhalt, Georg von, 486.
S. Anna felbdritt, **G.** 384—385. **Z.** 342.
Anonymus, der Nürnberger, 155.
Antonello da Messina 77. 78. 83. 223.
S. Antonius, **K.** (B. 58) 213. 386. 432.
S. Antonius und Paulus am Waldesrand, **H.**
(B. 107) 226.
[Antwerpen, Kathedrale von, **Z.** 417.]
Antwerpen, Landungsplatz in, **Z.** 412.
" Thurm von S. Michael, **Z.** 417.
Apokalypse, die, **HH.** 86. 105. 139. 140.
184—198. 216. 226. 245—248. 344. 411. 431.

Apollo, **Z.** 85.
 Apollo mit der Sonne in der Hand, **Z.** 210.
 Apollo unter dem Lorbeerbaum, **Z.** 212.
 Apollo und Diana, **K.** (B. 68) 234.
 Apoftel, **KK.** und **ZZ.** 449. 480. 481.
 Apoftel, die vier, ſiehe Temperamente.
 Arion auf dem Delphine, **Z.** 220.
 Armillarfphäre mit den Windeshäuptern,
H. 448.
 Arnold, Hans, 113.
 Arnold, Jakob, 113.
 Auferftehung Chrifti, **ZZ.** 327—329.
 Ausführung zur Kreuzigung, **ZZ.** 131. 315.
 438.
 Avaritia, **G.** 276. 277.
 Ayrer, Jakob, 27.

B.

Bacchanale, das mit der Kufe, **Z.** 87. 171.
 Baldung Grün, Hans, 133. 134. 135. 221.
 432. 496.
 Baner, Jakob, 115.
 Bannifs, Jacob de, 418. 466.
 Barbari, Jacopo de', 78. 83. 84. 133. 216—241.
 268. 274.
 Barbari, Nicolo de', 83.
 S. Bartholomäus, **K.** (B. 47) 473. 480.
 Bartolommeo, Fra, 228.
 Bauern im Gefpräche, **K.** (B. 86) 235.
 Bauernpaar, das gehende, **K.** (B. 83) 235.
 Bauernpaar, das tanzende, **K.** (B. 90.) 455.
 Bäume, drei, auf der Baſtei, **Z.** 92.
 Baumgruppen, **Z.** 92.
 Befeftigungskunft, **HH.** 508—510.
 Behaim, Hans, 218.
 Behaim, Michel, ſiehe Wappen.
 Beham, Barthel, 139. 175. 468—470. 472.
 Beham, Hans Sebald, 468. 469. 470. 472.
 516—517.
 Beheim, Heinrich, 21.
 Belagerung einer Stadt, **H.** (B. 137) 510.
 Bellini, Gentile, 82—84. 261. 266.
 Bellini, Giovanni, 78. 79. 82—84. 148. 228.
 261. 266. 267.
 Bellini, Jacopo, 82.
 Bellini, Nicolafia, 82.
 Bergfeſte, wälfche, **Z.** 92.
 Beweinung des Leichnams Chrifti, **GG.**
 134—136. Glasgemälde 325.

Bildniß der Frau mit den ſchweren Augen-
 lidern, **Z.** 244.
 Bildniß einer Frau, **Z.** 354.
 Bildniß eines Geiftlichen, **G.** 384.
 Bildniß eines alten Mannes mit rother Kappe,
Z. 429:
 Bildniß eines 24jährigen Mannes, **Z.** 417.
 Bildniß eines jungen Mannes mit breitem
 Hut, **Z.** 430.
 Bildniß eines Mannes mit aufgefchlagener
 Hutkrempe, **Z.** 430.
 Bildniß eines Unbekannten, **Z.** 428.
 Blanca Maria von Mailand 388.
 Blauracke, **Z.** 325. Flügel derfelben, **Z.** 325.
 Blomart, Abraham, 142.
 Blumen, **ZZ.** 326.
 Bombelli, Tomaso, 324. 417. 418. 420. 428.
 463.
 Boner, 26.
 Bonnacker, 142.
 Botticelli, Sandro, 237. 406.
 Brandan, Factor, 416. 417. 329.
 Braun, der Arzt, 493.
 Bregni 81.
 Breughel, Jan, 248.
 [S. Brigittæ revelationes, **HH.** 206.]
 Brunnen mit dem Landsknecht, **Z.** 507. 508.
 Brunnen und Tafelauffatz, **Z.** 104.
 Bücherzeichen, geflügelter Keffel, darüber
 ein Löwe, **Z.** 377.
 BÜchler, 124.
 Burgkmaier, Hans, 336. 370. 375. 383. 387. 391.
 Burgund, Philipp Graf von, 218.
 Buſſleyden, Gilles de, 420.
 Butzbach, Johannes, 22.

C.

Cajetan, Cardinal, 402.
 Camerarius, Joachim, 265. 358—360. 462.
 474. 495. 497. 500. 510. 511. 513. 516.
 Cammermeiſter, Sebaſtian, 50.
 Cardinal, der groſſe und der kleine, **KK.**
 ſiehe: Albrecht, Kurfürft von Mainz.
 Carpaccio, Vittore, 84. 261. 277. 289.
 Caſtiglione, Conte Baldaffar, 240.
 Celtes, Konrad, 78. 186. 203—214. 371. 376.
 Chelidonius, Benedict, 346. 347.
 Cherub, ein greinender, **Z.** 431.

- Christi Geburt, **K.** (B. 2) 253. 432.
 Christi Nachfolge, ein Mann das Kreuz tragend, **Z.** 401.
 Christian II., König von Dänemark und Schweden, 228. 439. 440.
 Christkind, das mit dem Kreuz in den Händen, **Z.** 263.
 Christkind, das mit dem Rosenkranz, **Z.** 263.
 S. Christoph, **KK.** (B. 51. 52.) 437.
 S. Christoph, mit den flatternden Gewändern, **H.** (B. 107) 340.
 S. Christoph, mit den Vögeln in der Luft, **H.** (B. 104) 227.
 Christus als Gärtner, **Z.** 131.
 Christus am Kreuze, **G.** 269. Siehe auch Kreuz und Degenknopf.
 Christus am Kreuze, umschwebt von Engeln, **H.** (B. 58) 481.
 Christus am Kreuze und die beiden Schächer, **ZZ.** 270.
 Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, **H.** (B. 55) 350.
 Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, mit den vier Engeln, **H.** (B. 52) 383.
 Christus auf dem Oelberge, **R.** (B. 19) 334.
 Christus auf dem Oelberge, **ZZ.** 248. 334. 346.
 Christus das Kreuz tragend, **Z.** 401.
 Christus vor Pilatus, **Z.** 248.
 [Christuskopf, **H.** (B. App. 26) 363.]
 Christuskopf, **ZZ.** 243. 362.
 Cochläus, Johannes, 347.
 Coler, Christoph, 441.
 Coler, Paulus, 442.
 Colleoni, Balthasar, 275. 453.
 Coninexloo, Bartholomäus van, 440.
 Contucci, Andrea, 334.
 Costa, Luiz da, 513.
 Courier, kleiner, **K.** (B. 80) 156. 157.
 Cranach, Lucas, 175. 288. 382. 465.
 Credi, Lorenzo di, 169. 221.
 Crivelli, Carlo, 83.
 Cunzel, der Böhme 6.
 Cuspinian 404. 467.
 Cyriacus von Ancona 219.
- D.**
- Dannhauser, Peter, 24, 186.
 David, Gerard, 437.
 Degenknopf, der, Niello (B. 23) 338. 339.
 Denk, Johann, 468. 470.
 Deutch, Manuel, 181.
 Dietrich von Prag 5.
 Dietrich, V. 116.
 Diptychon, siehe: Auferstehung Christi und Simfon.
 Dirne in ihrer Tracht, die, **Z.** 425.
 Dolce, Lodovico, 351.
 S. Dominicus, **Z.** 262.
 Donatello, 81.
 Doppelpokal, der, **Z.** 72.
 Dörfchen, das, im Thale, **Z.** 96.
 Dörfchen, das, mit dem Kirchturm, **Z.** 97.
 Dornenkrönung Christi, die, **Z.** 248.
 Drahtziehmühle, die, **Z.** 94.
 Dreifaltigkeit, die heil., **H.** (B. 122) 339. 340. **Z.** 340.
 Dudelfackpfeifer, der kleine, **K.** (B. 91) 455.
 Dürer, Selbstbildniß, **GG.** 77. 100. 101. 110. 140. 141. 143. 353. 354. 355—358. **ZZ.** 44. 101. 492. 493.
 Dürer, Albrecht, der Vater 29—36. 46. 77. 78. **GG.** 33. 34.
 Dürer, Andreas, 37—40. 114—117. 144. 403. **R.** und **Z.** 334. 39.
 Dürer, Anton, der Großvater 29. 37. 38.
 Dürer, Johannes, 29.
 Dürer, Hans, der ältere Bruder, **G.** 37.
 Dürer, Hans, der jüngste Bruder 37—40. 116. 117. 279. 299.
 Dürer, Ladislaus, 29.
 Dürer, Niklas, 33. 412. 424.
 Dürerin, Agnes, 39. 102. 106—127. 486. 495. 499. 504. 512. 513. 517. **ZZ.** 108. 110. 244.
 Dürerin, Agnes, im Reifekleide, **Z.** 435. 436.
 Dürerin, Agnes, in niederländischer Kleidung, **Z.** 425.
 Dürerin, Barbara, 30. 32. 34. 36. 37. 68. **Z.** 37.
 Dürerin, Constantia, 40.
 Dürerin, Urfula, 40.
- E.**
- Ebner, Hans, 104. 134. 418. 423.
 Ebner, Hieronymus, 456.
 Ecce homo, **G.** 364.

- [Ecce homo, **GG.** 271.]
 Eck, Doctor, 457. 458.
 Egen, Bartholomäus, 68.
 Ehrenpforte, die, **H.** 315. 335. 370—375.
 387—388. 395. 397.
 Eiferfucht, die, siehe: Hercules, der grofse.
 Engelfturz, der, **Z.** 310.
 Entführung, die, eines Weibes auf einem
 Einhorn, **R.** (B. 72) 334.
 Erasmus von Rotterdam 31. 416. 451. 459.
 461. 462. 466. 497—498. **K.** (B. 107)
 474.
 Ernst, der Herzog, 469.
 E. S., der Meifter, 15. 55. 56.
 Europa, Raub der, **Z.** 85.
 S. Eufachius, **K.** (B. 57) 179. 191. 228.
 229. 239. 432.
 Euticus, Heinrich, 24.
 Eva, **ZZ.** 233. 286.
 Eyck, die Brüder van, 130.
 Eyck, Hubert van, 9. 99.
 Eyck, Jan van, 99. 241. 426. 434. 435.
- F.**
- Fahnenträger, der, **K.** (B. 87) 179.
 Familie, die hl., **Z.** 315.
 Familie, die hl., an der Mauer, **R.** (B. 43)
 332.
 Familie, die hl., in der Halle, **H.** (B. 100) 206.
 Familie, die hl., mit dem hüpfenden Chrift-
 kind, **H.** und **Z.** (B. 96) 341.
 Familie, die hl., mit den drei Hafen, **H.** (B.
 102) 202.
 Familie, die hl., mit den fünf Engeln, **H.**
 (B. 99) 227.
 Familie, die hl., mit den muficierenden
 Engeln, **H.** (B. 97) 341.
 Familie, die hl., mit den zwei nackten Kin-
 dern, **H.** (B. 98) 477.
 Familie, die hl., mit der Heufchrecke, **K.**
 (B. 44) 157. 158. 166.
 Fechterpaare, **Z.** 511.
 Feliciano, Felice, 316.
 Felsenpartie, eine, **Z.** 90. 96.
 Felfenschlofs, das, mit Wald und Waffer
Z. 92.
 Felswand, die, mit unbelaubtem Strauch,
Z. 96.
- Ferdinand I., König, 388. 395. 471. 508.
 509. Sein Wappen, **H.** 509.
 Fernandez, Roderigo, 417.
 Figur, eine weibliche, zur Proportionslehre
Z. 222.
 Fifcher, Johann Georg, 142.
 Flügel, der einer Elfter, **Z.** 224
 Fogolino, Marcello, 148.
 Folz, Hans, 27.
 Formfchneider, Jeronymus, siehe Andreä.
 Fortuna, die grofse, siehe Nemesis.
 Fortuna, die kleine, **K.** (B. 78) 176.
 Francia, siehe Raibolini.
 Francesco da Bologna, 316.
 Francesco da Hollanda, 230.
 Francisco, Factor, 429.
 S. Franciscus von Affifi in der Landfchaft,
H. (B. 110) 227.
 Frankh, Hans, 393.
 Frans, Maximilian, 433.
 Frau, die, auf dem Hunde ftehende, **Z.**
 324.
 Frau, die, mit dem Falken, **Z.** 43.
 Frau, eine fchlafende, **Z.** 382.
 Frauenbad, das, **Z.** 201.
 Frauenkopf, ein, Memling'scher Madonnen-
 typus, **Z.** 434.
 Frauenkopf, der, mit dem Stirnband, **Z.** 244.
 Frauenmantel, der, **Z.** 431.
 Frey, Felix, 473.
 Frey, Hans, 101—106. 117.
 Frey, Sebald, 32. 102.
 Freyin, Anna, 102. 106. 107.
 Freyin, Brigitta, 103.
 Freyin, Katharina, 103. 495.
 Friedrich I., Kaifer, 16. 209.
 Friedrich II., Kaifer, 16.
 Friedrich III., Kaifer, 24. 401.
 Friedrich der Weife, Kurfürft von Sachsen,
 117. 131. 228. 271. 288. 292. 321. 375.
 400. 474. **K.** (B. 104) 465.
 Friedrich IV., Markgraf v. Brandenburg, 63.
 Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Bay-
 reuth, 281.
 Fugger, Hieronymus, 412.
 Fugger, Jakob, [**G.** 146. 147.] **Z.** 146. 147.
 Fugger, Wolfgang, 505.
 [Fürlegerin, Katharina, **G.** 144.]

Fürlegerin, die mit den langen Haaren, **G.** 145.
Fufsboden, ein gemufterter, **Z.** 433.

G.

Galucci, P. **G.** 513.
Gänfemännchen, das, **Z.** 104.
Gärtner, Georg, 142. 486.
Gärtnerin, die, 125.
Gefangennehmung Chrifti, die, **Z.** 248.
Geifelung Chrifti, die, **Z.** 248.
Geifler, der, **H.** (B. 119) 340.
Genien, die, mit dem Schilde, **K.** (B. 66.) 173.
Genien, die, mit der Hexe, **K.** (B. 67) 173.
S. Georg den Drachen tödtend, **H.** (B. 111) 226. 238.
S. Georg zu Fufs, **K.** (B. 53) 179.
S. Georg zu Pferd, **K.** (B. 54) 239. 330. 454.
Georg III., Bifchof von Bamberg 411.
Gerechtigkeit, die, **K.** (B. 79) 235.
Gerftner, Hans, 68.
Geuder, Georg, 467.
Gewalthätige, der, ſiehe: Mann, wilder.
Gewäfer mit Kähnen, **Z.** 94.
Ghiberti, Lorenzo, 319.
Giorgione, 83. 84. 257. 270. 277.
Giovanni d'Alemania, 81. 83.
Girardo de Guant, ſiehe Horebout.
Giulio Romano, 352. 353.
Glim, Hans, 134.
Glockenton, Nicolaus, 401.
Glück, ſiehe Fortuna.
Goës, Hugo van der, 77. 419. 433.
Goffaert, Jan, de Mabuse, 10. 78. 217. 218. 426. 427.
Grablegung Chrifti, **ZZ.** 438.
Graf, Urs, 181.
Grapheus, Cornelius, 421, 432, 459. 463. 467.
Gregor, der Gr., der Papft, mit S. Stephan und S. Laurentius, **H.** (B. 108) 226.
Greis, ein, den Kopf in die Hand geftützt, **ZZ.** 430. 431.
Grimani, Domenico, 217. 259. 426. 438.
Groland, Chriſtoph, 423.
Groland, Leonhard, 19. 418.
Groninger, Heinrich, 25.
Grüninger, Johannes, 447. 448.
Guldenmund, Hans, 504.
Guntherus Ligurinus, **HH.** 209—212.
Thaufing, Dürer.

H.

Hahn, ein, **Z.** 324.
Haller, Niklas, 418.
Hallerin, Kungund, 102.
Hameel, Alard du, 424.
Hände, die, Chrifti, **Z.** 264.
Hände, die, der Schriftgelehrten, **ZZ.** 264.
Hände, zwei, **Z.** 262.
Hardenberg 487.
Harrich, Jobst, 142.
Harsdörffer, Hans, 19.
Harsdörfferin, Katharina, 19.
Hartmann, Georg, 119. 124.
Haſe, ein, **Z.** 224.
Heimburg, Gregor von, 23.
Heinſogel, Konrad, 376.
Heinrich III., Kaiſer, 16.
Heinrich VIII., König von England, 438.
Heller, Jakob, 132. 288. 290—302. 412. 491.
G. 299—301.
Hellerin, Katharina, 290. 299.
Hercules, **H.** (B. 131) 202. 203.
Hercules, der groſſe, **K.** (B. 73) 154. 166. 170. 171. 173. 232. 432.
Hercules und die ſtymphalifchen Vögel, **G.** und **Z.** 147. 208. 234.
Heffe, Helius Eobanus, 119. 462. 496. **H.** und **Z.** 476. 477.
Heffus, Johannes, 290.
Hexe, die, ſiehe Genien.
Hexen, die vier, **K.** (B. 75) 156. 162—165. 173. 174. 201.
Hieronimo, Tedesco, 256. 261.
S. Hieronymus im Gehäufe, **K.** (B. 60.) 337. 432. 451. 454. 455.
S. Hieronymus in der Felfenhöhle ſchreibend, **H.** (B. 113) 446.
S. Hieronymus in der Wildniß, **K.** (B. 61) 155. 166. 202.
[S. Hieronymus in der Wüſte, **R.** (B. 62) 339.]
S. Hieronymus in der Zelle, **H.** und **Z.** 340. 455.
S. Hieronymus mit dem Weidenbaume, **R.** (B. 59) 332.
Himmelskarten, **H.** 375. 376. 401.
Hirſchkopf, ein, **Z.** 224. 287.

Hirfchfchröter, ein, **Z.** 224.
 Hirfchvogel 99.
 Hirfchvogel, Leonhard, 257.
 Hofmann, Hans, 142.
 Hoftrachten, **ZZ.** 379.
 Holbein, Ambrosius, 406.
 Holbein, Hans der Sohn, 12. 148. 149. 159. 416.
 Holbein, Hans der Vater, 148. 149.
 Hollar, Wenzel, 34. 141. 144. 274.
 Holper, Hieronymus, 30. 32.
 Holperin, Kunigunde, 30.
 Holper, Wappen der, **G.** 34.
 Holtzschuher, Hieronymus, 442. 456. **G.**
 478. 479.
 Holtzschuher'sche Tafel, siehe Beweinung
 Christfi.
 Hölzel, Hieronymus, 383.
 Hopfer, Daniel, 335.
 Hoppel 462.
 Horebout, Gerard, 438.
 Horebout, Sufanna, 438.
 Hund, ein liegender, **Z.** 428.
 Hundekopf, ein, von zwei Händen gehalten,
Z. 433.
 Hungerperg, Felix, **ZZ.** 415. 416.
 Huß, Johannes, 25.
 Hutten, Ulrich von, 23. 27. 418. 451. 462.
 467.

I. J.

S. Jacobus, Marter des, **G.** 299.
 S. Jacobus, der Kopf des Apostels, **G.** 354.
 479.
 Jesus unter den Schriftgelehrten, **G.** 263. 264.
 Jefusknabe, der, in der Fensterwölbung, **Z.** 76.
 Imhoff, Alexander, 440.
 Imhoff, Hans, der Aeltere, 142. 279. 321.
 433. 438. 441. **G.** 442, 443.
 Imhoff, Hans, der Grosvater, 441.
 Imhoff, Hans, der Jüngere, 279. 477.
 Imhoff, Hans Hieronymus, 142.
 Imhoff, Hieronymus, 141. 142. 441.
 Imhoff, Sebastian, 114. 134. 425.
 Imhoff, Wilibald, 134. 141. 144. 442. 478.
 Imhoffin, Helena, 321.
 Immerfeele, Jan van, 418.
 Innocenz VIII., Papst, 165.
 Innsbruck, Ansicht von, **Z.** 91.

Johann V., Bischof von Breslau, 290.
 Johannes der Täufer, **G.** 225.
 Johannes des Täufers, die Enthauptung, **H.**
 (B. 125) 340.
 [Johannes des Täufers, die Geburt und die
 Predigt, **SS.** 319.]
 S. Johannes Chrysoftomus, Buße des, **K.**
 (B. 63) 175.
 S. Judas Thaddæus, **Z.** 481.
 Julius II., Papst, 261. 262.
 Juvenel, Paul, 142. 294.
 Justus van Gent 77.

K.

Kain und Abel, **H.** (B. 1) 341.
 [Kaiferfenster bei S. Sebald, **Z.** 374.]
 Kalkreut, Ansicht von, **Z.** 94.
 Kamerer, Konz, 178.
 Kampf der Seegötter, **Z.** 171.
 Kanone, die, **R.** (B. 99) 334. 335.
 Karl IV., Kaifer, 5. 6. 17. 20. 21.
 Karl V., Kaifer, 18. 388. 403—405. 411.
 415. 419—421. 433. 439. 459. **H.** 405.
 Karl der GroÙe, Kaifer, 21. **G.** 367—369.
 S. Katharina, die Marter, **G.** 299. **H.** (B.
 120) 202.
 Katharina, die Mohrin des Factors Bran-
 dan, **Z.** 430.
 Keldermann, Heinrich, 439.
 Kefer, Jakob, 503.
 Kettenshund, ein liegender, **Z.** 423.
 Kind, das, auf dem Boden, **Z.** 86.
 Kirchner, Sebald, 470.
 Klausen, befestigte, **Z.** 510.
 Klausen, die Venediger, **Z.** 92.
 Kleberger, Johann, **G.** 477.
 Knabenkopf, der, mit dem langen Barte,
Z. 354.
 Knoten, die sechs, **HH.** (B. 140—145) 274.
 Koburger, Anton, 27—28. 31. 32. 45. 49.
 113. 165. 217.
 Koburger, Johann, 383.
 Koch, der, und fein Weib, **K.** (B. 84) 173.
 Kolb, Anton, 51. 217. 219. 257. 258.
 [S. Koloman, **H.** (B. 106) 464.]
 Konrad III., Kaifer, 16.
 Kopf, der, eines schläfrigen Alten, **Z.** 133.
 Kopf, der, eines singenden Knaben, **Z.** 262.

[Kopf, der, des Johannes, **G.** 271.]
 Kopf, der, eines Apoftels, **G.** 271.
 Kopf, der, eines Seraphs, **Z.** 263.
 Kopf, der, mit einem Turban, **Z.** 243.
 Kopf, der, einer Venetianerin, **Z.** 262.
 Köpfchen, das, eines Jefusknaben, **Z.** 264.
 Köpfchen von Engeln, **Z.** 263.
 Kötzer, Georg, 425.
 Kraft, Adam, 71. 318. 441.
 Kraft, Peter, 32.
 Kratzer, Nicolaus, 416. 463—465. 467. 474.
 Krell, Oswald, **G.** 146.
 Krefs, Anton, 46. 75.
 Krefs, Chriftoph, 39. 374. 375.
 Kreuz, das grofse, **K.** (B. 22) 88. 330.
 Kreuzabnahme Chrifti, **Z.** 248.
 Kreuzigung, die, **H.** (B. 59) 270.
 Kreuzigung Chrifti, **Z.** 131.
 Kroninfignien, die, **ZZ.** 367.
 Krönungsornat, der, **Z.** 367.
 Kulmbach, Hans von, 133. 134. 135. 138.
 139. 146. 218. 221. 389.
 Kunhofer, Andres, 279.

L.

Labenwolf, Pankraz, 104.
 Landauer, Matthäus, 103. 301. 303—308. **Z.**
 308.
 Landfchaft, die, mit dem Schloffe, **Z.** 89.
 Landsknechte, drei, **Z.** 70.
 Landsknechte, die, und ein Türke, **K.** (B. 88)
 179.
 Lang, Johannes, 496.
 Lang, Matthäus, 376.
 Lautenfack, 99.
 Lautenfläger, der geflügelte, **Z.** 105.
 Leib, Kilian, 462.
 Leo X., Papft, 421. 457.
 Lefepult, das, mit grofsen Büchern, **Z.**
 431.
 Leu, Hans, 134. 473.
 Leubing, Heinrich, 23.
 Leyden, Lucas von, 142. 221. 337. 338. 439.
 Libri amorum, **HH.** 206. 207.
 Liebesantrag, der, **K.** (B. 93) 157. 158.
 Liere, Arnold van, 417.
 Lindenbaum, der, auf der Baftei, **Z.** 92.
 Link, Wenzel, 456. 463.

Lionardo da Vinci, 12. 138. 244. 251. 265.
 273—275. 316. 317. 453. 502.
 Lochner, Stephan, 4. 8. 54. 424.
 Lodovico il Moro, 273.
 Löffelholz, Johann, 24.
 Löffelholz, Thomas, 441.
 Löffelfiele, **Z.** 324.
 Lomayer, Konrad, 43.
 Lombardi, 81.
 Lomazzo, 245.
 Loredano, Leonardo, 257. 259.
 Lotto, Lorenzo, 265. 267. 268.
 Löwe, ein, **ZZ.** 89. 435.
 Löwenkopf, der, **Z.** 85. 99.
 Löwenwappen, das, mit dem Hahne, **K.**
 (B. 100) 236.
 S. Lucas, der Evangelift, 420.
 Lucretia, **G.** 310. 311. 384. **Z.** 311.
 Ludwig der Baier, Kaifer, 17.
 Ludwig XI., König, 27.
 Luther, 116. 122. 252. 432. 449. 456—461.
 466. 468. 473. 474. 481—484. 496. 509.

M.

Mabufe, fiede: Goffaert.
 Mädchen, **Z.** 107.
 Mädchen, das, mit kölnifchem Kopfputz,
Z. 435-
 [Mädchen, das, mit der Katze, **G.** 271.]
 Magd, die, und eine alte Frau, **Z.** 425.
 Mair von Landshut 153. 180.
 Malipiero, Pasquale, 304.
 Mandelkrähe, fiede: Blauracke.
 Mann, der, an einen Baum gefeffelte, **Z.** 456.
 Mann, ein alter, **G.** 75.
 Mann, ein betender, **Z.** 262.
 Mann, der junge, mit blondem Haar, **G.** 276.
 Mann, der junge, mit kraufem Haar, **Z.** 244.
 Mann, der junge, mit fchwarzer Mütze und
 braunem Mieder, **G.** 276.
 Mann u. Weib mit einem Kandelaber, **Z.** 456.
 Mann, wilder, **K.** 156. 157. 191.
 — — als Wappenhalter, **Z.** 377.
 Männerbad, das, **H.** (B. 128) 201.
 Mantegna, Andrea, 67. 81. 82. 84. 86—88.
 129. 136. 146. 150. 151. 171. 173. 174.
 223. 231. 271. 316. 330. 360. 387. 406.
 Mantel, der, des Papftes, **Z.** 263.

- Mappa mundi, siehe Himmelskarten.
 Marcanton, siehe Raimondi.
 Margarethe, Erzherzogin, 218. 241. 314.
 388. 417—420. 439.
 [Maria am Thore, **K.** (B. 45) 344.]
 Maria an der Stadtmauer, **K.** (B. 40) 336.
 Maria, das Kind an sich drückend, **K.** (B. 35)
 330. 336.
 Maria, gekrönt von einem Engel, **K.** (B. 37)
 385.
 Maria, von vielen Engeln verehrt, **H.** (B. 101)
 386. —
 Maria, gekrönt von zwei Engeln, **G.** 271. **K.**
 (B. 39) 385. **Z.** 385.
 Maria in der Landschaft mit musizierenden
 Engeln, **Z.** 386.
 Maria in der Landschaft mit vielen Thieren,
ZZ. 169.
 Maria mit dem nackten Kinde, **G.** 384.
 Maria mit dem Wickelkinde, **K.** (B. 38) 385.
 Maria mit der angeschnittenen Birne, **G.** 309.
 Maria mit der Birne, **K.** (B. 41) 330.
 Maria mit der Kornblume, **G.** 477.
 Maria mit der Meerkatze, **K.** (B. 42) 95.
 155. 166. 168. 169.
 Maria mit der Nelke, **G.** 326. 327.
 Maria mit der Schwertlilie, **G.** 291.
 Maria mit der Sternenkrone, **K.** (B. 31) 330.
 337.
 Maria mit der Sternenkrone und Szepter, **K.**
 (B. 32) 337.
 Maria mit kurzem Haar, auf dem Halb-
 monde, **K.** (B. 33) 337.
 Maria mit langem Haar, auf dem Halb-
 monde, **K.** (B. 30.) 173.
 Maria mit S. Hieronymus und Antonius, **Z.** 138.
 Maria säugend, **G.** 224. **Z.** 343.
 Maria säugend, die gröfsere, **K.** (B. 36) 343.
 385.
 Maria säugend, die kleine, **K.** (B. 34) 235.
 Maria thronend, **Z.** 138.
 Maria thronend, von 1485, **Z.** 44.
 Maria und Anna, **G.** 384. **Z.** 385.
 Maria und Anna, **K.** (B. 29) 235.
 [Mariä Heimfuchung, **S.** 319]
 Mariä Heimfuchung, **Z.** 250.
 Mariä Himmelfahrt, **G.** 285. 291—302. 311.
 385. **Z.** 254. 296. 298.
 Mariä Tod, **Z.** 254.
 Maria von Aegypten, **H.** (B. 121.) 234.
 Maria von Burgund, 388.
 Marienbilder, die drei neuen, **KK.** 432.
 Marienkopf, **Z.** 244.
 Marienleben, das, **HH.** 109. 130. 178. 179. 246.
 248—252. 315. 319. 320. 344. 411. 431.
 456. 488.
 Marktbauern, die, **K.** (B. 89) 386.
 Marnix, Jan de, 420.
 Marter der Zehntaufend, **G.** 285. 288—290.
H. (B. 117) 289. **Z.** 289.
 Marziale, Marco, 83.
 Mafaccio, 251.
 Maffys, Quentin, 415. 426.
 Matham, Jakob, 248.
 Maximilian I., Kaiser, 103. 178—180. 184.
 203. 206—209. 211. 214. 241. 255. 261. 271.
 291. 338. 339. 369—375. 379. 383. 387—
 399. 401—403. 409—411. 418. 420. 444.
 455. **G.** 241. 399. **HH.** 398. 399. **Z.** 398.
 Maximilian, Kurfürst von Baiern, 142. 143.
 293. 298.
 Mayr, Martin, 23.
 Mecken, Israel van, 42. 53.
 [Medaillen 322—323.]
 Meerwunder, das, **K.** (B. 71) 85. 156. 165. 166.
 174. 176. 227.
 Meigret, L. 513.
 Meister Jacob, 493.
 Meister M. **Z.** 117. 179. Siehe Zatzinger.
 Meister P. W. 179. 180.
 Meister von 1480 oder vom Amsterdamer
 Cabinet, 55. 331.
 Meister von 1515, 216.
 Meifterlin, Sigmund, 24.
 Melancholie, die, **K.** (B. 74) 337. 392. 432.
 450. 451. 455.
 Melanchton, Philipp, 116. 127. 320. 399. 421.
 462. 467. 473. 474. 483. 486. 487. 497.
 500. **K.** (B. 105) 474. 475.
 Memling, 60. 78. 426. 434.
 Mercurius, **Z.** 220.
 Merkel, Konrad, 349.
 Meffe, die, des hl. Gregor, **H.** (B. 123) 340.
 Meteneye, Jan de, 420.
 Meyt, Konrad, 418.
 Michelangelo, 148. 229. 230. 272. 334. 433. 488.

Mielich, ſiehe Mülch.
 Miltenberg, Johann von, 41.
 Mißgeburt eines Schweines, **K.** (B. 95)
 89, 378.
 Mißgeburt, menſchliche, **Z.** 378.
 Mocenigo, Alvife, 18.
 Mocetto, Girolamo, 406.
 Möller, Arnold, 318.
 Mörfer, ein, **Z.** 434.
 Motſchidler, Linhard, 40.
 Muffel, Jakob, 442. **G.** 478.
 Muffel, Nicolaus, 18.
 Mülch, Dominik, 58.
 Mülch, Hans, 58.
 Müller, Johann, 23.
 Münzer, Thomas, 468.
 Münzſtempel, **H.** (B. App. 41) 404. 405.
 Muſchel, eine, **Z.** 326.
 Muſi, Agoſtino Veneziano, 148. 229. 352.
 Mylius, 462.

N.

Nashorn, das, **H.** (B. 136) und **Z.** 378.
 Naffau, Heinrich Graf von, 419. 422.
 Neer, Artus van der, 95.
 Negker, Joſt de, 405.
 Nemeſis, **K.** (B. 77) und **Z.** 177. 181. 228. 240.
 432.
 S. Nicolaus, ſitzend, **Z.** 428.
 SS. Nicolaus, Udalrich und Erasmus, **H.**
 (B. 118) 227.
 Noyts, Johanna, 437.
 Nürnberg, von der Weſtſeite, **Z.** 93.
 Nürnberg, Johanneskapelle und Friedhof,
Z. 93.
 Nürnberg, Wappen von, **H.** (B. 162) 445.
 Nuſshäher, der, **Z.** 326.
 Nützel, Caſpar, 398. 402. 404. 441. 456.
 Nützlin, Clara, 441.
 Nützlin, Helena, 19.

O.

Oecolampadius, 467.
 [Oelhafen, Sixtus, **G.** 146.]
 S. Onuphrius, **G.** 225.
 S. Onuphrius und Johannes der T., **H.** (B.
 112) 226.
 Orley, Bernhard van, 241. 420. 440.

Ornament zu einem Titelblatt, **Z.** 447.
 Orpheus, von den kikonifchen Weibern
 überfallen, **Z.** 170.
 Ofiander 466. 469.
 Overbeck, Matthäus, 142.

P.

Paar, das gehende, ſiehe Spaziergang.
 Pacheco, Francisco, 513.
 Pacioli, Luca, 273—275. 317. 503.
 Papageiefedern, **Z.** 326.
 Paſſion, die groſſe, **HH.** 244—248. 320. 344.
 431.
 Paſſion, die grüne, **ZZ.** 89. 247. 248. 315. 488.
 Paſſion, die kleine, **HH.** 246. 252. 253. 345.
 346. 431. 432.
 Paſſion, die Kupferſich-, **KK.** 330. 331. 418.
 Paſſionen, die, **KK.** und **HH.** 456.
 Patenier, Joachim de, 415. 432. 437. [**K.** (B.
 108)] 437. **Z.** 437.
 Pauer, Heinrich, 139.
 S. Paulus, **K.** und **Z.** 455.
 Paumgartner, Lucas, 137.
 Paumgartner, Stephan, 137. 279. 452.
 Penz, Georg, 406. 408. 468—472.
 Peringsdörffer, Sebald, 59.
 Perugino, Pietro, 86. 111.
 Peuker, Caſpar, 467.
 Peutinger, Konrad, 213. 401
 Peypus, Friedrich, 383.
 Pfaffrath, Hans, **Z.** 430.
 Pferd, das groſſe, **K.** (B. 97) 237—239.
 Pferd, das kleine, **K.** (B. 96) 237—239.
 Pferd, ein geflügeltes, **Z.** 324.
 Pfinzing, Martin, 423.
 Pfinzing, Melchior 370. 374. 377. 389.
 393—395. 401.
 Pfinzing, Bücherzeichen des Melchior, **Z.** 377.
 Pfinzing, Sebald, 114.
 Philipp, der Schöne, König, 338.
 S. Philippus, Apoſtel, **K.** (B. 46) 482.
 S. Philippus, Kopf des, **G.** 354. 479.
 Piccolomini, Aeneas Sylvius, 20. 23.
 Picus von Mirandola, 448.
 Piero degli Franceſchi dal Borgo San Se-
 polcro, 273. 316.
 Pinturicchio, 111.
 Pirckheimer, Johann, 24. 31.

- Pirkheimer, Georg, 186.
Pirkheimer, Philipp, 29.
Pirkheimer, Wilibald, 19. 24. 31. 36. 38.
39. 42. 68. 78. 98. 103. 112. 113. 118—126.
137. 141. 150—152. 173. 178. 180—183.
203. 207. 209—212. 219. 239. 256. 258.
260. 261. 263. 266. 277—283. 289. 320.
347. 348. 358. 388—391. 401. 404.
407. 411. 418. 441. 446—448. 451. 457.
459. 462. 463—465. 467. 468. 472. 475.
493—495. 497—499. 502. 515. 524. **K.**
(B. 106) 465. 466. **Z.** 244.
Pirkheimer, Wil., Bücherzeichen des, **Z.** 209.
Pirkheimerin, Charitas, 24. 31. 203. 314.
398. 402.
Pirkheimerin, Clara, 31.
Pirkheimerin, Felicitas, 441. 477. 378.
Pius II., siehe Piccolomini.
Plankfelt, Jobst, 414. 424. **Z.** 414.
Pleydenwurff, Hans, 57. 58.
Pleydenwurff, Wilhelm, 47. 50. 51. 52. 58.
61. 174. 181.
Pleydenwurffin, Helena, 58.
Pleydenwurffin, Magdalena, 58.
Pokale, Buckel-, **Z.** 324.
Pollaiuolo, Antonio, 88.
Pömer, Hans, 463. 464.
Pontormo, Jacopo, 351.
Poppenreuter, Hans, 439.
Portalverzierung, Wappen des Cardinals
Lang, **Z.** 401.
Poftreiter, siehe Courier, kleiner.
Potter, Paul, 111.
Proger, Gilg Kilian, 40—41.
Proportionslehre, **HH.** 511—514.
Prooft, Jan, 433.
Pupilla Augusta, **Z.** 212—214.
- R.**
- Rahmen, der, zum Allerheiligenbilde, **S.**
304. 306. 314. 318.
Raibolini, Francesco, il Francia, 86. 272.
316.
Raimondi, Marcantonio, 153. 172. 173. 252—
255. 272. 351. 422.
Randzeichnungen zum Gebetbuche des
Kaifers Maximilian, **ZZ.** 159. 335. 379—
382.
Raphael, 142. 210. 240. 272. 307. 308. 330.
351—355. 380. 406. 421. 422.
Rafenstück, ein, **Z.** 224.
Ravensburger, Lazarus, **Z.** 427.
Rebhuhn, das, **Z.** 288.
Rechenmeisterin, 125.
Regiomontanus, siehe Müller.
Rehlinger, 257.
Reich, Sebald, 321.
Reiher, ein, **Z.** 326.
Reinhard, 468.
Reiter, ein geharnischter, **ZZ.** 137, 179. 275.
Reiter, sechs, im Hohlwege, **Z.** 69.
Reiterin, die kleine, **K.** (B. 82) 155. 166.
Reiterkizzen, die, zum Triumphzug, **ZZ.** 395.
Reitpferd, ein aufgeputztes, **Z.** 433.
Rembrandt, 111. 182. 332. 406.
Resch, Wolfgang, 393.
Reffen, Bernhard von, **G.** 429.
Reuchlin, 357. 458. 474.
Rheinlandchaft, eine, **Z.** 427.
Rieterin, Crescentia, 178.
Ritter, der, auf einem Löwen, **Z.** 324.
Ritter, ein betender, mit seiner Frau, **Z.** 324.
Ritter, ein, in Prachtrüstung, **Z.** 85.
Ritter, Tod und Teufel, **K.** (B. 98) 159.
179. 275. 336. 450. 452—454. 516. 517.
Rizzi (Bregni) 81.
S. Rochus, **Z.** 131.
Rogendorf, Wilhelm, 420.
Rogendorf, Wolf, 420.
Rogendorf, Wappen der, **H.** 421.
Rosenkranzfest, das, **G.** 213. 258. 264. 285.
294. 304.
Rosenplüt, Hans, 26—27.
Rofentaler, Hannibal, 125.
Rofentaler, Hasdrubal, 125.
Rofentalerin, Agnes, 125—127.
[Roswithae Opera, **HH.** 205.]
Roting, Michael 462.
Rubens, 87.
Rucker, Martin, 39.
Rudolf II., Kaiser, 142. 210. 240. 272.
307. 308. 330.
Rummel, Wilhelm, 102.
Ruprecht, Johann Christoph, 142.

S.

- Sachs, Hans, 27.
 Sadeler, Egidius, 262. 264.
 Salome mit dem Haupte Johannis, **H.** (B. 126) 340.
 Salvator mundi, **G.** 225.
 Samario, der Lautenflüger, 416.
 Sarto, Andrea del, 351.
 Satyr, der große, siehe Hercules.
 Satyr, der kleine, siehe Satyrfamilie.
 Satyrfamilie, die, **K.** (B. 69) 236.
 Sbroglio, Riccardo, 271.
 Schäufelein, Hans, 66. 132. 133. 299. 370. 432.
 Schedel, Hartmann, 24. 32. 44. 47. 50. 150. 151. 173. 174. 179. 203. 205. 206. 209. 211. 212. 219. 220.
 Scheurl, Albrecht, 117.
 Scheurl, Christoph, 18. 46. 75. 130. 271. 273. 456.
 Schildhalter, ein nackter, **Z.** 86.
 Schildkrot, Matthäus, 303.
 Schlaundersbach, Georg, 423.
 Schlüßelfelder, Wilhelm, 103.
 Schmerzensmann, der kleine sitzende, **R.** (B. 22) 334.
 Schmerzensmann, der stehende, **K.** (B. 20) 174.
 Schmerzensmann, der, mit gebundenen Händen, **R.** (B. 21) 341.
 Schoner, Johann, 462.
 Schongauer, Caspar, 75.
 Schongauer, Georg, 75.
 Schongauer, Ludwig, 75.
 Schongauer, Martin, 10. 12. 15. 46. 56. 57. 61. 75. 77. 86. 87. 146. 153. 155. 167. 202. 223. 247. 251. 331. 363.
 Schongauer, Paul, 75.
 Schönperger, Johann, 370. 379.
 Schott, Konz, 280.
 Schreyer, Sebald, 24. 25. 50. 186. 204. 211.
 Schulmeister, der, **H.** (B. 133) u. **Z.** 349.
 Schweiger, Georg, 319. 320.
 Schweifstuch Christi, von zwei Engeln gehalten, **K.** (B. 25) 331. 336. 432.
 Schweifstuch, von einem Engel gehalten, **R.** (B. 26) 334.
 Schwerdtfisch, 468.
 Schwertlilie, die, **Z.** 291.
 S. Sebalduß, **H.** (B. App. 21) 445.
 [S. Sebalduß auf d. Säulenknauf, **H.** 204. 209.]
 S. Sebastian, **K.** (B. 56) 174. 235. **Z.** 131.
 Seeräuber, der, siehe: Meerwunder.
 Seiler, 462.
 Sforza, Francesco, 275.
 Sickingen, Franz von, 452.
 Siegesdenkmal, **H.** und **Z.** 506—507.
 Sigismund, Kaifer, 22. 113. **G.** 368.
 Signorelli, Luca, 273. 456.
 Silberrelief, das Imhoff'sche, **S.** 321.
 S. Simon, der Apostel, **K.** (B. 49) 473. 480.
 Simfon, den Löwen bezwingend, **H.** (B. 2) 202. 203.
 Simfon, die Philister erschlagend, **ZZ.** 327. 328. 329.
 Sirene, Hängeleuchter, **Z.** 117. 118.
 Skizzen aus Antwerpen, Thurmspitze, junge Frau, Brustbild eines Mannes, **ZZ.** 427.
 Soderini, Pietro, 273.
 Sohn, der verlorene, **K.** (B. 28) 155. 166. 168. **Z.** 166.
 Spalatin 117. 338. 375. 400. 458.
 Spaziergang, der, **K.** (B. 94) 158. 160.
 Specklin, Daniel, 338. 509.
 Spengler, Lazarus, 39. 122. 123. 347—349. 398. 402. 409. 441. 446. 451. 455—458. 462. 466.
 Spengler, Lazarus, das Bücherzeichen des, **H.** 377. 382.
 Sperling, ein todter, **Z.** 326.
 Sprenger, Jacob, 165.
 Springinkle, Hans, 383.
 Squarcione, Francesco, 81. 82. 151.
 Stabius, Johannes, 368—376. 401. 404. 416. 463—465.
 Stadtplatz, ein, **ZZ.** 76.
 Staiber, Lorenz, Wappen deselben, **H.** (B. 168) 424.
 Staupitz, Johann, 18. 456.
 Stecher, Bernhard 414.
 Steinbruch, der, **Z.** 97.
 Steinbruch, der, mit der Quelle, **Z.** 96. 97.
 Stichplatte, siehe: Achfelberge.
 Stickmutter, siehe: Knoten.
 Stofs, Veit, 152.
 Straub, Barbara und Bernhard 441.
 Stromer, Wolf, 401.

Sturm, Caspar, **Z.** 423.
 Suleimann II., Sultan, 509.
 Sündenfall, der, **Z.** 321.
 Sufanna, Dürers Magd, 411. 429. 471.

T.

[Tapete, die, **HH.** 237.]
 Taucher, Sebald, 115.
 Temperamente, die vier, **GG.** und **ZZ.** 310.
 472. 479—486. 490.
 Tetzl, Anton, 19.
 Thierbilder, **ZZ.** 447.
 Thierstudien, **Z.** 229.
 S. Thomas, **K.** 455.
 Thomas von Modena, 5.
 Titeleinfassung zu Pirkheimers Büchern, **H.**
 447.
 Tizian 83. 84. 148. 257. 266—269. 277. 278.
 Tod, der, als reitendes Gerippe, **Z.** 159.
 Tod, der, und der Landsknecht, **H.** 159. 350.
 Todtenfchädel, ein, **Z.** 431.
 Topler, Paulus, 423.
 Trachtenbilder, **ZZ.** 108. 109. 434.
 Traum, der, des Doctors, **K.** (B. 76) 155.
 156. 160. 161. 165. 173. 174.
 Traumgeficht, das, Dürers, **Z.** 473.
 Traut, Hans, 69.
 Treitz-Saurwein, Marx, 370. 387. 397.
 Trient, Ansichten von; **ZZ.** 91.
 Trimberg, Hugo von, 29.
 Tritonen, Zweikampf von, **Z.** 87.
 Triumphwagen, der, des Kaisers, **HH.** 387—
 397. 402. 409. Copie, 504. **ZZ.** 388. 390.
 409.
 Triumphwagen, der kleine, **H.** 391.
 Triumphzug, **HH.** 387—395.
 Trockenfteg, der, beim Hallerthürlein, **Z.** 96.
 Trophäen, **ZZ.** siehe: Reiterkizzen.
 Tscherte, Johann, 118. 119—124. 448. 476.
 494. 499.
 Tucher, Anton, 322.
 Tucher, Endres, 30.
 Tucher, Hans, 62.
 Tucher, Niklas, 62.
 Tucherin, Afra, 133.
 Tucherin, Elifabeth, 62.
 Tucherin, Felicitas, 62.
 Tucherin, Urfula, 61. 62.

Türkenfamilie, die, **K.** (B. 85) 154. 234.
 Türkenkopf, ein bärtiger, **Z.** 86.
 Türkin, eine, **Z.** 258.

U.

Ulfen, Dietrich, 24. 204.
 Unterweifung der Meffung, **HH.** 502—508.
 Urich, Hans, 473.

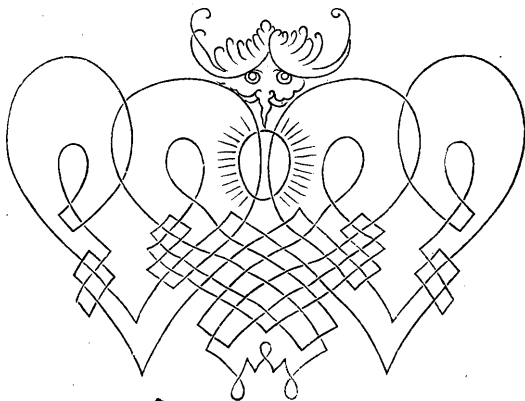
V.

Varenbüler, Ulrich, **H.** und **Z.** 475. 476.
 498. 499.
 Vafari, Giorgio, 10. 148. 252. 255. 268. 274.
 Veilchenfräufchen, das, **Z.** 224.
 Venatorius, Thomas, 463.
 Venus auf dem Delphine, **Z.** 176.
 Venus und Amor, **Z.** 456.
 Verleumdung, die, **Z.** 407. 408.
 S. Veronica, **R.** (B. 64) 331. Siehe auch:
 Schweifstuch.
 Veronica Formschneiderin, **Z.** 471.
 Verrocchio, 275. 453.
 Viehgruppe, **H.** und **Z.** 508.
 Vinci, siehe Lionardo da.
 Vincidor, Thomas, von Bologna, 421. 422.
 Vifcher, Peter, 51. 73. 305. 324. 406.
 Vifer, das, **Z.** 335.
 Vivarini, Alwife, 83.
 Vivarini, Antonio, 81.
 Vivarini, Bartolommeo, 81. 83.
 Vyts, Jodocus, 435.

W.

Walch, Jakob, siehe Barbari, Jacopo.
 Waldpartie am Schmaufenbuck, **Z.** 97.
 Walther, Bernhard, 24. 33. 114.
 Wandgemälde im Nürnberger Rathhausfaale
 405—410.
 Wappen Dürers, **H.** (B. 160) 476.
 Wappen Dürers, des Vaters, **G.** 34.
 Wappen der Ebner und Fürer als Bücher-
 zeichen **H.** (B. App. 45) 377.
 Wappen des Michel Behaim, **H.** (B. 159) 341.
 Wappen des Stabius, **H.** (B. 166) 376.
 Wappen des Joh. Tscherte, **H.** (B. 170) 377.
 Wappen, das, des Todes, **K.** (B. 101) 159. 236.
 Wappen, das, mit drei Löwenköpfen **H.**
 (B. 169) 376.

- Weib, das babylonifche, **Z.** 187. 188.
 Weib, ein liegendes, **Z.** 175.
 Weib, fich entfchleiernd, **S.** Siehe: Silberrelief.
 Weiber, zwei nackte, eine auf der Erde liegend, die andere eine Geißel fchwingend. **Z.** 213.
 Weidenmühle, die, **Z.** 93. 94.
 Weiherhaus, das, beim Gleishammer, **Z.** 94. 95. 168. 169.
 Weihnachten, fiede Chrifti Geburt.
 Weisweber, Peter, 178.
 Weltkarte, die, **H.** 401.
 Wendin, eine, **Z.** 258.
 Wenzel, Kaifer, 20. 21.
 Wenzel von Olmütz, 53. 72. 153.
 Werner, Hans, 463. 464.
 Werthamer, Quintin, 40.
 Weyden, Rogier, van der, 55. 56. 61. 77. 363. 419. 420. 426. 433.
 Wicliffe, John, 460.
 Wilhelm, Meifter, 4.
 Wirsperger, Veit, 469.
 Wolgemut, Michel, 32. 43. 45 ff. 74—78. 86. 95. 129. 133. 146. 149—181. 185—187. 197. 200. 205. 208—211. 216. 217. 225—227. 231. 331. 409. **G.** und **Z.** 53. 70. 384.
 Wurmfer, Nicolaus, 5.
 Wyle, Niklas von, 23.
- Y.**
- Yciar, Juan de, 505.
- Z.**
- Zameffer 178.
 Zatzinger, Matthaeus, 117. 152. 157. 158. 179.
 Zeichner der Laute, **H.** (B. 147) und **Z.** 503.
 Zeichner der Kanne, **H.** (B. 148) 503.
 Zeichner des liegenden Weibes, **H.** (B. 149) 503.
 Zeichner des fitzenden Mannes, **H.** (B. 146) 503.
 Zerklere, Thomafin von, 13.
 Zinner, Heinrich, 113.
 Zinner, Martin, 106. 107.
 Zinnerin, Katharina, 106. **Z.** 107.
 Zwelffer, Simon, 58
 Zwingli, Ulrich, 473.



59846



Leipzig,
Druck von Hundertfund & Pries.

ROTANOX
oczyszczanie
X 2008

KD.2305
nr inw. 3125

[Illegible text on a small white label]