




Dürer

Moritz Thausing



From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Digitized by Google

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Vertical line on the left side of the page.



SCULPSIT P. XXX.

L. JACOBY DOR.

V. JASPER SCULPSIT.

DOKERS SEI R. STBILDNISS

Das dem 21. 1800. in Wien

DÜRER

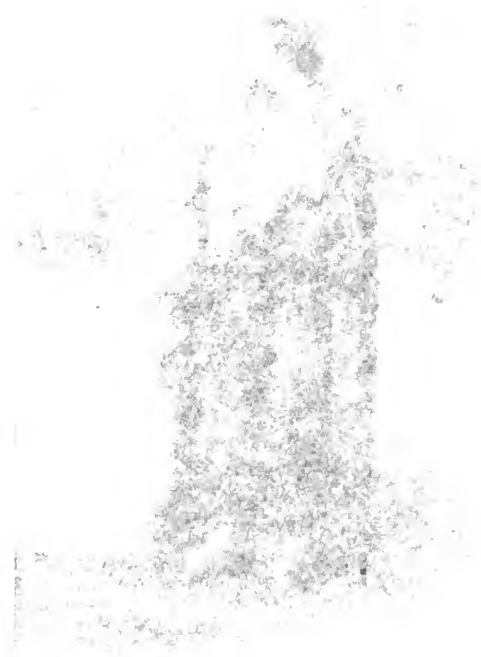
GEOMETRIE

BUCH FÜR

MEISTER UND SCHÜLER

MIT 153 KUPFERSTICHEN VON ALBRECHT DÜRER

VERLAG VON G. BRUNNEN, FRANKFURT A. M.





DÜRER

GESCHICHTE

SEINES LEBENS UND SEINER KUNST

VON

MORIZ THAUSING

MIT ILLUSTRATIONEN UND TITELKUPFER

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE IN ZWEI BÄNDEN

ZWEITER BAND



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1884

300000
army

**FOGG MUSEUM LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY**

572

1880

V. 2

0.2

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

INHALTSANGABE DES II. BANDES.

XII.

Die grossen Gemälde: Adam und Eva von 1507. Die Marter der Zehntausend. Maria mit der Schwertlilie. Der Heller'sche Altar. Studien zur Himmelfahrt Mariæ. Die Flügelbilder des Altares. Jakob Hellers Bildnis. Die Aussenseiten. Maltechnik. Der Landauer'sche Altar. Der Rahmen zum Allerheiligenbild. Das Allerheiligenbild. Die Madonna von 1512. Andere Maltechnik. Die Lucretia. S. 1

XIII.

Der Künstler und der Mensch: Architektur, Renaissance-Buchstaben. Sculpturen. Das Imhoff'sche Silberrelief. Falsche Medaillen. Goldschmiedvorlagen. Glasmalerei. Miniaturmalerei. Das Diptychon von 1510. Die Kupferlichttechnik. Versuche in Kupferradierung. Radierung auf Eisen. Neue Kupferlichttechnik. Niello: der Degenkuopf. Meisterwerke des Holzschnittes. Auffassung der Madonna. Die kleine Passion. Druck und Verlag der Bücher. Reime. Kunstbriefe. Raphael und die Italiener. Der Verkehr mit Raphael. Das Münchener Selbstporträt. Selbstporträt und Monogramm. Camerarius' Schilderung. Das Leben und Leiden Jesu. Der Christustypus. S. 38

XIV.

In den Diensten des Kaisers: Reichskleinodien. Kaiserbilder. Maximilian in Nürnberg. Der Triumph. Stabius. Die Ehrenforte. Das Leibgeding. Für die Hofgelehrten. Die Hemisphären. Bücherzeichen und Wappen. Naturwunder. Hoftrachten. Randzeichnungen zum Gebetbuche. Spenglers Wappen. Andere Meister. Hans Springinklee. Schwache Gemälde. Kupferlichte. Holzschnitte. Der Triumphzug. Triumphwagen. Lorbeerkranz. Dürers Antheil am Triumphzug. Unterbrechung der Arbeiten. Der Formschneider Jeronymus. Auf dem Reichstage zu Augsburg. Bildnis Kaiser Maximilians I. Die Cardinäle von Mainz und Salzburg. Peutingen. Charitas Pirkheimerin. Belohnung. Der Regierungswechsel. Medaille auf Karl V. Zeichnungen für das Rathhaus. Wandgemälde im Rathhauseale. S. 110

Inhaltsangabe des II. Bandes.

XV.

Die Niederländische Reise: Das Reisetagebuch. Ankunft in Antwerpen, Hungersperg, Skizzenbuch. Freunde und Bauten in Antwerpen. Ausflug nach Brüssel. Die Statthalterin. Die Rogendorf. Der Einzug Karls V. Thomas Vincidor. Reise nach Aachen und Köln. Reise nach Zeeland. Rückkehr aus Zeeland. Kleine Aufträge. Gemälde. Porträtkizzen. Studien. Kunsthandel. Geschenke. Einkäufe. In Brügge und in Gent. Verkehr mit Patenier, Horebout. In Mecheln. Lucas von Leyden. Der Dänenkönig. Heimreise. Geschenke. Dürers Banquier. S. 171

XVI.

Die Reformation: Die Vaterstadt. Pirkheimer und Spengler. Studium des Menschen. St. Hieronymus. Die Temperamente. Die Melancholie. Hieronymus im Gehäus. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstichfolgen. Apostelfolge. Allegorien. Das Treiben der bösen Geister in der Kirche. Luthers Auftreten. Luthers Anhang. Klage um Luther. Appell an Erasmus. Verkehr mit Karlstadt. Deffens Brief. Gegen den Mariencultus. Reichstag zu Nürnberg. Lord Morley. Brief von und Antwort an Kratzer. Bildnisse Friedrichs des Weifen und Pirkheimers. Pirkheimers Umkehr. Die drei gottlofen Maler. Jeronymus Andreae. Georg Penz. Verkehr mit Zwingli u. A. Melanchthons Freundschaft. Erasmus. Varenbüler. Eoban Hesse. Holzschnitte und Gemälde. Kleberger. Muffel. Holzschuher. Apostelbilder und Studien. Die vier Apostel. Selbstbekenntnisse. Die letzten Federzeichnungen. Eine Hypothese. S. 218

XVII.

Krankheit, Tod und schriftlicher Nachlass: Krankengeschichte. Rafches, sanftes Ende. Bildniß. Das Grab. Die Haarlocke. Todtenklage Hesses, Luthers, Melanchthons, Erasmus' und Pirkheimers. Die kunsttheoretischen Studien. Die Unterweisung der Messung. Nachdrucke und Uebersetzungen. Stilmischung und Willkür. Naturalismus. Die Befestigungskunst. Die Belagerung einer Stadt. Hohenasperg. Die Fecht- und Ringkunst. Die Proportionslehre des Menschen. Eine Speise der Malerknaben. Von Licht und Schatten. Von Farben. Ueber Pferdeproportionen. Sebald Beham und Jeronymus Andreae. Ueber den Untergang der antiken Kunst. Ueber Antike und Natur. Ueber das Schöne, Wahre und Gute. Ueber Natur, Kunst und künstlerliches Schaffen. Ueber die Zukunft der deutschen Kunst. S. 290

XII.

Die grossen Gemälde.

»hab aber vermeint, euch mit genommen fleiß 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 seiner rechtmässigen Heimath vergessen, um sich fortan nur in deine Farben zu kleiden! Auch Dürer hatte das Gemütherhebende, Seelenbefreiende dieser Einwirkungen während seines

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; unverwälfcht und unverfälfcht ist er wieder nach Nürnberg zurückgekehrt. Der Ruhm, dessen sich seine Werke in Italien erfreuten, konnte ihn in der eingeschlagenen Richtung nur bestärken. Aus

Thaufing, Dürer. II.

1

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 seiner 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 Pinsel auf das blaue Ankerpapier. Der Hintergrund ist dunkel angelegt. Der Act zeigt sehr gute Verhältnisse. B. Hausmann erwarb die mit 1506 echt bezeichnete Studie von Böhm in Wien. Der vorgeetzte 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 Clairobscur, theils in Federzeichnung aus den Jahren 1506 und 1507 befinden sich in London, im Britischen Museum¹⁾. 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

1) Waagen, Treasures of Art, I. 233. B. Hausmann Nr. 155 u. 156.

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 dasselbe von dem älteren Kupferstiche abweicht, z. B. in der schlankeren, spindel-förmigen 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 das Original keinerlei Bezeichnung und kein Datum aufweist und nur die beiden 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.¹⁾

Dürers Adam und Eva von 1507 sind die vollendetsten nackten Menschengestalten, welche die Kunst des Nordens bis dahin hervorgebracht hat. Die Stellung Adams ist

1) 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 Ersatz-copie, 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, er-

wähnt des Bildes noch auf dem Nürnberger Rathhause: »welches Stück 1200 Rth. gekostet hat, bis es an Ort und Stelle kam« ohne Angabe seiner 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 u. 39 unter Lucas Cranachs Namen. Eine Reduction des Doppelbildes giebt unsere Initiale an der Spitze des Capitels.

ähnlich derjenigen auf dem Kupfertische 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, in dem die linke den von Eva dargereichten 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 pastoseren Auftrag von Lichtpartien viel allgemeiner belebt. Wenn die freiere malerische Behandlung der Bellinischen 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 kam mit der Sammlung Pofonyi-Hulot in das königliche Museum nach Berlin — 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

erscheint 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 der falschen Signatur Dürers eine Selbständigkeit, welche dem Originale ursprünglich nicht eigen gewesen sein mag¹⁾. 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 Aufszenflügel 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

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 gotthischer Curfive: »Albertus durer almannus faciebat post virginis partum · 1507 · « und dem falschen Mono-

gramme. Das Madrider Exemplar scheint das ältere und bessere zu sein; es ist vielleicht die erste Erfatzcopie, 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.

befchäftigt, 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 Weifen. 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 großen Nachtheil gereichte. Aber jetzt werde ich doch mein Werk ganz vollenden, da es mehr als halb fertig ist«. Am 19. März 1508 kann er melden, »daß er in vierzehn Tagen mit Herzog Friedrichs Arbeit fertig wird«. Weiter unten heißt es davon: »Ich wollte, daß Ihr meines gnädigen Herren Tafel sähet! ich bin der Meinung, sie würde Euch wohlgefallen. Ich habe schier ein ganzes Jahr daran gearbeitet und wenig Gewinn daran; denn ich erhalte nicht mehr als 280 Gulden Rheinisch dafür. Es verzehrt's einer schier dabei«.

Eine Massenhinrichtung mit den grausamsten Todesarten und scheußlichen Einzelheiten ist zwar für uns kein ansprechender Gegenstand mehr. Dem Künstler aber bot derselbe Gelegenheit zur Schaustellung mannigfach bewegter und nackter Figuren und gewagter Verkürzungen. Im Vordergrund rechts erscheint der König zu Pferde und so wie seine Umgebung türkisch gekleidet; zur äußersten Linken eine Gruppe von Gekreuzigten, daneben eine Enthauptung und Gefangene, unter denen sich ein Bischof befindet. Im Mittelgrunde sieht man Heilige an einen Pfahl gebunden, daneben bewegt sich ein Zug von entkleideten Gefangenen gegen rechts einen Hohlweg hinan und um einen Felsen, an dessen Abhänge zur Linken des Hintergrundes die Märtyrer massenhaft herabgestürzt 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 Pirkheimer; 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 ein Jahrzehnt früher, bevor er die Apokalypse vollendet hatte, diente sie ihm zu dem Holzschnitte¹⁾, auf welchem das Ganze bereits vorgebildet ist; nur erscheint 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 ging, versuchte er daher die Composition zu vereinfachen und in bloß zwei Plänen so anzuordnen, daß es, statt des überhöhten, ein Breitbild in Querformat geben konnte; die feine treffliche Federkizze, datirt 1507, ward noch in der Sammlung 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 Lückenbüßer. 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

1) Bartsch 117. S. oben Bd. I. S. 269.

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 Kunstkammer zu Prag¹⁾.

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 wisset, der einer Tafel bedarf — das Ihr es ihm anbietet. Wenn man einen passenden Rahmen dazu macht, wäre es eine hübsche Tafel, denn Ihr wisset, das sie sauber 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, das Ihr sie wohlfeil gebt, um 30 Gulden — doch ehe ich sie unverkauft liefse, gäbe ich sie auch um 25 Gulden — mir ist zwar viel Speise dabei aufgegangen«. Am 4. November desselben 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 Heffus 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 ließ, ohne sich auch nur mehr zu erinnern, welche Summe er dafür dem Meister schulde²⁾.

Das rasche Herabgehen Dürers im Preise bis auf

1) Meter H. 0,98; Br. 0,865. 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 von F. van Steen.

2) Heller a. a. O. 149.

25 Gulden läßt auf keine Arbeit ersten Ranges schließen. Andererseits deutet wiederum seine 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 neun Briefe Dürers noch merkwürdige Aufschlüsse geben²⁾. Jakob

1) Vom Fürsten A. Lobkowitz dahin gestiftet; im J. 1821 im Besitze Fellenbergs 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

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 die elsässischen Herzöge Heriman und Audo, die zu Wetzlar begraben liegen. Insbesondere aber war das religiöse Bedürfnis der Zeit in ungewöhnlichem Grade bei ihm rege; in zahllosen guten Werken suchte er dessen Befriedigung, und unerfchüttert im alten Glauben starb er am 28. Januar 1522. In seinem Testamente macht er von den unerfchöpflichen 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 Allergenauesten 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 Inbrunst 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

196. Der Heller'sche Altar etc.,
Zeitschr. f. bild. Kunst, VI 94. Otto
Cornill, Jakob Heller u. A. D. Frank-

furt 1871. Joseph Heller, Dürers
Werke, 162. Nagler, Münchener
Kunstanzeiger, 1865. Nr. 1.

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 Rheinisch. 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; sodann 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 sieht, eine Erhöhung des Preises 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 Entwürfe 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.

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.

Nach Jahr und Tag endlich, am 24. August 1509 kündigt Dürer dem Besteller die Abfindung der Tafel an. Wie ein Vater, der sein Kind aus dem Haufe 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 unter-, über- und aufgemalt, etwa fünf- oder sechsmal, und da sie schon fertig war, habe ich sie nachher noch zwiefach 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 Dürerfahmler 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 ging es beim Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde. An die Stelle des Originales 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 Gemäldesammlung 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 Rosenkranzfest, doch steht es durch gleichmäfsige Belebung 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 Verhängnifs! 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 Mariae von Dürer feinerzeit zuerst veröffentlicht haben¹⁾, so erkennen wir auf den ersten Blick die nahe Verwandtschaft der Composition mit dem vorletzten Blatte des Marienlebens, 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 ließ 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 innewohnenden Stilbedingungen Rechenschaft gab. Was dort für den häuslichen Holzschnitt reliefartig zusammengerückt 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 weiß, 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, bloß Knie und Schulter umflossen von dem unfagbar würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die hohe, drei-

1) Zeitschr. f. b. K. VI. 96. Seitdem ward der ganze Altar besser publicirt 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 Schleifheimer Galerie, wo nebst den Münchener Vier Aposteln sieben Köpfe und die ganze im Vordergrund stehende Apostelfigur aus der Himmelfahrt einfach entlehnt sind.



Marie Himmelfahrt
nach Juvenels Copie in Frankfurt a. M.

fache 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, daß 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 maßvoll, doch von den mannigfachsten Stimmungen bewegt. Die Gewänder der vier vorderen, zum meist 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 gefehene mit orangefarbenem Mantel über dem blauen Kleide, der äußerste zur Rechten knieende in Roth und Violett — so weit uns das Colorit an der Juvenal'schen Copie erhalten ist.

1) ALBERTVS DVRER ALEMANVS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1509 und das Monogramm. Die Figur ist geflochten zusammen mit dem Selbst-

porträt aus dem Allerheiligenbilde von 1511 auf dem sogenannten Ehrentempel Dürers von Lucas Kilian, beschrieben von Heller an der Spitze seines Kataloges, S. 309. Nr. 1.

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 Tusche ausgeführt und dann weiß aufgehöhlt. 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 mehlthauartigen Anfluge dürfte in einer chemischen Zersetzung, einem Auswachen 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 voranzusetzen.

1) der Oberkörper Christi mit Arm und Draperie, doch mit dem abweichenden Kopfe des Modells; in der Kunsthalle zu Bremen ¹⁾.

2) die Draperie feines Schoofses mit dem nackten Beine; in der Zeichnungensammlung des Louvre zu Paris ²⁾.

3) die beiden Hände Gott Vaters, die rechte, wie sie die Krone hält, die linke mit der Weltkugel; gleichfalls in Bremen ³⁾.

4) die Draperie der Kniee von Gott Vater; in der Albertina zu Wien.

5) die ganze Figur Dürers mit der Inschrift ER SELBER auf der von ihm gehaltenen Tafel; im königlichen Museum zu Berlin; Copie eines voranzusetzenden Originales.

1) Abbild. in Dürer-Quantin auf Taf. zu S. 156.

2) Fr. Reifet, Catalogue Nr. 497

Thaufing, Dürer.

3) Abbild. in Dürer-Quantin auf Taf. zu S. 156.

6) der aufblickende Apostelkopf, von links der zweite gegen rückwärts; ebendasselbst.

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; jetzt im Berliner Museum.

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 Holzschnitte des Marienlebens wiederkehren; bei Alfred Ritter von Franck in Graz ²⁾.

11) der Kopf des rechts neben jenem Knieenden; in der Albertina ³⁾.

12) die gefalteten Hände eben desselben; in der Albertina ⁴⁾.

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 ⁵⁾.

15) die aufwärts deutende Hand desselben Apostels; ebendasselbst.

16) die Draperie des links von der Mitte im Vordergrund Stehenden, von rückwärts Gesehenen im königlichen Museum zu Berlin ⁶⁾.

17) der links im Vordergrund Knieende, sich Umschauende im königl. Museum zu Berlin ⁷⁾.

1) Lithogr. von Kramer.

2) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1877. II. S. 541.

3) Lithogr. von J. Kriehuber. Eine täuschende Copie davon im Kupferstichcabinet in Dresden.

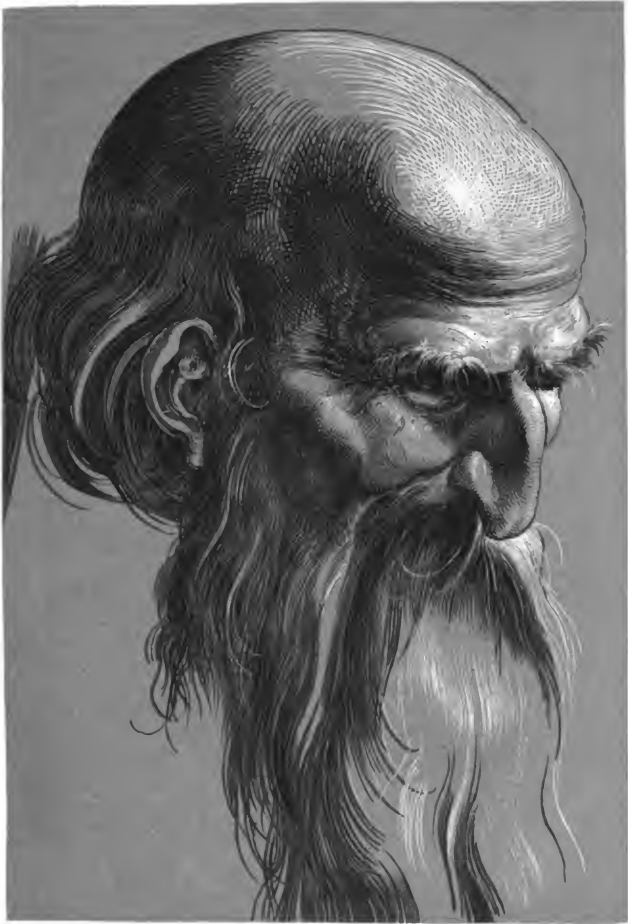
4) Abbild. in Holzchn. in unserer

französischen Ausgabe S. 304.

5) In Kupfer gestochen von Egidius Sadeler; lithogr. von Kramer.

6) Abbild. in Durer-Quantin, Taf. zu S. 152.

7) Abbild. in Durer-Quantin, Taf. zu S. 154.



Apostelkopf zum Himmelfahrtsbilde.
Pinselzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 18. Nr. 7.)

18) Endlich scheint hierher wohl auch die Copie eines emporblickenden Kopfes in der Payne Knight-Collection, jetzt im britischen Museum zu gehören¹⁾. Alle diese Zeichnungen stammen aus dem Jahre 1508; die Mehrzahl derselben trägt auch diese Jahreszahl über dem Monogramme.

Den Seitenflügeln des Heller'schen Altares liefs Dürer weitaus nicht die Sorgfalt angedeihen, die er auf das Mittelbild verwandte. Bloss dieses hat 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 Juvenel'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 Gefpann 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 herftammen, doch scheint der ausführende Maler ziemlich freien Spielraum behalten zu haben; und dem sind wohl die bei Dürer selbst längst über-

1) Waagen, Treasures of Art, I, S. 234.

wundenen 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 Schäußelein; 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 schließlich zwei Gulden »zum Trinkgeld«, was doch auf eine besondere Bethheiligung an der Arbeit schließen 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 abgefügt, befinden sich jetzt wieder bei den Flügeln. Die beiden Stifter sind je in einem Gewölbefragmente 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 Aussehen erhalten haben. Immerhin verrathen aber die kleinen sehr geschickt hingestellten Figuren den



Stifterbildnis auf dem linken Altarflügel.

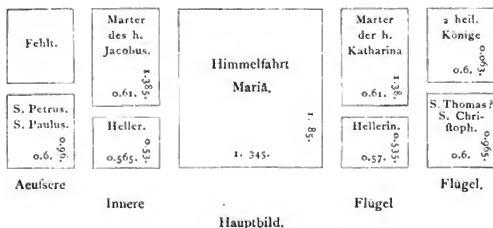
urprünglichen Entwurf des Meisters und in der Ausführung der Köpfchen, Haare und Hände sogar die unverkennbaren Spuren feiner eigenen Hand. Insbesondere weist das wohlgetroffene, vortrefflich charakterisierte Bildniß Jakob Hellers auf Dürer hin. Das Köpfchen, welches unser Holzschnitt, so gut es die Hilfsmittel erlaubten, in der Größe des Originalen wiedergiebt, hat für einen schlichten Bürger jener Tage etwas Ueberraschendes. Ein Hang zum Idealen und zur Grübelelei, eine gewisse Vertrautheit mit selbstgeschaffenen Seelenleiden liegt in diesen feinen Zügen. Gewiß, der hagere Mann hat Leidenschaft und ist nicht leicht zu befriedigen; zugleich aber zeigt sich auch genug von hastiger Aengstlichkeit, daß wir es begreifen, wie der Briefwechsel mit ihm Dürers Geduld auf eine harte Probe stellte. Er kniet da in einer schwarzen Seidenschaupe, deren Schnitt mit Dürers eigenem Festgewande große Aehnlichkeit hat, und hält die Kappe über den gefalteten Händen, daß bloß die obenauffliegenden Daumen sichtbar sind, genau so, wie der Stifter Landauer auf dem Allerheiligenbilde.

Ueber die grau in grau gemalten Aufsenseiten der Altarflügel war man die längste Zeit im Irrthume. Schon Sandrart sah zwei dem Mathaeus Grunewald zugeschriebene Arbeiten dafür an, welche mit dem Heller'schen Altar gar nichts gemein haben. Erst in unseren Tagen sind die echten Theile der Aufsenflügel wieder entdeckt worden, und dieselben finden sich 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 Gestalten zweier Heiligen darstellt; und zwar zur Rechten oben zwei heilige Könige, darunter einen Heiligen mit einem Vogel auf der Schulter, vermuthlich St. Thomas von Aquino und St. Christoph, und diesen gegenüber links die Apostelfürsten Peter und Paul. Die Tafel, welche das obere Feld zur Linken ausfüllte, fehlt bisher, sie enthielt vielleicht den dritten heiligen König und St. Joseph. Mit genauer Angabe der

Meterlängen, deren kleine Differenzen in den sich entsprechenden Linien der Beschädigung der Bretter bei ihrer Trennung zuzuschreiben sind, stellt sich unsere Reconstruction des Heller'schen Altares aus den vorhandenen Ueberresten so dar, wie auf Seite 24 angegeben ist.

So mühsam und auf solchen Umwegen mußten wir uns ein Urtheil bilden über ein Hauptwerk von Dürer, wie es der Heller'sche Altar ist — oder vielmehr war. Doch freuen wir uns noch, daß uns Dürer selbst in seinen Briefen und in seinen Zeichnungen die Behelfe dazu hinterlassen hat! Es fehlt uns fast nur noch eine deutlichere Vorstellung über die technische Ausführung, die letzte Vollendung des Mittelbildes, der Himmelfahrt Mariæ. Von der, überdies auch ungleichartigen, Behandlung der Flügelbilder dürfen wir nicht auf jene des Hauptbildes zurückschließen, da Dürer selbst zwischen beiden wiederholt und ganz ausdrücklich unterscheidet. Doch würden uns seine Andeutungen noch nicht genügen, wenn uns nicht ein anderes, heute noch wohlerhaltenes 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 Mariæ, als es sich weder durch litterarische 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 dasselbe beiden Gemälden gemeinam 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 Lafr 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 Gefammhaltung 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 müßte darob ein Bettler werden. Denn gewöhnliche Gemälde will ich in einem Jahre einen Haufen machen, das niemand glaubte, das es möglich wäre, das ein Mann es thun könnte; aber das fleißige Kläubern geht nicht von statten. 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, das es Dürer mit der Drohung, kein größeres 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 Matthaëus Landauer hatten im Jahre 1501 ein Verforgungshaus für zwölf altersschwache Nürnberger Bürger gestiftet, daher genannt: das Zwölfbrüderhaus, oder auch nach dem ehrfamen Rothschmied und Bildgießer: das Landauerkloster. Darin befindet sich eine Kapelle, welche in den Jahren 1507 und 1508 aufgeführt wurde. Auf fast quadratischem Grundriss wird ein unregelmäßiges Sterngewölbe durch zwei Säulen mit krySTALLINISCHER Basis und gewundenen Canelluren getragen, zwischen denen der Schlussstein 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 Abchluß stand frei der Altar, welchen Dürers Werk zieren sollte. Die Kapelle war Allen Heiligen geweiht. Damit war ihm der Gegenstand der Darstellung gegeben¹⁾.

Eine erste Skizze zu dem Altare, welche mit der Sammlung Reifet in den Besitz des Herzogs von Aumale übergegangen ist, führt die Inschrift: Anno domini 1508²⁾. 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 heist in seinem letzten Briefe an den Besteller vom 12. October 1509: »Da Ihr mir schreibt, wie Ihr die Tafel zieren sollt, schicke ich Euch

1) Demgemäß ist auch die früher gebräuchliche Benennung des Bildes: Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit oder ähnlich keineswegs correct.

2) Die Federzeichnung ward ver-

öffentlicht von Denon, Monumens IV., dann von L. Gaucherel radiert in der Gazette des Beaux-Arts und ebenso bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

hiermit ein wenig meine Meinung, wenn sie mein wäre, wie ich sie wollte machen«. Nun aber ging Dürer von der alten deutschen Form des Flügelaltares ganz ab, wie er dies bereits in Venedig mit dem Rosenkranzfesten für San Bartolomeo 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 Entwürfe 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 deutlichen Ueberlieferung, der Anknüpfung an ältere Muster entbehren. Nun ist kein Zweifel, daß Dürer auf eine ruhige maßvolle Composition im Sinne der Antike ausging. 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 Marmorumrahmung, 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 Aus-



Der Rahmen zum Allerheiligenbilde.
Holzschnitzerei im Besitze der Stadt Nürnberg.

führung in Stein nothwendig massiver; drei Tragsteine auf Voluten begegnen den stärkeren Lasten des Sarkophages, und nicht Säulen, sondern Pfeiler mit korinthischen Capitälen tragen die halbrunde Bekrönung, welche den Eccehomo zwischen zwei Engeln umschleift, und von drei weiblichen Figuren überragt wird. Dürer läßt die Holzsculpturen feines 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

1) 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 indes noch das Loch, in welches ohne Zweifel jenes Engelchen verzapft war. Seitdem und in Folge meiner Untersuchungen fanden Essenwein und Bergau zu Regensburg im Nachlasse Heideloffs auch die Reliefs des Frieses, noch mit der alten Bemalung. Anzeiger f. K. d. Vorzeit 1873. Sp. 312. Heideloff hat 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 verstanden die Romantiker ihre Ehrfurcht vor dem deutschen Alterthume. Der Rahmen befindet sich jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Für das Originalgemälde in Wien ist eine polychrome Copie desselben angefertigt worden.

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 sie bestrebt war, gothische und naturalistische Motive mit den antiken Grundformen zu verschmelzen oder sie ihnen doch aufzuschmelzen; nur geschah es nicht immer mit so viel Mäßigung und Geschmack, als es Dürer hier gethan hat. Das Capitäl 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 Candauer hat endlich vollbracht das gotteshaus der zwelf bruder samt der stiftung vnd dieser thasell nach xpi. gepurd MCCCCC X3. ior.“



Säule vom Rahmen des Allerheiligenbildes.

Zu beiden Seiten Landauers Wappen; drei Blätter in Roth und Weiß.

Freilich um uns den ursprünglichen Eindruck vergewärtigen zu können, müßten wir uns den Rahmen von sämmtlichen Heideloff'schen Schnörkeln befreit denken, wie auch von dem grauen Oelanstriche, der seit jener Restauration 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 abgefandt wurde ¹⁾, blieb der Rahmen unbeachtet in Nürnberg zurück. Vielleicht kömmt noch eine Zeit, welche so viel Pietät für Dürer aufbringt, um das Versehen wieder gut zu machen. Indessen haben wir versucht, durch eine in unferen 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 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 seiner Darstellung der Theologie, der sogenannten »Disputa del Sacramento«. Auf beiden Ge-

1) 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 Umrissen von der Originalgröße auf 15 Blättern von

Julie Primiffer, geb. Mihes. Stich bei E. Forster, Denkmale d. deutsch. Kunst VI. S. 13. Ein neuer Kupferstich in größerem Maßstabe von Victor Jasper ist der Vollendung nahe. Eine Copie des Bildes von Joh. Christ. Ruprecht befindet sich im kaiserl. Lustschlosse Laxenburg bei Wien.

mälden 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 läßt 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 hinfinkenden Jünglings bis zu dem trotzigem 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 Metallgießer, für den Altar einer Verforgungsanstalt von verarmten Mitbürgern. So spiegelte sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele! Da ist keine Versammlung von gewiegten, auf sich selbst beruhenden, einander widerstrebenden Geistern, abschließend in maßvoller Begrenzung. Alles geht hier auf in einem einzigen jubelnden Gefühl, in der Freudigkeit an der Erlösung 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 thronet in unbeschreiblicher Hoheit Allvater und hält von seinem Schoofse herab das weltbegnadende Ver-

mächtniß, 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 duldbaren 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 seiner 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 schließt 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 starrer Ritter in goldener buntverzierter Rüstung. Auch fehlt das heitere Bäuerlein nicht mit seinem Dreiflügel, 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.





Das Allerheiligengbild. In der k. k. Gemäldegalerie in Wien.

Gewiss, an ernster Getragenheit, an Ebenmafs der Linien, wie an Durchbildung der Gestalten kann sich die Tafel Dürers mit Raffaels 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 Raffael in drei halbkreisförmigen Abstufungen hingelagert erscheint, thürmt sich bei Dürer in fünf geschlossenen Kreisen über einander 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 Schaubе, dem pelzverbränten Festgewande jener Zeit. Er hält zu seinen Füfsen eine Tafel mit der Inschrift, dass Albrecht Dürer, ein Nürnberger, das gemacht habe im Jahre 1511, darunter das Monogramm¹⁾. Unser Titelpuffer giebt das Figürchen in $\frac{2}{3}$ der Originalgröfse wieder, gestochen von Victor Jasper unter der kundigen Leitung von Profeffor 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

1) ALBERTVS · DVRER · NORI · GINIS · PARTV · 1511. Stich von Lucas Killian, siehe oben S. 16, Anm.

Thaufing, Dürer. II.

ernsten 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 angefnittenen 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 herab-blickende Madonnenkopf von mehr kurzem, breiten Typus eine tiefe, seelenvolle Innigkeit. Die Malweise ist ungemein flüßig 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 ist dieses das vollendetste, zugleich auch von vortrefflicher Erhaltung¹⁾.

Seit 1512 verläßt Dürer die überaus sorgsame Malweise, welche er seinen großen Gemälden hat 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.

1) Auf Holz, Meter Höhe 0.467, seitig, rechteckig von Nicolaus Pitau; Br. 0.36. In der Originalgröße geradiert von B. Weyß.
flochten von Franz Van Steen gegen-

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 vlämischen 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 ver schwur. Kaum daß wir noch in seinen 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 Energie ¹⁾.

Aus dem Jahre 1508 sind uns aber auch noch die Studien zu einem Gemälde erhalten, das Dürer erst zehn

1) Waagen, Treasures of Art I. 234. Nr. 190.

Jahre später ausgeführt hat; nämlich zu der lebensgroßen Lucretia in der königl. Pinakothek zu 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 Lichte immer schraffierend mit vollendeter Meisterchaft modelliert; die Wirkung der Beleuchtung ist im Helldunkel und in den Reflexen aufs 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 Darauf-sicht. 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. Dasselbe ist wohl identisch mit demjenigen, welches Van Mander ²⁾ im Privatbesitze zu Middelburg ge-

¹⁾ Daneben besitzt dieselbe Sammlung noch eine alte, gequälte Copie

auf grauem Grunde ohne Bezeichnung. ²⁾ Schilderboeck ed. 1618, fol.

sehen 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 dürrtige 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 Schadhaftheit 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 erhalten ¹⁾. Und damit stimmt nur zu gut die kühle, schwere, vielfach gebrochene Farbenhaltung, welche zehn Jahre früher bei Dürer nicht möglich gewesen wäre.

132: »Daer is oock van zyn constighe handt een seer wel ghedaen en suyver Roomsche Lucretia, en is te sien by den constliedighen Heer Melchior Wijntgis tot Middelburgh«.

1) Waagen, Handbuch I, 208. u. auch in seinem Nachlasse setzt das Bild regelmäsig 1508; ein wohl durch das Datum der Zeichnung in der Albertina veranlaßter Irrthum.

Madonna von 1516.

Aus einer Federzeichnung der Sammlung Suermondt 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.



AS 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 Vielfeitigkeit seiner Production so geschickt anknüpfen, wie an den Landauer'schen Altar. Zugleich gilt es auch bei der kritiklosen Ueberhäufung unseres Denkmälervorrathes festzustellen, wo der Univerfalität 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 bedeutamen 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 seinen gedruckten Büchern und aus seinen nachgelassenen Handschriften¹⁾. In den letzteren finden sich Auszüge aus Vitruvius: »Vom Mafß der Gebäude«, Abbildungen antiker Säulencapitäle, eine Construction der Kuppel von St. Peter in Rom, nach den beigefchriebenen Mafßen zu schließes von der Hand eines Italieners; 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 Vorficht aufzunehmen, da sonst kein Beispiel eigenhändiger Wandmalerei von Dürer bekannt ist. Dagegen erzählt er selbst in seinem Niederländischen Tagebuche, daß er dem Hof- arzte der Erzherzogin Margarethe »ein Haus aufreißes mußte, wonach dieser eines bauen wollte; für diese Arbeit möchte ich auch unter 10 Gulden nicht gerne nehmen«³⁾. Nach

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 Lesung und die Interpunction der ganzen Stelle scheint mir überdiß verdächtig; sie handelt von den Sehenswürdigkeiten Venedigs: à Vinegia quattro cavalli di-vini; le cose di Giorgione da Castel-

franco 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.

dem Zusatz zu schliesen, muß der Aufrifs 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 Aebbtiffin bei S. Clara an die Abgesandten Nürnbergs auf dem Reichstage zu Augsburg 1518. Darin heist es von Dürer: »Dergleichen mag auch Herr Albrecht Dürer, der ein Zeichenmeister und Ingeniofus ist, die Ordensgebäude zur Genüge wohl ansehen; wenn wir dereinst unseren Chor anders bauen würden, daß er dann Hilfe und Rath zu geben wisse, um weite Schlußfenster zu machen, auf daß uns die Augen nicht gar erblinden«. Wir wissen aber nicht, wo und ob sich Dürer als Baumeister praktisch bethätigt hat¹⁾.

Thatsächlich 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 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 vorgeschwebt haben mochte. Doch erst der zweite Aufenthalt in Venedig mag Dürers Verständnis 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,

1) Was ihm in Nürnberg traditionell zugeschrieben wird, entbehrt jeder Beglaubigung z. B. das Maßwerk bei

Heideloff, Ornamente des Mittelalters 1838. B. II.

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 Tonnengewölbe¹⁾. Eine sehr figurenreiche Ausführung Christi zur Kreuzigung in der Albertina, ungemein flüchtig und genial mit der Feder hingeworfen, mit reizenden Renaissancemotiven, darunter ein kleines Portal mit Giebelsturz und sich verjüngende Säulen von auffallend vorgefchrittenem Charakter, dürfte aus dem Jahre 1511 stammen. Eine merkwürdige, in ihrer Art einzige Architekturzeichnung aus der besten Zeit Dürers besitzt Herr v. Beckerath in Berlin. Es ist ein heiteres Project zur Bemalung eines Hauses, auf einem großen Querblatte mit der Feder in blauer Tinte entworfen. Nur zwei gothische Tragsteine am oberen Rande und die drei verschiedenen Fensteröffnungen darunter sind mit Bister gezeichnet. Auf den Flächen dazwischen ist leicht und luftig ein gerades Gebälk angeordnet, das auf Säulen mit glatten Schäften und korinthischen Capitälen ruht; darüber Guirlanden von Blättern, Blumen und Früchten. In den Durchblicken sieht man links ein Weib mit einem Kinde und einen Mann, rechts einen zwischen den Säulen hervorlugenden Narren angebracht in malerisch spielender Weise, wie sie auch Holbein bei solchen Aufgaben walten liefs. In Ermangelung dauernder Anschauung von guten Mustern gerieth Dürer jedoch leicht in realistische Willkür. Das Renaissancekorn verwilderte sozufagen wieder in dem nordischen Klima. Wir ersehen dies aus dem grandiosen Holzschnitte, der Ehrenpforte Kaiser Maximilians von 1515

1) Eine Copie darnach, mit Feder in Tusch gezeichnet auf braunem Grunde und mit Gold aufgehört, be-

sitzt das königl. Kupferlichecabinet zu Dresden. Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1877. II. 545.

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 Unterfuchung der Proportionen von antiken Säulen und Intercolumnien 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 ungestalt — 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 Litterat, als daß ihm die Bedeutung dieses Gebietes für die Geschmacksrichtung seiner Zeit entgangen wäre, und als echter Renaissance-Künstler 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 Künstler 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 Curviflettern 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 Künstler und ihres Geschmacks übernehmen, befragt 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 facettiert, so wie sie dem Meißel des Steinmetzen gerecht sind, ganz entsprechend dem plastischen Geschmacks Mantegnas. Im Sinne des malerischen Flachornamentes bildet dann der Mathematiker Luca Pacioli aus Borgo San Sepolero 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 nicht zu bezweifeln ³⁾. An Pacioli's Alphabet schließt sich Dürer ziemlich genau an, wenn auch nicht ohne eine bewusste Selbständigkeit, die sich namentlich in der Vereinfachung der Construction bewährt und in der künst-

1) Antonio Panizzi: *Chi era Francesco da Bologna?* Londra 1858.

2) Richard Schöne, *Felici Feliciani Veronensis opusculum ineditum, Ephemeris epigraphica* 1872, S. 255 bis 269 mit vergleichenden Schrifttafeln aus den Alphabeten von Feliciano, Pacioli und Dürer. Vergl. auch Crowe und Cavalcaselle, deutsch

von M. Jordan, V. 386.

3) Vergl. oben I. S. 368 ff. Eine eingehende Untersuchung und Reconstruction von Dürers Alphabet im großen Maßstabe bieten C. Sitte und J. Salb: *Die Initialen der Renaissance nach den Constructionen von Albrecht Dürer.* Wien 1882.

lerischen 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 blos daheim aus dessen Buche geschöpft habe, laßt sich zwar nicht entscheiden. Jedenfalls müßte 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 Einteilung 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 wurde¹⁾. 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 auf faßt, 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 Ueberbleibsel abgesehritten werden. Dürer wendete wohl auch diese Texturschrift, die

1) Mit Ausnahme blos 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 allmählich aus fremden, französischen und englischen Mustern wieder zu entlehnen beginnen.

beiläufig unferen 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 Constructions 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 Künsten excelliret hat, sein ruhmwürdiger Name, so lange die Welt steht, wohl bleibet« etc. Wenn daher gleichwohl, im Gegenfatze 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 Albert Kraft. Ohne Zweifel hat sie Dürer blos 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 verfenkten 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 bei-

zufügende Monogramme 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 Scheurl¹⁾. Es verhält sich damit aber so, wie mit Dürers Ruf als Architect. 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 London²⁾, und die Predigt des Täufers im Museum zu Braunschweig, sämtlich mit der Jahreszahl 1509 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

1) Dieser sein feurigster Lobredner schreibt bereits 1506 in seinem *Libellus de laud. Germ.*: „Ceterum quid dicam de Alberto Dürero Norimbergense? Cui consensu omnium et

in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur“.

2) Abgebildet bei Förster, *Denkmale der deutschen K. VI.*

zu starke Betonung der Umriffe 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 Echtheit; 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 Ambraser 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 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 Formgebung 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 Ambraser 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.

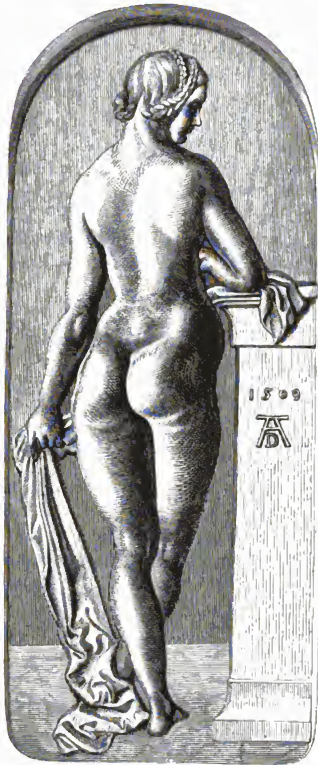
Einen weiteren Beleg für die Berechtigung unserer Zweifel liefert ein kleines plastisches Kunstwerk, das mehr als alle anderen die Merkmale der Echtheit an sich trägt. Es ist ein reizendes flaches Relief vom Jahre 1509, in Silber gegossen, darstellend eine weibliche Gestalt von rückwärts gesehen, wie sie sich eben entschleiert. Ich habe zwar das Original nie zu Gesicht bekommen, aber schon der Gypsabguss, nach welchem unser Holzschnitt in gleicher Größe

1) Photographisch publicirt bei E. Freib. v. Sacken: Kunstwerke und Geräthe in der k. k. Ambraser Samml-

lung, S. 32, Taf. XVIII.

2) Doppelmayr, Nachricht, 246.

gezeichnet wurde, zeigt so viel Dürern ganz Eigenthümliches, daß ich an seiner Urheberchaft nicht zweifeln möchte, zumal dieselbe auch durch äufsere Zeugnisse gestützt wird. Eine ganz ähnlich gestellte Eva erscheint auf einer Federzeichnung der Albertina, darstellend den Sündenfall, vom Jahre 1510¹⁾. 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 Silber-



Silberrelief,

Im Besitze der Familie Imhoff,

1) Gestochen von A. Bartsch 1786, zugleich Vorstudium für den Holzschnitt B. Nr. 17.

Thaufing, Dürer. II.

plättchens 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 »Hauschen« erhalten haben soll¹⁾. Bei den nahen Beziehungen, in denen Dürer mit dem Brautvater, Hans Imhoff dem Älteren stand, der sozusagen fein 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 ging 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 Goldschmiedlehrling 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 anfaß 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 erhielt, in dem es verpackt gewesen war. Als er dies durch Anton Tucher dem Meister anzeigen ließ, machte Dürer sogleich einen anderen Abguss des Bildes und ließ ihm denselben zusenden. Die Umstände passen nur zu gut auf das gerade mit 1509

1) 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 beiden letzten ohne Monogramm, wie es gar heißt,

von späterer Hand stammend. Der Deckel des bereits schadhafte Kästchens zeigt in ziemlich roher Arbeit das Allianzwappen der Reich und Imhoff. Ich verdanke diese Nachricht persönlichen Mittheilungen des Freiherrn G. v. Imhoff.

bezeichnete kleine Relief¹⁾. Ob Dürer selbst seine eminente Befähigung zur Plastik auch noch in anderem Materiale versucht hat, wie man gemeinlich annimmt, muß dahingestellt bleiben. Es ist mir wenigstens bisher nicht gelungen, mich von der Echtheit irgend einer, in öffentlichen Sammlungen Dürer zugeschriebenen Sculptur zu überzeugen. Die Schnitzereien stehen vielmehr alle in einem sehr bemerklichen Gegenfatze zu dem maßvollen, echt bildnerischen Vortrage jenes Silberplättchens²⁾.

Bedenklicher noch steht es um die Autorchaft einiger Medaillen, die mit Dürers Monogramm versehen sind und unter seinem Namen gehen. Zumeist genannt und geschätzt werden folgende drei: Das Bildnis von Dürers Vater, welchen der Meister 1514, also zwölf Jahre nach dessen Tode, noch dazu verhältnismäßig jugendlich, modelliert haben soll; Monogramm und Jahreszahl erscheinen jedem Kundigen auf den ersten Blick als falsch, und einen anderen Grund der Zuschreibung giebt es absolut nicht. Dasselbe gilt von den beiden anderen, die mit 1508 bezeichnet sind. Eine weibliche Büste, von vorne gesehen, mit aufgelöstem Haar, sollte Dürers Frau vorstellen. Das in seiner Isolirung von der sonstigen Körperhaltung sinnlose 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 Profil des sogenannten Wolgemut

1) Eine alte Copie davon, in Holz ausgeführt, befindet sich im Nationalmuseum zu München, eine in Kehlheimer Stein bei E. Felix in Leipzig.

2) Von der Aufzählung solcher, an verschiedenen Orten Dürer zugeschriebenen Sculpturen darf füglich abgesehen werden. In der Sammlung des Freih. v. Rothschild in Wien befindet sich z. B. ein Reliefbildnis des Sebald Schreyer, Medaillon in Kehlheimer Stein, mit Dürers Monogramm,

dessen Verfertiger Zeitgenossen personlich zu kennen behaupten, das aber anderen feinesgleichen an Qualität wenig nachgiebt. Waagen, Kunstdenkmäler Wiens I. 330.

3) Siehe oben S. 36—37. Das entsprechende Schwarzkunftsblatt von Joh. Friedr. Leonhard führt erst im zweiten Zustande die Schrift: »Agnes Alberti Dureri conjux J. F. L.« Im Britischen Museum befindet sich noch ein kleiner sorgfältig in Clairöufur

auf der dritten Medaille betrifft, sei bloß bemerkt, daß es zurückerstehende Stirne und Kinn, vorspringende Oberlippe, lange, aber eingebogene Nase mit knopfförmig aufstehender Spitze zeigt — und damit vergleiche man oben unsere genaue Reproduktion von Dürers Originalzeichnung zu dem Münchener Bildnisse feines Meisters. Viel eher deutet der unförmlich dicke Hals und die weit hinten aufsitzende Haarhaube auf dieselbe Fabrik, aus welcher die falschen, linkshin gewandten Profilzeichnungen der Sammlungen von Derschau 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 zusammenhingen. Das ist leicht begreiflich, während es im andern Falle billig Wunder nehmen müßte, daß 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 Ueberflus ist uns auch noch ein Ausspruch Dürers überliefert, der ihn füglich vor der ferneren Zuweisung solcher Curiosa schützen könnte. Eben im Jahre 1509, da die Zufendung jenes Frauenbildchens erfolgte, schickte

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 geschnittene Exemplare dieser Medaille mit der Jahreszahl 1508; auf letzterem rückwärts von einer Hand des XVII. Jahrhunderts die Aufschrift: *Filia Alberti Dureri*. Für die Echtheit 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, Münzbelustigung I, 321, 369; IV, 139. Die dritte auch bei Doppelmayr, Nachricht, Tab. XV.

Kurfürst Friedrich zwei Pfennige oder Medaillen nach Nürnberg; eine davon liefs er Dürern überreichen und ihn um Rath fragen, wie sie gegossen werden sollten, damit sie »bestendig« würden. Dürer antwortete aber, »er pflege mit solchen Dingen nicht umzugehen und könne somit dem Kurfürsten keinen genugsamen 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 anderen völlig gleich kommen könne, anführt: »denn wir sehen, fo wir zween Druck von einem gestochen Kupfer thun, oder zwei Bild in ein Model giefsen, dafs man von Stund an Unterschied findt, darauß sie von einander zu erkennen sind vieler Urfach halben. So es nun in den allergwifsten Dingen sich also findt, viel mehr in andern Dingen, das da von freier Hand gemacht würde«²⁾. Nun hiesse es die gewerblichen Verhältnisse der Zeit verkennen, wenn wir eine häufigere Bethätigung Dürers auf diesem Gebiete annehmen wollten. Zumal die Verarbeitung der Edelmetalle unterstand einer besonderen 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 Werkstatt 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, dafs er den Goldschmieden in Antwerpen eine Zeichnung zu Frauenfirnbändern

1) Baader, Beiträge II, 35. Ueber oben Bd. I. S. 188.

die falschen Profilzeichnungen, vergl.

2) Proportionslehre T. verso.

gemacht habe¹⁾. Ein andermal zeichnet er seinem Freunde Tomaso Bombelli drei Degenhefte²⁾. Auf einem Blatte des Dürerodex 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 Auftraggeber³⁾. 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 Florenz⁴⁾, 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. 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 Vollendung plastischer Kunstwerke zu halten ist.

Wir haben auch nicht nöthig, ohne zwingende Gründe das Verzeichniss von Dürers Werken mit irgend zweifelhaften Dingen zu belasten. Dessen, was er wirklich geschaffen und ganz eigenhändig ausgeführt hat, ist ohnedies so viel und so vielerlei, dafs wir Noth haben, es namentlich in den

1) Campe, Reliquien 86: »Ich hab den Goldschmieden eine Vießierung geriefen von Frauen-Kopf-Puntlein«.

2) Daselbst, S. 133.

3) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1878. I. 253.

4) R. Bergau, Anzeiger f. K. d. Vorzeit 1869, Nr. 12, und Nachtrag 1871, S. 280. Die Jahreszahl 1517 und das Monogramm nicht von Dürers Hand. Copien darnach im Berliner Museum u. in Christ Church zu Oxford.

mittleren Jahren feines Wirkens unterzubringen. Was er da leiſtet, überſteigt ſo ſehr jeden Maßſtab künstlerischer, ja auch nur technischer Fertigkeit, daß keine Wahrſcheinlichkeitsrechnung den wahren Datierungen nahe käme, für deren Fixierung Dürer zum Glück meiſt ſelbſt geforgt hat. Darunter iſt ſo 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 Ambraser Sammlung zu Wien ¹⁾. Darauf iſt die Beweinung des Leichnams Chriſti durch die heiligen Frauen dargeſtellt — die Leiche in vortrefflicher Verkürzung, der Schmerzesausdruck in den edlen Frauenköpfen, alles im reifen Stile der Paſſionen und des Marienlebens auf's Feinſte in Schwarzloth mit Feder und Pinſel gezeichnet, die Mitteltöne zart angelegt und die Lichter mit der Nadelpitze ausgehoben. In dem gothifizierenden 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 weiſen Linienzügen auf's Zierlichſte gemußert. Zu der hergebrachten Glasmalertechnik für Kirchen verhält ſich das wohl nur zur Zimmerzierde beſtimmte Täfelchen Dürers, wie eine ſorgfältige Miniaturmalerei oder richtiger: Miniaturzeichnung. Ein unverwüſtlicher Hang zur Gründlichkeit und zur Forſchung 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 thatſächlich mit der Natur wett-

1) In einer ſchmalen Bleifaſſung wohl erhalten. Abbild. in Lithographie mißt es Meter: Höhe 0,21, Breite von Joſ. Schönbrunner, Mittheil. der 0,065; bis auf einen Sprung ſehr k. k. Centralcommiſſion VIII, 1863

eifert. Ein Meisterstück darunter ist die todte Blauracke oder Mandelkrähe¹⁾ 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 Pergamentplatte ist der linke Flügel desselben Vogels ausgespreizt von der Außenseite wiedergegeben; beide Stücke tragen die echte Bezeichnung von 1512. Die Meisterchaft der technischen Ausführung spottet jeder Beschreibung. Das tiefe Leuchten des Ultramarin wird durch das Farbenpiel in den unbestimmten Uebergängen noch überboten; alle Mittel sind angewendet, um nur jedes Federchen zur Geltung zu bringen, auch Gold in den gestäubten grauen Federn der Kehle. Um jeden Widerstand für den Pinsel zu beseitigen, hat Dürer das Pergament im beiläufigen Bereiche des Bildes erst benetzt und mit einem Instrument geglättet²⁾. 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 unechten 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 Grünling'schen Sammlung in Wien und befindet sich jetzt bei H. Geh. Rath Hassé in Göttingen. Daran reiht sich eine Anzahl botanisch genauer

1) *Coracias garrula* nach Linné.
2) Alte Copien des Flügels befinden sich in der Heller'schen Sammlung auf der Bamberger Bibliothek und bei H. v. Lanna in Prag, früher bei Erasmus Engert in Wien; die Außenseite 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 Maßstabe darstellend, aber mit Hofmanns eigenem Monogramme bezeichnet, besitzt H. Artaria in Wien.

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 Grenzen 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 Augsburg¹⁾. 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 fastigem Grün. Sie hält eine rothe Nelke, das Kind in weissem Hemdchen 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 seiner 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

1) Eine alte Copie darnach in Oel Dr. Pofonyi in Wien. Vergl. Waagen, auf Holz früher bei Koller, jetzt bei Kunstdenkm. von Wien I. 338.

eine von altersher beliebte biblische Parallele: Christus, aus dem Grabe auferstehend, und sein Vorbild Samson, mit dem Felskinnbacken die Philister niedererschlagend. Zuerst erwähnt wird das Werk im Inventare der Imhoff'schen Sammlung von 1573¹⁾: »2 tefelein, zufammen gefast, hat A. Dürer getufcht, mit kleinen Figuren, Sampfon und Christi vrtend pr. fl. 20«; und ähnlich noch 1580 und 1588: »Item ein schwartz zuthuends 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 Jahr 1783²⁾. Bald darauf muß die eine Hälfte, die Auferstehung Christi, fort gekommen sein; sie gelangte in die Sammlung des Prinzen de Ligne³⁾ und aus dieser für 40 fl. in die Albertina. Die andere Hälfte, Samsons Philisterfchlacht, gerieth erst zur Zeit der französischen Invasion in den Besitz des Generals Andréossy in Paris, ward von A. Pofonyi⁴⁾ zurückgebracht und ging mit dessen Sammlung wieder nach Paris an Mr. Hulot, und mit der Sammlung des letzteren in das k. Museum nach Berlin. 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 Renaissance-Architektur eingefast, sich harmonisch übereinander aufbauen. Der grössere obere Theil enthält die Hauptdarstellung, abgeschlossen durch einen von Pfeilern getragenen Rundbogen. Samson fast nackt und

1) v. Eye, A. Dürer, Ueberlichtstafel Nr. 22.

2) Ch. v. Mechel, Verzeichniß etc. S. 231, Nr. 6. »Zwo sehr fleißig ausgeführte Zeichnungen auf grau Papier, mit Weiß gehobt, 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. von Pilzotti. Eine Copie danach im Louvre reproducirt von Dujardin bei Dürer-Quantin, Taf. zu S. 164.

4) Katalog seiner Dürerfammlung, S. 56, Nr. 324. Abbild. von Goupil in unferer französischen Ausgabe zu S. 336, in der Gazette des Beaux-Arts 1877. II. 546, und in Dürer-Quantin, Taf. zu S. 164.

mächtig ausgreifend in der Art, wie die Renaissance den Hercules zu bilden pflegt, schmettert mit der Efelskinnlade ringsum die wohlgerüsteten Philister nieder, das 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 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, zwiebel-förmigen 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. Das 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 Basament. Darin sieht man beiderseits geflügelte Engelkinder, die auf Delphinen reitend je eine Tafel an Ringen emporhalten mit der Inschrift: ALBERTVS DVRER NORENBERGENSIS 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 ging. Die geistreiche Skizze zur Philisterfchlacht, mit der Feder auf weißes Papier entworfen, befindet sich in der Ambrosiana in Mailand¹⁾. Ein weiteres Stadium der Composition zeigt eine Pinselfzeichnung von eminenter Echtheit trotz der Tilgung des Monogrammes 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 Schläfe nach übermäßiger Anstrengung; auf dem Gesichte darüber in einer Einfassung von dunklerer Tinte, aber von Dürers Hand die

1) Abgeb. in d. Gazette des Beaux-Arts 1877, II. 549, und in Dürer-Quantin 167.

Inschrift: MEMENTO MEI. Dürer hat dabei offenbar an den schlafenden Simfon, und dessen, den Philistern Verderben drohendes Erwachen gedacht. Dazu stimmt eine ganz reizende, leichte Federkizze in der Sammlung Hausmanns zu dem andern 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 kann. Dürer hat bei der Ausführung diese allzu verständigen Zuthaten klüglich fallen lassen. Und welche eine Ausführung ist das! Es ist das Feinste und Vollendetste, was Dürer in linearer Zeichnungsart gemacht hat. Die Umriffe 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 konnte¹⁾.

Auch in der Kupferstichkunst begnügte sich Dürer nicht mit der bereits erlangten Meisterschaft. Er trachtete nicht bloß feine 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 wir sahen, ganz der Tafelmalerei gewidmet in dem Wahne, als könnte er die Ungunst der heimathlichen Verhältnisse durch gesteigerten Kraftaufwand zwingen. Im Jahre 1507 vollendete er bloß das früheste Plättchen seiner Kupferstichpassion, die Kreuzabnahme; zwei andere folgten im nächsten Jahre nach. Aus dem Jahre 1508 stammen auch die kleine Madonna mit der Sternenkronen auf dem Halbmonde stehend und dem Kinde eine Birne reichend (B. 31), dann der heilige Georg zu Pferde²⁾; Andachtsbildchen für den Bedarf des Marktes;

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 retravaillés au pinceau par Dürer lui même« etc.

2) B. 54. Vergl. jedoch auch oben Bd. I, S. 324.

endlich »das Kreuz« (B. 24); so nennt Dürer selbst in seinem Tagebuche den größeren Stich mit dem sterbenden Christus am Kreuze, zu seinen Füßen die Trauernden, deren Seelqualen Dürer nirgends anderwärts in einem vollendeten Werke zu solch' gewaltigem Ausdrucke gesteigert hat. Deutlich erscheint er hier, und zwar zum letztenmale, vom Geiste Mantegnas angeweht; ja der heilige Johannes rechts mit den zusammen gepressten Händen und dem weit geöffneten Munde, wie aufschreiend vor übergroßem Schmerze, ist geradezu aus dessen großem Stiche, der Grablegung, entlehnt.

In den Jahren 1511 und 1513 erst entstanden die beiden schönsten Madonnen unter den Kupferstichen Dürers. Sie sind einander ähnlich, beide sitzen an einem Baume in der Landschaft; die erstere mit dem segnenden Kinde, auch genannt »mit der Birne«¹⁾; die andere das Kind an sich drückend (B. 35). Und zwar thut sie das recht herzlich. Es ist das gleiche Motiv, welches Raphael in seiner Madonna di Casa Tempi, jetzt in München, angewendet hat, und so wie dort guckt auch hier das Kind, Wange an Wange, groß aus dem Bilde heraus. Beide Kupfer sind sehr tief und ungemein glanzvoll gestochen. Nun, da Dürer des »fleißigen Kläubelns« in der Malerei müde ward, um wieder »seines Stechens zu warten«, vollendete er rasch auch die gestochene Passion, an der er bisher langsam weiter gearbeitet hatte. Zehn von den 16 Blättchen, aus denen sie besteht, tragen die Jahreszahl 1512; nur das letzte Blatt, welches so eigenthümlich aus dem Rahmen der Folge herausfällt, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, ist erst 1513 hinzugefügt. Diesen Abschluß der Folge kann Dürer unmöglich beabsichtigt haben. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, daß er noch an die Vermehrung derselben durch andere Blätter dachte, daß aber das Unternehmen, wie so manches andere, unvollendet blieb oder doch nur

1) B. 41. Eine leichte Federkizze Nr. 326; jetzt im Berliner Museum, dazu in der Sammlung Pofonyi-Hulot,

nothdürftig abgegeschlossen ward. Die einzelnen Darstellungen sind zu populär geworden, als dafs es einer Beschreibung bedürfte. Erstaunlich ist die Beharrlichkeit, mit welcher Dürer sich in der ganzen Folge, Jahre hindurch auf einer ganz gleichmäfsigen 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 Abchlusses 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 gröfserem Formate, fällt aber doch wenigstens durch seine Jahreszahl 1513 und durch die gleich feine stecherische Behandlung an den Schlufs 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 ebenmäfsige 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 gröfster 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 sein¹⁾. Das Blättchen hat Aehnlichkeit mit dem entsprechenden kleinen Stiche von Schongauer. Die Zeichnung ist einfach, die Handhabung der kalten Nadel noch ungelent, 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). Völlig ausgebildet erscheint die Technik erst in St. Hieronymus mit dem Weidenbaume von demselben Jahre (B. 59). In einer Felsenfchlucht sitzt der greise 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 Monogramme. 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 desselben Heiligen²⁾. 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 liefs es freilich

1) Bartsch Nr. 64. Man kennt davon blos 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 Amsterdäm 1851 für 410 Gulden verkauft und kam in die Privatammlung des Königs, jetzt des Prinzen Georg von Sachsen.

2) Bartsch, Nr. 103 u. 104.

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 Perlenchnur 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 aufs Neue durch Nacharbeiten Haltung zu geben; sei es, daß er auf diesen Gedanken gar nicht verfiel, daß es ihm zu 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 Schneidnadel 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

1) Vergl. E. Harzen, über die Erfindung der Aetzkunst, Archiv f. z.

Thaufing, Dürer. II.

dafs 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 Rechenhaft geben, die doch zu keinem 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 Aetzen. 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 Reise. Wenigstens deuten die völligen Glieder auf ein italienisches Modell, und ihre entgegengesetzte Bewegung erinnert nur zu sehr an den Contraposto des älteren Sansovino oder Andrea Contucci, und Michel-

angelos¹⁾. 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 Barett 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 echten 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 Schmerzensmann (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,

1) C. v. Lütow machte mich auf die Aehnlichkeit der Figur mit der kauern den Anatomie des Michelangelo aufmerksam. Schon der Eros im South-Kensington-Museum, eine frühe

Arbeit von Michelangelo, hat die gleiche kauern de Stellung. Es wäre dies die einzige Spur von einem Einflusse des großen Florentiners auf Dürer.

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, mit dem Stadtwappen versehen und umgeben von Landsknechten, wird von fünf Türken respectvoll angeflaut — 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 späten 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, im königlichen

Museum zu Berlin 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, daß 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 feinen Diensten.

Soweit wir bisher in der Frage unterrichtet sind, ist Dürer der Erfinder der Aetzkunst oder Radierung. Die Ansicht Harzens ²⁾, daß Daniel Hopfer von Augsburg die Kunst des Aetzens von Lombardischen Waffenschmieden erlernt und nach Deutschland gebracht, daß ferner Dürer auf einer, gar nicht beglaubigten Reise nach Augsburg im Jahre 1515 die Technik kennen gelernt habe, ist durch nichts unterstützt. Dürer kommt 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

1) Abbild. der beiden letzteren in 257 u. 259.
der Gazette des Beaux-Arts 1878, II. 2) a. a. O. S. 133.

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 vervollkommnung 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 Aussehen völlig verschiedenen Charakter annimmt. Immer gute, frühe Drucke in Vergleich gezogen, zeichnen sich die älteren Stiche aus durch ihre tiefe Schwärze, durch den schärfern Gegenfatz zwischen Licht und Schatten, durch ein gewisses glasiges 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 Gegenatz nur durch die schärfere Abkantung des Stichelstriches gegenüber der porösen Begrenzung der geätzten Linie erklären.

Dürer hätte demnach der Radierung auf Kupfer bloss insoferne entzagt, als er sie mit seiner 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 mühseligen Stichelarbeit großer Vorschub 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 Scepter von 1516 (B. 32), welche sich fast in allen Sammlungen neben einander gestellt finden, und man wird auf den ersten Blick des großen Gegenatzes in ihrer Gefammthaltung gewahr werden!). 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 fastigen, schwärzeren gegeben.

1) Von der ersten Madonna, Blatt 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

eines ähnlichen Plattenzustandes von einem Stiche Dürers, dessen Entstehung über das Jahr 1514 herabreicht, wäre für die Erledigung der technischen Frage von größter Wichtigkeit.

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 sie sich noch mit der Stichelarbeit verbindet. Die frühesten Beispiele davon fallen in das Jahr 1520, darunter das berühmte Bildnis Kaiser Maximilians¹⁾. 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 Kreuzchen²⁾, 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 kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien, worauf dann Passavant die Berichtigung in die Litteratur einführte³⁾. 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.

1) Bartsch, P. Gr. VII. 432, Nr. 172. Vergl. Nr. 29, 125, 150 u. 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 u.

Dürer nahm somit wohl nur einige Probedrucke von dem Plättchen; und zwar war dasselbe von Gold. Er schreibt darüber selbst an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: »Auch schick' ich hiemit zwei gedruckte Kreuzle, sind in Gold gestochen, und eins für Euer Ehrwürden«¹⁾. Damit stimmt genau der Bericht des Straßburger Baumeisters Daniel Specklin (geb. 1536 † 1589) in seinem Briefe, der sich bei dem Abdrucke im Städelfchen 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 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 Jahre 1556«. Seitdem ist das Goldplättchen in Verlust gerathen. Neuerer Zeit wollte man zwar das betreffende Schwert, wenn auch des Niello beraubt, in der k. k. Ambraser Sammlung in Wien wieder entdeckt haben²⁾. Dem ist aber mit guten Gründen widersprochen worden³⁾.

Es giebt noch eine andere Ueberlieferung, nach welcher das Plättchen die Bestimmung zu einem Hutknopfe gehabt hätte, wie der Kaiser Maximilian dergleichen in der That an der Krämpe seiner Hüte zu tragen pflegte; einen solchen Knopf mit einem Madonnenbildchen hat Dürer auch auf den Bildnissen des Kaisers, die er nach dessen Tode machte, angebracht, sowohl auf den Oelgemälde in Wien, wie auf dem großen Holzschnitte. Die eine Nachricht schließt übrigens die Richtigkeit der anderen nicht aus. Das Niello kann erst als Hutverzierung und später, als das tragen solcher religiöser Medaillons nicht mehr Sitte war, als Schmuck eines Degen-

dasselbe von 1840, Nr. 55 u. Nr. 94, S. 396; 1847, Nr. 13, S. 51; Deutsches Kunstbl. von 1852, Nr. 17, S. 144.

1) Zeitschrift für bild. Kunst III, S. 7, und Dürers Briefe 44.

2) Freih. v. Sacken, Die Ambraser

Sammlung, Wien 1855. I. 269.

3) Wendelin Boeheim, Das Schwert Kaiser Maximilians I. in der k. k. Ambraser Sammlung und der »Degenknopf« Albrecht Dürers, im Repertorium f. Kunstwissensch. 1880. III. 276—287.

knopfes verwendet worden sein. Daniel Specklins Zeugniß ist zu glaubwürdig, als daß es umgangen werden könnte. Die herkömmliche Benennung »Degenknopf« erscheint darum immerhin gerechtfertigt. Keinem Zweifel unterliegt wohl die Annahme, daß das Goldplättchen für den Kaiser Maximilian gestochen worden ist, sei es nun daß derselbe es bei Dürer bestellt, sei es, daß es jemand Anderem zu einem Geschenke für den Kaiser gedient habe. Und da nun Maximilian I. bereits am 12. Januar 1519 starb, so dürfte die Entfaltung von Dürers Niello nicht über das Jahr 1518 herabzufetzen sein. Das kleine, vielbewunderte Kunstwerk war selbstverständlich mit dem bloßen Grabstichel ausgeführt. Es ist wohl das einzige, was Dürer so in Gold gestochen hat, und zugleich ist es auch der kleinste seiner Stiche ¹⁾.

Mehr noch als im Kupferstich ergoß sich der unerföhpliche 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 Weichheit und Feinheit umschnitten, daß 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

1) Zugechrieben 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 desselben Gegenstandes hergestellt. Noch weniger kommt ein anderes Niello, das mit Recht sogenannte Parisurtheil (B. 65) für Dürer in Betracht.

selbst die Zufälligkeiten des Materiales fort, welche Feder und Pinsel niemals vermeiden können. Die grauen, frühen Drucke wetteifern in ihrem zarten Gesamttone 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 feinem 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 seiner rastlos 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 Gegensinne zum Holzschnitte, 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 heil. drei Könige (B. 3), grösser als die Blätter des Marienlebens und nicht viel kleiner als die der grossen Passion, zu deren Erweiterung der Entwurf vielleicht ursprünglich hätte dienen sollen. Die Darstellung hat manche Aehnlichkeit mit dem ersten Blatte der »grünen Passion« von 1504, nur ist die Scene nicht wie dort von vorne, sondern von der Seite aufgenommen. Schwächer und offenbar von anderer, minder geschickter Hand geschnitten sind die beiden heiligen Familien des Jahres 1511, diejenige mit den beiden musizierenden Engeln und mehreren Heiligen (B. 97) und die andere mit dem hüpfenden Christkinde (B. 96). Der überlange Oberkörper und die steife Haltung des heiligen Joachim, der auf letzterem Blatte links vorne sitzt, erklärt sich aus der Vorlage zu dem Holzschnitte, einer Federzeichnung in der Albertina; auf dieser ist die Figur nämlich stehend gebildet, und sie wurde bei der Umwandlung in eine sitzende nicht genügend abgeändert. Unbedeutend, aber selten ist das kleine Blatt: Kain und Abel (B. 1), eigentlich bloss ein nackter Mann, der einen anderen mittelst einer Axt erschlägt, und weiter nicht als der biblische Gegenstand gekennzeichnet.

Bis 1511 muß auch das hübsche Wappen des Michel Behaim (B. 159) entstanden sein, da der Besteller in diesem Jahre starb. Es ist merkwürdig durch die kurze Inschrift, mit welcher Dürer den Holzstock begleitete²⁾. Sie lautet: »Ich schick Euch dies Wappen wieder; bitte laßt's also bleiben; es würd' Euch's so keiner verbessern, denn ich hab's mit Fleiß künstlich gemacht; darum die's sehen und ver-

1) Dagegen ist der große Holzschnitt mit demselben Heiligen von 1525 (Bartsch 105) ebenfowenig von Dürer, wie die Zeichnung dazu im Landesmuseum zu Pest; es ist die

Arbeit eines anderen Meisters, der bloss das Monogramm Dürers beigefügt wurde.

2) Campe, Reliquien 54; Dürers Briefe 38.

stehen, die werden Euch wohl Bescheid sagen; soll man die Läuble auf dem Helm über sich werfen, so verdecken sie die Binden«. Sehr mit Unrecht hat man aus diesen Zeilen schliessen wollen, das Dürer selbst den Stock geschnitten habe. Das gerade Gegentheil geht daraus hervor, denn jene Zeilen schrieb Dürer sicher vor und nicht nach dem Schnitte des Stockes. Der Sachverhalt kann nur etwa folgender gewesen sein: Dürer hat das Wappen auf den Holzstock gezeichnet; Behaim gefällt das herabhängende Laub- oder Zattelwerk nicht, er möchte es nach oben zurückgeschlagen haben; Dürer aber geht darauf aus heraldischen Gründen nicht ein und sendet ihm den Stock mit der Bemerkung zurück, das durch eine solche Veränderung die wulstförmige Zindelbinde, welche den Helm krönt, verdeckt würde. Ueber eine so eingreifende Correctur konnte nur angeichts der Zeichnung verhandelt werden: nach vollendetem Schnitte wäre deren Herstellung mit grossen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Die Wahl des Formschneiders blieb offenbar dem Besteller überlassen, dem der Maler blos 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 desselben Jahres. So gross 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 sozusagen in Nürnberg von der Strasse aufas, diene das beifolgende Facsimile einer S. Anna selbdritt, Federzeichnung von 1512 in der Albertina. Es ist ein ähnliches Motiv, wie auf der zuletzt genannten heiligen Familie in Holzschnitt: das Christkind auf die Grossmutter aufstrebend, indefs ihm die Mutter rückwärts das Hemdchen aufnestelt. 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



Studium zu S. Anna selbdritt; Federzeichnung der Albertina.

auch in der Albertina und trägt gleichfalls die Jahreszahl 1512, aber von fremder Hand und wohl mit Unrecht. Die echte, 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 Kupferlich (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 irgendwie 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, welcher Christum selbst blos 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 allmählich 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 uner-schöpflichen 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 Jesusknabe, 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 kein 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⁾.

1) Das Motiv der Madonna in dieser Titelvignette diente nachmals mit zur Fälschung der sogenannten 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 Ge-

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 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 sitzend¹⁾. Es ist die sogenannte »kleine Passion« von 37 Blättern; im Gegenfatze zu den drei andern 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 Paradiese²⁾ und S. Veronica zwischen Petrus und Paulus (B. 38) mit 1510 bezeichnet; der Text giebt am Schlusse 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

bäude 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. 94. 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.

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, und J. A. Meßmer: Ueber A. Dürers Titelblatt zur »Kleinen Passion«; Mitth. d. k. k. Centralcomm. in Wien, VI. 217.

2) Bartsch Nr. 18. Ueber einen früheren Zustand dieses Holzschnittes mit Querstrichlein im Rückgrate der Eva siehe: Hausmann, Archiv f. z. K. I. 54—56. So gehört das Blatt zu den Probedrucken vor dem Text. Einen Probedruck des Titelblattes besitzt bloß das Amsterdamer Cabinet,

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 Christus auf dem Oelberge besitzen in einem anderen Holzschnitte (B. 54). Der Heiland liegt dort hingestreckt mit ausgebreiteten Armen, das Antlitz gegen den Boden gewandt, bereits in der Haltung des Gekreuzigten, indess ihm der Engel in den Wolken das Kreuz vorhält. Die Masse des seltenen Blattchens 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. Ein kleiner Entwurf dazu kam mit der Sammlung Pofonyi-Hulot in's Berliner Museum¹⁾. Eine gröfsere Federzeichnung in Querformat, noch vom Jahre 1521, im Städel'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). Von sämtlichen Blättern der beiden Passionen und des Marienlebens wurden im Laufe der Herstellung sorgfältige Probedrucke vor dem Text gemacht und einzeln

1) Nr. 322 des Pofonyi'schen Kataloges in demselben Sinne wie der Holzschnitt und mit einer alten Inschrift: »Albert duer hant selue«.

oder in Folgen verkauft. Nur aus der Apokalypse sind nebst dem Titelbild von 1511 bloß von vier Blättern Probedrucke bekannt.

Nachdem endlich sämtliche Holzstöcke der drei neuen Folgen fertig waren, ging Dürer an deren Gesamtpublication in Form von Büchern. In dieser Absicht schon hatte er die Vervollständigung derselben beschleunigt und auch für den geeigneten poetischen Text zu den Bildern Fürsorge 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 sämtlicher 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. Daß 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 richtete¹⁾. Die vier Bücher Dürers, deren Druck im Jahre 1511 vollendet war, führen sämtlich am Schlusse 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

1) Auf der Baseler Bibliothek: II; Dürers Briefe, 23. Zeitschr. für bild. Kunst 1868. III.

des vorhergehenden Blattes zu stehen kam; und zwar sind diese neuen Texte bereits in den Renaissancebuchtaben 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 Absatz. Dafs die Auflagen ziemlich stark gewesen sein müssen, verrathen heute noch die zahlreich vorkommenden Einzelblätter mit Text auf der Rückseite. In Buchform aber haben sich nur sehr wenige Exemplare erhalten; sie sind meist 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. Besonders geschätzt sind die vereinzelt Beispiele, welche die drei großen Bücher auf ganzen Bögen mit breiten Rändern in der ursprünglichen Vereinigung zeigen und zwar in chronologischer Reihenfolge, zuerst das Marienleben, dann die große Passion, zum Schluss die Apokalypse. Ein Exemplar der letzteren Art im k. Museum zu Berlin stammt aus dem Besitze eines venetianischen Malers, Namens Giovanni, der auf dem vordersten Titelblatte die Geburt weiblicher Zwillinge am 1. April 1514 verzeichnete; also drei Jahre nach der Publication ¹⁾. Am Schlusse eines jeden der drei Bücher wiederholt Dürer seine Adresse und eine Formel mit den fürchterlichsten Drohworten gegen einen etwaigen Copisten oder Nachdrucker und mit Berufung auf sein kaiserliches Privilegium ²⁾. Die kleine Passion enthält zuvor auch noch

1) Die feste alte Inschrift lautet: *Chum el nome de l'omnipotente 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 nafete iulia e paula fiole a mi zuane depentor.*

2) *Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem anno Christi*

millesimo quingentesimo undecimo. Heus tu insidiator ac alieni laboris et ingenii surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus incicias, cave! Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositiciis formis has imagines imprimere, seu impressas per imperii

eine Widmung an Wilibald Pirkheimer von Chelidonium und darauf Verse zu deffen Lobe von Pirkheimer und Johannes Cochlaeus; dem Schlußworte des Marienlebens geht als Widmung ein Choriambus an Pirkheimers gelehrte Schwester Charitas, die Aebtiffin von S. Clara, voran.

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 seinen eigenen Versen zu begleiten. In reizend naïver Weise erzählt er uns selbst ¹⁾, wie er im Jahre 1509 die ersten Reime gemacht habe: ›der waren zween, hätt' einer so viel Silben als der andere und ich meinete' ich hätt' wol troffen, als hernach steht:

Da aller Engel Spiegel und Erlöser der Welt
Dein große Marter sei für mein' Sünd' ein Wüdergelt.

Den las Wilibald Pirkheimer und spottet' mein und sagt', kein Reim sollt' mehr denn acht Silben haben«. Nun erzählt er weiter, wie er frisch daran ging über acht Weisheitsgaben, die er von Gott erfieht, achtzehn solcher Reime zu machen. Doch auch diese gefallen Pirkheimer nicht. Er bittet darum den gemeinfamen Freund, den gelehrten und berühmten Rathschreiber Lazarus Spengler, ihm denselben Sinn in Reime zu bringen. Dieser thut es zwar, schiekt ihm aber auch durch Pirkheimer ein Spottgedicht zu, das anhebt:

•Wiewol viel Sachen sich begeben,
Die unfer' Gewohnheit widerstreben
Und deshalb zu verwundern stehn,
So mag ich doch nicht wol umbgehn,
Euch einen Handel zu entdecken,
Der euch zu Lachen wird bewecken.

limites vendere audeat; quod si per contemptum seu avaritiae crimen secus feceris, post bonorum confiscationem tibi maximum periculum subeun-

dum esse certissime scias.

1) Vergl. Dürers Briefe, Einleitung XIV.

Und ist darum also gethan:
 Ihr kennt ohn' Zweifel einen Mann,
 Hat krauses Haar und einen Bart,
 Der ist aus angeborner Art
 Ein Maler je und allweg g'wesen;
 Und darumb, dafs er schreiben und lesen
 Zwo Ellen und ein Viertel ¹⁾ kann,
 Vermeint er sich zu unterfahn,
 Die Kunst der Schreiberei zu treiben,
 Hat angefangen Reime schreiben.
 Das will ihm doch nicht gleich anstahn,
 Und möcht' ihm wol also ergahn,
 Wie auf ein' Zeit ei'm Schuster geschah« u. f. w.

Und nun folgt die launige Geschichte von Apelles und dem Schuster, der nicht bei seinem Leisten blieb, mit der schließlichen Nutzenwendung:

«Also sag ich auch diesem Mann
 So er das Malerhandwerk kann,
 Dafs er dann bei demselben bleib',
 Damit man's G'spott nit aus ihm treib'«.

Flugs antwortet ihm Dürer in demselben Tone:

«Es ist zu wissen in der Friß,
 Dafs ein Schreiber zu Nürnberg ist,
 Meiner Herrn gar ein werth' Mann,
 Darumb' dafs er Mißiv' schreiben kann«.

Der habe nun jenes »Fastnachtspiel« auf ihn gemacht:

»Meint' ich wär wol ein Maler blieben,
 Do hab ich mir furgenommen,
 Und will noch nit gar erflummen;
 Noch etwas zu lernen, das ich vor nit kann,
 Darumb' straft mich kein weiser Mann«.

Sodann vergleicht er Spenglern mit einem Notar, der nur ein einziges Formular für seine Urkunden gehabt und sich dadurch lächerlich gemacht hätte. Er fügt noch übermüthig hinzu, er wolle nicht nur schreiben, sondern auch Arznei-

1) Ein bildlicher Ausdruck für: ein wenig.

kunde treiben und giebt ihm nun einige fatirische Rathschläge aus des »Malers Arzenei«. Endlich schließest 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 setzt 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 Schlusse seiner 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 seine poetischen Ergüsse mit Titelbildern, denn die Reime, in zwei Spalten gedruckt, erscheinen auf diesen Flugblättern als die Hauptfache und erst an ihrem Schlusse steht das Monogramm, damit über die Autorchaft Dürers ja kein Zweifel bestehe. Freilich ist ihm Pirkheimer dabei behilflich gewesen¹⁾. Wir besitzen drei solcher Flugblätter oder Briefe, sämmtlich von 1510. Der Zug zum Lehr-

1) So schliesse ich aus dem Umstande, daß 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 pesrung nit pifs auff morn« etc. besitzt H. Lempertz senior in Köln.

haften, welcher schon die anderen Proben dieses Jahres, darunter einige Sinnprüche kennzeichnet, ist in den gedruckten Reimen noch deutlicher ausgeprägt, gemischt natürlich mit dem zeitgemäßen theologischen Anstrich. Nach dem, zwischen Titelvors und Text eingelegten Holzschnitte heißt 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 Menschen. 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 soll fahren,
 Und sich verläßt auf Mefselen
 Und verhofft dadurch zu g'nesen,
 Den bezahlt man mit Glockenton;
 Damit läuft sein Dechnufs darvon;
 Also wird sein hie vergeffen,
 Wie lang Zeit er sei gefessen
 In der Hell oder Fegefeuer
 Und leid' do groß Ungeheuer« u. f. f.

Das dritte fliegende Blatt zeigt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes (B. 55; Heller 1632), darüber den Titelvors: »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 großs 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 Sund und better' 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, soviel wir wissen, das Verfekleistern über das Jahr 1510 hinaus nicht fortgesetzt. Er müßte 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 Zusammentreffen ist es, dafs gerade zu derselben Zeit wie Dürer auch Raphael seine einzigen, uns bekannten poetischen Versuche macht. Die sämtlichen fünf, uns überlieferten Sonette von ihm stammen aus dem Jahre 1509—10. Sie athmen aber nur glühende Liebessehnsucht, volles Liebesglück¹⁾. Auch Raphael hat sich ferner nicht mehr mit Dichten befaßt, sondern vielmehr mit archäologischen und ähnlichen Forschungen. Zur litterarischen Ausmünzung seiner theoretischen Studien sollte dagegen Raphael nicht gleich Dürer gelangen. Ihn, dem »Göttlichen« sollten auch die Jahre der Prosa erspart bleiben. Ja dem Göttlichen! so hat man den glücklichen Jüngling genannt. An Dürer aber ist nichts göttlich — er ist bloß durch und durch menschlich!

1) Am besten zusammengestellt bei Herm. Grimm, Das Leben Raphaels, 1872, Berlin, S. 362—382.

Wohl sind es zwei fremde Welten, die in den ersten Vertretern der deutschen und der italienischen Malerei aneinander grenzen. Desto wichtiger sind uns alle historischen Berührungspunkte zwischen Beiden. Deren Verfolgung dürfte auch lehrreicher für uns sein, als jede, nicht leicht zu erschöpfende, theoretische Vergleichung, die ja stets von unserem subjectiven Zeitgeschmacke beeinflusst wird. Die Italiener haben, wie wir sahen, frühzeitig die packende Wahrheit in Dürers Schöpfungen empfunden, trotz der ihnen fremden Sprache in Gedanken und Formen, in Landschaft und Costume. Wie schon früher seine Hintergründe, so benützten und copierten sie bald auch seine biblischen Scenen und Figuren. Schon Vasari zählt, abgesehen von Giovanni Bellini, namentlich Andrea del Sarto und dessen Schüler Jacopo Pontorno zu den Nachahmern Dürers. Andrea hat wirklich in seinen grau in grau gemalten Fresken, darstellend das Leben des Täufers im Kreuzgange der Scalzi zu Florenz, ganze Figuren aus Dürers Folgen entlehnt, z. B. in der Darstellung der Predigt Johannis: den Pharifäer im langen Mantel rechts aus dem *Ecco homo* der Kupfertischpassion (B. 10), und das sitzende Weib mit dem Kinde aus der Wochenstube im Marienleben (B. 80).

Raphael ging in der Bewunderung Dürers allen voran. Wir mögen es Lodovico Dolce¹⁾ auf's Wort glauben, daß der Urbinate Zeichnungen, Kupfertische und Holzschnitte von Dürer in seiner Werkstätte aufgehängt und höchlich gelobt habe. Schon durch seinen Kupferstecher 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 Kupfertisch copiert und sich daran gebildet, so that er nun unter Raphael's Augen auch noch die ganze »kleine Passion« in Kupfer nach; abgesehen von einer Reihe anderer Copien

1) Aretino oder Dialog über Malerei, 1557. Deutsch herausgeg. v. R. v. Eitelberger. Wien 1871. S. 42.

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 »Spasmo di Sicilia« in Madrid scheute er sich nicht, die Composition des betreffenden Holzschnittes in der »großen 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 vorgeschwebt und ihn bei aller formalen Selbständigkeit zu einer seiner gelungensten Schöpfungen inspiriert habe, lehrt die Vergleichung mit Hilfe von Paolo Toschis vortrefflichem Kupferstich nach dem »Spasmo«. 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 Einsiedlershütte links aus dem Hieronymus in der Wüste (B. 61), die Baumgruppe, vor welcher die zwei Frauen stehen, ist aus der Mitte des großen Hercules (B. 73) entlehnt, und das Schloß 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) herübergenommen ist. Auch bei den zuvor genannten, wie ja bei

1) S. oben Bd. I. S. 333.

fast allen späteren Werken Raphaels hat freilich Giulio Romano mit Pathe gestanden.

Wie abgefchmackt ist es doch unter diesen Umständen, Raphael den Ausdruck über Dürer in den Mund zu legen: »Hätte dieser die Antike gekannt, er überträfe uns alle«. Das Wort ist durch nichts beglaubigt. Nur Vafari 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 Luft¹⁾. Einem Giorgio Vafari können wir den demüthigen Hochmuth, der sich in solchen Worten ausdrückt, schon zumuthen. Ein Raphael aber mußte wohl wissen, daß es verschiedene Weisen gebe, dem Herrn zu dienen, und daß das Fremdartige an einem anderen Genius nicht sowohl als Mangel, denn als Träger seiner 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

1) Vafari, ed. Lemonnier, X, 264: »E nel vero, se quest'uomo si raro, si diligente e si universale avesse avuto per patria la 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 abbiáno mai avuto i Fiamminghi« — was bei Vafari mit Tedeschi noch ganz zusammenfällt. Vergl. damit den Brief von Lambert Lombard aus Lüttich an

Vafari 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., quali belli ornamenti sariano restati negli suoi libri della proportione dell'huomo! Darauf die Schmeichelei, Vafari werde dies nachtragen. Gaye, Carteggio, III. 177. Sodann ein ähnlicher Ausdruck bei Lodovico Dolce a. a. O.

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 beim pöbll geacht ist gewest, (hat) der hat dyse nackette bild gemacht vnd hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, im fein hand zw weisen.« 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 zu zeigen« — das ist so recht im Geiste der Renaissance gesprochen! Vafari weiß auch von dieser Geschichte und wie theuer diese Zeichnungen Raphaels Dürer gewesen seien. Er berichtet ferner an mehreren Orten, wie Dürer die Huldigung erwidert habe, nämlich durch Zufendung seiner Kunstblätter und seines eigenen lebensgroßen Selbstporträts ¹⁾. Dieses Selbstbildniß war, nach Vafari

1) Vafari, ed. Lemonnier, *Leben Raphaels*, VIII, 35; noch deutlicher beschrieben im *Leben Giulios*, X, 111. An erstgenanntem Orte erzählt zwar Vafari 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 Kupferliche Marcantons 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, Vafari legt auf die Reihen-

folge der beiden Zufendungen keinen Werth. Er ist über die Priorität derselben, wie über den Zeitpunkt ganz im Unklaren und erzählt die Geschichte ebenso, 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 belesen 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 eintauschen lasse. Dürers Briefe 96, 18 mit Anmerkung. Daß Dürer bei jenem Wechselfeschenke die Ini-

ziemlich genauer Beschreibung ein »gemaltes Tüchlein«, wie Dürer selbst das nennt; auf einer sehr feinen, gespannten, ungründierten 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 ¹⁾ — sämtlich 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 ²⁾. Die Sicherheit dieser Ausführung war für Raphael ein Gegenstand der Bewunderung ³⁾. Als

tiative ergriffen habe, ist durchaus unwahrscheinlich. Was hatte er in Nürnberg bis 1515 von Raphael gesehen, um sich zu solch' einer weitgehenden Huldigung veranlaßt zu finden? Andererseits hätte doch Raphael darauf nicht blos mit einigen Studienblättern antworten können. Ganz anders natürlich, wenn er, der Jüngere, Dürer mit feinen Zeichenproben überraschte. Da mußte sich Dürer freilich hoch geehrt und zu einer reicheren Gegengabe aufgefordert fühlen.

1) Abbildung in Photogravure von Goupil in unserer französischen Ausgabe Tafel zu S. 362.

2) F. Reifet, Catalogue I, Nr. 499.

Camerarius a. a. O. beschreibt als Augenzeuge die Malung eines solchen Männerkopfes durch Dürer: »Nos viri barbata[m] imaginem, ita ut diximus, in linteo statim ipso penicillo nullis ante dispositis, ut assolet, delineationibus ab eo expressam quasi attoniti spectavimus. Pili sunt barbae, 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«.

3) Vasari VIII, 35: »la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello«.



Dürers Selbstbildnis.
Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München.

er am 6. April 1520 starb, an demselben Tage, an welchem Dürer acht Jahre später ihm nachfolgte, vererbte er das Bildniß an seinen Lieblingschüler Giulio Romano. Dieser hielt es gleichfalls hoch in Ehren und zeigte es »als ein Wunderding« dem Giorgio Vasari, als ihn dieser später in Mantua besuchte. Dort sah es noch Joachim von Sandrart in der Kunktkammer des Herzogs¹⁾. Seitdem ist es verschollen und wohl auch verschwunden. So hat denn auch Dürer Raphael »seine Hand gezeigt«, indem er zugleich die Gelegenheit ergriff, sich selbst ihm zu zeigen. Die beiden seltenen Männer haben einander wenigstens vermittelt eines Bildes in's Auge geblickt.

Mehr als bei jedem anderen Meister der Renaissance spielt das Selbstporträt in Dürers Thätigkeit eine Rolle. Der Hang zur Selbsterforschung, zur Vertiefung des eigenen Wesens, der in Dürer stets lebendig war, führte ihn auch zur sorgfältigen Beobachtung seiner äußeren Erscheinung. Gern und oft hat er das eigene Antlitz zum Gegenstande seines Studiums gemacht. An die bereits erwähnten und noch erhaltenen Brustbilder von 1484, 1493 und 1498 reiht sich das berühmte Selbstporträt in der Pinakothek zu München. Vornehmlich in der Gestalt dieses Bildes lebt Dürer in der Vorstellung der Nachwelt fort. Wer kennt ihn nicht, den herrlichen Mann, der baarhäuptig, das reiche braune Haar in langen, wohlfrießerten Striemen auf die Pelzschabe herabfallend, ganz gerade heraus uns anschaut mit weit geöffneten Augen in tiefer Spannung, halb prüfend, halb visionär! Das gescheitelte Haar läßt das Gesicht auffallend schmal, den langen bloßen Hals mächtig erscheinen; der etwas überlebensgroße Maßstab erhöht noch den ernstesten Ausdruck der edlen, regelmässigen Züge. Das Auge ist von grünlicher Farbe, die vollen Lippen sind im Geschmacke Dürers — und wie es scheint auch seiner Zeit — ein wenig zusammengezogen und vorgestoßen. Die durch ihre Schönheit

1) Teutsche Academie, 97

berühmte Hand hält in eigenthümlich gespreizter Stellung den Pelzrock über der Brust zusammen und erscheint hier sehr ungünstig. Der Bart ist kurz und noch nicht sehr kräftig. Die Ausführung ist ungemein sorgfältig und fein, insbesondere in Haar und Pelzwerk, doch nicht kleinlich. Im Fleische sind die grauen Schatten sehr zart vertrieben, die weißen Lichter breiter aufgesetzt. Man sieht unter der dünnen Farbe noch hin und wieder die feinen Kreuzlagen der Unterzeichnung, wie vom Metallstift ¹⁾).

Freilich ist das Bild heute in sehr schlechtem Zustande. Von seiner ursprünglich gewifs ganz hellen, klaren Färbung ist wenig mehr übrig. Uebermalungen und braune Firnisse haben ihm das Ansehen eines spätern, auf Helldunkel ausgehenden Niederländers gegeben ²⁾. Aus der schwarzen Uebermalung des Hintergrundes schlägt rechts noch das ehemals lichte, ausgefweifte Täfelchen einer Inschrift durch ³⁾. Die jetzige Inschrift darauf, wie auch das Monogramm und die Jahreszahl 1500 sind falsch und mit Staubgold aufgemalt ⁴⁾. Das Jahr 1500, welches auch noch auf zwei andern Münchener Dürerbildern in nicht ganz unbedenklicher Weise vorkommt, ist für dieses Selbstbildnis Dürers durchaus un-

1) Unter den vielen Abbildungen ist die beste, der Kupferstich von François Forster, zwar treu, giebt aber alle Formen abgestumpft und hart. Auch die Lithographie von Strixner ist noch sehr ungenügend. Unser Holzchnitt ist nach dem Original, doch mit Zuhilfenahme jener beiden Reproduktionen hergestellt.

2) Zum Jubiläum 1871 that man ihm noch die Unbill an, es zu »regenerieren« d. h. zu pettenkofern.

3) Auch auf Forsters Stich, doch etwas ungenau angedeutet.

4) Sie lautet: Albertus Durerus Noricus ipsum se propriis hic effingebam coloribus ætatis anno XXVIII. Eine Parallele dazu bildet ein Con-

cept 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 geschweifte und ausgezackte Form jenes übermalten und noch durchscheinenden Täfelchens kann ganz gut noch von Dürer selbst herühren; man vergleiche nur die barocken, ähnlich ausge schnittenen und noch an den Enden eingerollten Cartouchen an den Denkmälern Fig. 16 und 17 in Dürers »Unterweisung der Messung« von 1525.

wahrscheinlich. Das lehrt uns der Vergleich mit allen anderen 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 1509 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 Jahreszahl¹⁾: »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 beiläufigen Schätzung von Dürers Alter erschlossen zu haben. Möglicherweise ist daher die Nachricht van Manders — weit entfernt, ein Zeugniß zu sein — vielmehr die Quelle der erst später auf das Bild gesetzten Jahreszahl²⁾.

Das hohe Selbstbewußtsein, welches alle jene Porträte

1) 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«.

2) Heller, 209, Nr. 7. Die Geschichte seiner Wanderung erzählt man in Nürnberg folgendermaßen: Der Maler und Stecher Kugner erhielt das Bildniß vom Magistrat zum Zwecke des Copierens geliehen, nachdem man vorsichtig die Rückseite der Holztafel mittelst Siegels und Bindfadens gekennzeichnet hatte. Kugner sägte nun das Holz vorsichtig 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.

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 Selbstgeföhle 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 ein späteres Monogramm bei, zuweilen auch ganze Aufschriften, die auf ihre Entstehung Bezug haben. Besonders um das Jahr 1514 scheint er eine solche Revision seiner Zeichnungenmappe vorgenommen zu haben. Erst von 1496 auf 1497 nahm er das bekannte Monogramm, das in ein größeres gotisches 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 regelmäfsig auch die Jahreszahl bei, und zwar steht dieselbe, wenn nicht räumliche oder sonstige Urfachen es hindern, immer unmittelbar über dem Handzeichen. Pirkheimer hatte ihm gerathen, gleich Apelles, seine Werke mit seinem Namen zu bezeichnen¹⁾.

1) Scheurl, Lobrede auf Cranach L. Cranach, I. 34.
1508, deutsch bei Ph. Schuchardt,

Endlich vereinigt sich die Sorge um Sicherung feiner Urheberchaft 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 seinem Selbstporträt. Auf dem Rosenkranzfest und der Marter der Zehntausend erscheint er gar in Begleitung seines geliebten Freundes Pirckheimer; 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 Titeltupfer, blos 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, dafs den Zuhörern nichts mehr leid that, als wenn er aufhörte zu sprechen¹⁾. Diefem ausgezeichneten Aeuferen entsprach denn auch der Adel feiner Seele: »Er war 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 abfofsender Gravität, vielmehr hat er alles dasjenige, was zur Annehmlichkeit und zur Erheiterung des Dafeins dient, ohne vom Ehrbaren und Guten abzulenken, felbft fein Leben lang nicht verfhmäht und noch in feinem Alter gebilligt; wovon fein Nachlafß über Gymnastik und Mufik Zeugnifs giebt. Vor allem anderen aber hatte ihn die Natur zur Malerei gefchaffen; darum erfafte 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 hatte²⁾.

Dadurch habe fich Dürer — fährt Camerarius fort — in fo hohem Mafse die Gunft der Kaifer Maximilian und Karls V. erworben. »Und hatte schon feine Hand, fozufagen, ihre ganze Reife erlangt, fo erfieht man aus feinen Werken nur um fo deutlicher den hohen, der Tugend ge-

1) Dederat huic natura corpus compositione et statura conspicuum, aptumque animo specioso, quem contineret . . . erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus et quem Greci *τετιγυρωτον* 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.

2) Ferebatur autem magno quodam ardore animi ad omnem honestatem morum et vitae complectendam, quam

ita praestitit, ut vir optimus merito haberetur. Non tamen 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 gymnastics 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.

weithen Geist, der sie lenkte, denn alles, was er gemacht hat, ist erhaben gedacht und löblichen Inhalts¹⁾. Im Hinblick auf jene Künstler, welche durch leichtfertige, ungeschickliche Bilder zu gefallen suchten, heisst es dann weiter: »In dieser Beziehung bewundern wir mit vollstem Rechte Albrecht als den treuesten Hüter der Zucht und Sittenreinheit, der durch die Grofsartigkeit seiner Gemälde Zeugnifs ablegte, dafs er sich seiner Kraft vollkommen bewußt 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 Punkt²⁾. Was soll ich aber von der Fertigkeit und Sicherheit seiner Hand sagen? Man möchte schwören, es sei mit Zirkel und Richtscheid gezeichnet, was er jedoch ohne jedes andere Hilfsmittel als Pinsel oder Stift oder Feder hinschrieb zur ungeheuren Verwunderung der Zuschauenden. Was soll ich erzählen von der zwischen seiner Hand und seinen Ideen herrschenden Uebereinstimmung, dafs er oft mit Stift oder Feder die Gestalten aller möglichen Dinge unverzüglich auf das Papier hinwarf, oder wie die Maler sagen: stellte?³⁾ Ich fürchte wahrlich, es werde den Lesern in der Zukunft ungläublich erscheinen, dafs er zuweilen ganz verschiedene Theile einer Composition nicht nur, sondern auch eines Körpers ver-

1) 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.

2) Hoc igitur loco optimo iure admirabimur Albertum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et granditate picturarum proferentem, se conscium nimirum sibi virium, sic tamen ut ex minoribus quoque operibus ipsis sperni nihil debeat. In quibus nullam lineam invenias ductam

temere aut perverse, nullum supervacuum punctum.

3) Quid ego de manus constantia et certitudine loquar? Jurares 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 loquuntur, collocavit?

einzel hinstellte, die vereinigt einander derart entsprachen, daß nichts besser hätte zusammenpassen können. So vollständig war der Geist des einzigen Künstlers ausgestattet mit allem Wissen, wie mit dem Verständnisse der Wirklichkeit und des Einklanges der Theile unter sich, so lenkte und meisterte er die Hand und liefs sie vertrauend seinem Geheisse folgen ohne irgend welche Hilfsmittel¹⁾. Gleicher Art war seine Fertigkeit in der Handhabung des Pinsels, mit dem er ohne irgend eine Vorzeichnung 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 war²⁾.

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 Höherem³⁾. »Im Uebrigen zeigt sich in seinen Werken nichts Ungeziemendes, nichts Entwürdigendes, denn alles das lag seinem reinen Gemüthe fern. Wie sehr war

1) 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 singularis instructa omni cognitione et intelligentia veritatis consensusque inter se partium, ipsa moderabatur ac regebat manum, iubebatque sibi absque ullis adminiculis fidere.

2) Similis erat promptitudo peni-

culum 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.

3) Quamvis enim Albertus summus esset, tamen aliquid animo suo magno et excelso supra concupiscebat semper.

dieser Künstler feines 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 so weit, daß er zur Kunst auch die Begründung ihres Gebrauches in's Leben rief, die bis dahin unbekannt und zumal bei unsern Künstlern unerhört war. Denn wo gab es einen unter ihnen, der von seinem Werke, wenn er gleich hohen Ruhm damit erlangt hatte, auch zugleich die Begründung auseinandersetzen konnte, daß es den Anschein hatte, als hätte er mehr durch Wissenschaft, als durch einen glücklichen Wurf sein Lob erworben¹⁾!

Die Art wie Camerarius in dieser feiner liebevollen Schilderung des Freundes den äußeren und den inneren Menschen mit dem Künstler in eins zusammengreift, entspricht so ganz der Anschauung, welche wir heute noch, von unserem entlegeneren, darum aber auch objectiveren Standpunkte über die ganze Persönlichkeit Dürers und über sein Schaffen gewinnen. Wie nur je bei einem Künstler, so hängen bei ihm Charaktereigenthümlichkeit und Production auf's innigste zusammen. Eines ohne das Andere bliebe ganz unverständlich. Selbst der Cultus der eigenen Persönlichkeit, auch in ihrer äußeren Erscheinung geht aus dem innersten Wesen Dürers hervor und ragt bedeutfam an die höchsten Aufgaben heran, 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 mannigfach Dürer auch in seinen Gemälden, Kupfern

1) Ceterum nulla spurcicies, nullum dedecus in ipsius operibus exstat, refugientibus scilicet talia omnia castissimi animi cogitationibus. O dignum tali successu artificem! 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 saltem. Quis enim illorum fuit, qui operis sui, quo maximam quoque famam adeptus esset, rationem explicare posset, ut magis scientia quam casu laudem invenisse crederetur!

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 seine höchste Lebensaufgabe darin, die Geschichte »von der sündigen Menschheit Erlöfung« — wie sich der Sänger des XVIII. Jahrhunderts ausdrückt — im Bilde nachzudichten. Das Leben und Leiden Jesu, diese größte aller weltgeschichtlichen Thatfachen, 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 eiteln 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 mustergerig 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 Empfänglichkeit. 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 dasselbe 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 Christushaube, einem berühmten, Dürer zugeschriebenen Holzschnitte¹⁾. Obwohl nun dieses Werk keineswegs von Dürer selbst auf den Holzstock gezeichnet oder unter seinen Augen geschnitten worden ist, so muß dasselbe doch auf irgend eine, vermuthlich späte Zeichnung 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

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 beschreibt ein schadhafte

Exemplar, früher in Rumohrs Besitz, bei einem Nürnberger Antiquar; ein anderes, ganz wohlhaltenes besitzt die Albertina in Wien. Die gewöhnlichen Drucke stammen von der restaurierten, an beiden Seiten ergänzten Holzplatte. Eine alte Copie darnach mit dem beigefügten Schweisstuche, Bartsch App. 67. Heller 1628.

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 ungefickt hat man die Majestät des Schmerzes in diesem Antlitze der milden Hoheit in dem 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 sieht ¹⁾« — 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 Untergeficht; er hat das Gepräge von lauter Sanftmuth und Duldung. An Stelle dieses mehr passiven Ausdrucks tritt bei Dürer der lange Kopf von gleichmäßiger Breite mit der geraden, vierfach gebuckelten Stirne, der geschwungenen, zweimal eingefattelten Nase, den großen, aber tief liegenden Augen, dem breiten kräftigen Kinne und dem reich gelockten Haupthaare. Es ist ein energischer deutscher Kopf, der

1) Zahn, Jahrb. f. K. I. 8.

uns hier anschaut, es ist im Wesentlichen Dürers eigenes Antlitz.

Als Dürer jenes merkwürdige Münchener Selbstporträt malte, scheint ihm die Analogie doch vorgefchwebt zu haben; daher vielleicht das unbedeckte Haupt trotz der Pelzfchaube, die feierliche Haltung, die sorgfältige symmetrische Ausbreitung des Haares auf den Schultern, der weihevollc Ernst in den Zügen! Dafs man in Nürnberg noch im späteren sechzehnten Jahrhundertc die Sache nicht anders anfah, 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 befondere Vorzüge und mit dem bei Dürer öfter vorkommenden sogenannten falschen Blick, ist vollkommen echt und gut erhalten. Wie ist diese späte Ausnahme zu erklären? Keinesfalls dürfte Dürer freiwillig von der seit einem Jahrzehnt 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 Motivbildes handelte, sei es, dafs doch der Besteller an dem neuen Typus, als an einem unrichtigen und profanen, Anstofs nahm und sich denselben verboten habe.

1) Büste $\frac{2}{3}$ lebensgrofs, ganz von vorne gesehen, auf schwarzem Grunde auf Holz, Meter: H. o. 195, Br. o. 175. Haare aus der Stirn gestrichen, glatt herabfallend, Bart schlicht in zwei

Spitzen auslaufend, Heiligenchein kreuzförmig, dazwischen Strahlenbündel. Gewand roth mit Goldfaun, darauf: JHS, XPS. Rechts die echte Jahreszahl und das Monogramm.

Was seit Xenophanes von den Menschen und von ganzen Völkern behauptet wird, daß 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 Faust. In der Concentrierung einer reichen Individualität auf einen erprobten, populären Stoff liegt ja das Geheimniß der tiefsten künstlerischen Wirkung. So hat denn auch Dürer mit durchschlagendem Erfolge sein männliches Ideal der eigenen Persönlichkeit entlehnt. Das allgemein verbreitete Urtheil, daß er einen Christuskopf gehabt habe, beruht insofern auf ganz richtiger Beobachtung; nur ist es ein *hysteron proteron*, dessen Fassung nach genauerer Schlussfolgerung dahin zu verkehren ist, daß eben unser modernes Christusbild die Züge Dürers trägt.

Zum Verständnisse Dürers genügt es darum auch nicht, ihn bloß als Maler, als Zeichner kennen zu lernen. Auch nicht bloß 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.

»Kaiferl. Majestät löblicher gedechtnus,
der mir zu frü ferchiden ist . . .«

Dürer.



Unsere Vorstellung von Dürer bliebe unvollständig, wenn wir ihn nicht auch in seiner Stellung zu dem öffentlichen Leben seiner Vaterstadt und seines Volkes kennen lernten, als Bürger und als Patrioten. 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 versehene 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 hingen sie in einem metallenen Schreine unter dem Gewölbe der Spitalkirche. Jene Kammer im Schopper'schen Hause hatte der Rath bereits im Jahre 1430 mit einem Gemälde zieren lassen. Für dieselbe Heiligthumskammer erhielt nun Dürer den Auftrag auf zwei große Tafeln mit den Bildnissen Kaiser Karls des Großen und König Sigismunds¹⁾. Bereits im Jahre 1510 muß er diesen Auftrag gehabt haben, sonst hätte er wohl nicht die Gelegenheit zu einer Reihe genauer Studien nach den Reichskleinodien wahrgenommen. Es sind 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 Ueberschrift: »Das ist des heiligen großen keiser Karels habitus 1510«, in der Albertina; offenbar ein Entwurf zu dem Bilde, doch in ganzer Gestalt²⁾. Die anderen zeigen einzeln: die Kaiserkrone mit einem röthlichen Kappenfutter und den richtigen Inschriften rechts: REX SALOMON und links: PER ME REGES REGNANT, den Reichsapfel, und vom Reichsschwerte einen Theil mit dem Griff, dabei die Inschrift: »Daz ist keiser Karls schwert, awch dy recht gros, vnd ist dy kling eben als lang, als der strick, domit daz papier awssen punden ist«. Diese Abbildungen der Insignien, bei denen sich früher auch die des Handschuhes befand,

1) Baader, Beiträge I. 6; II. 6. 2) Vergl. Heller 116, Nr. 123.
Vergl. über »Heiltum« Dürers Briefe, Radiert von F. C. Favart 1818.
189.

sind sämmtlich in der Naturgröße aufgenommen; sie befinden sich im Besitze des H. Alfred von Franck in Graz ¹⁾. Die Pietät, mit der Dürer hier an's Werk ging, ist für seine Gefühlsweise ganz bezeichnend.

Die beiden, stark überlebensgroßen Bildnisse Kaiser Karls und Sigismunds, für deren ersteres jene Studien mit bestimmt waren, hängen gegenwärtig in der Kunstsammlung auf dem Rathhause zu Nürnberg. Karl der Große, 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 Frankreichs, der einköpfige schwarze Adler in Gold, die drei goldenen Lilien in Blau. Dazu die Inschrift:

Diefs ist der Gestalt und Bildnus gleich
 Kaifer Carl, der das Romisch Reich
 Den Deutschen unterthänig macht,
 Sein Kron und Kleidung hoch geacht
 Zeigt man zu Nurnberg alle Jahr
 Mit andern Heilthum offenbar. ²⁾

Das Seitenstück hat zwar dieselbe Größe. Da aber auf demselben oben fünf Wappenschilde, das böhmische in der Mitte, angeordnet sind, ist die Figur König Sigismunds etwas kleiner genommen, herabgerückt und weiter abgechnitten. Der Kopf ist individuell bis zur Ueberladung

1) Vergl. Heller 84, Nr. 96—99 und 129—130, Nr. 51, a—c. Der Handschuh b mit der Inschrift: »Dz ist keifer Karls hantschuh 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.

2) 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.

und stimmt zu dem Bildnisse Sigismunds auf dem großen Kaiferriegel seiner Bullen. Dies und die eigenthümliche Bügelkrone und die Königstracht mit grünem Unterleide 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 Kaifer Karls; weniger ein Pendant als eine Folie, gleich wie der Fuchs neben dem Löwen. Die Aufschrift lautet:

Dies Bild ist Kaifer 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 erhielt¹⁾. Die Vollendung der Kaiferbilder in diesem Jahre erklärt denn auch die auffallende Aehnlichkeit der Züge Karls des Großen mit denen des kaiferlichen Geschichtschreibers, des Mathematikers und gekrönten Poeten Johannes Stab oder Stabius, der zu Anfang des Jahres 1512 mit Kaifer Maximilian nach

1) Copien von den beiden Kaiferköpfen befinden sich in der k. k. Ambrasra Sammlung in Wien.

Nürnberg kam, längere Zeit daselbst 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 Lehnis requiriert, der bei Heroldsberg gegraben wurde und sich zur Herstellung solcher Tiegel vorzüglich eignete¹⁾. 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 rafflose Kaiser ja hoffen, dereinst eine bleibende Ruhflätte zu finden, obwohl er sie thatfächlich auch dort nicht gefunden hat, sondern in Wiener Neustadt. Für's Leben befah 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 Grenzschiede zweier Zeitalter. Seine Gemüthsart brachte es aber mit sich, daß er an vielen Ueberlieferungen der großen Vergangenheit nur um so eifriger festhielt — ganz im Gegensatz zu einem verfrühten Diplomaten- und seßhaften Kanzleikaiser, wie der Luxemburger Karl IV., den er des Reiches Stiefvater nannte. Ihn nannte dafür das Volk den »letzten Ritter«; Napoleon I.

1) Baader, Beiträge I, 34.

hatte ihn einen »Ideologen« genannt, David Straufs einen »Romantiker auf dem Thron der Caesaren«. Max war eine durch und durch poetische Natur. Was ihm in seinen vielen Kriegen und Staatshändeln an wirklichen Erfolgen abging, das ersetzte er durch eine glückliche, an dem Vollgeföhle seiner erhabenen Weltstellung genährte Phantasie. 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 Verfe. Nach seinen eigenen Angaben zeichnete Hans Burgkmair die 245 Holzchnitte zum Weiskuning und schrieb sein Geheimfchreiber Marx Treytz-Saurwein die Erklärung dazu. Melchior Pfintzing, der Probst zu St. Sebald in Nürnberg, dichtete in demselben Sinne den Theuerdank nach, zu welchem Hans Schäußelein die 118 Holzstöcke, der Buchdrucker Schönsperger in Augsburg in den Ausgaben von 1517 und 1519 die schön geschnittenen gothischen Lettern lieferte¹⁾. Diese Ruhmbegehrde, 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 GröÙe 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

1) Ueber die Schriften Maximilians Bücher vergl. Mosel, Geschichte der und die Ausgaben der illustrierten k. k. Hofbibliothek, 16 ff.

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 beforgte Johannes Stabius.

So weit wir bisher über das Leben dieses vielseitigen Mannes unterrichtet sind, war er ein Oesterreicher, vielleicht ein Wiener von Geburt¹⁾. 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 hervorgebracht, woran sich die Nachwelt noch ergötzen werde. Namentlich habe der Kaiser an den seltsamen Dingen, die er ausgedacht, täglich seine Freude gehabt und ihn so hochgehalten, daß er für ihn einen neuen Lehrstuhl der Astronomie und Mathematik in Wien gestiftet habe. Dies bezieht sich auf jenes Collegium poetarum et mathematicorum, das Maximilian im Jahre 1501 unter dem Voritze des Konrad Celtes an der Wiener Universität errichtete mit der Befugniss, gekrönte Poeten zu ernennen. Stabius war der erste, dem gleich im folgenden Jahre diese Auszeichnung widerfuhr. Er war schon früher Mitglied der von Celtes gegründeten Societas Danubiana und spielte mit in dessen Komödie Ludus Dianae, bei deren Aufführung vor dem Kaiser. Und wie einst Celtes auf die Verbindungen mit der Kunststadt Nürnberg besonderen Werth gelegt hatte, so beeilte sich auch Stabius davon Nutzen zu ziehen und sie zu einem Ausgangspunkte für

1) Vergl. Sotzmann, über J. Stabius und dessen Weltkarte von 1515; Monatsberichte über die Verhandl. der Gesellschaft, f. Erdkunde zu Berlin 1848, Neue Folge V. 232 ff.

die Unternehmungen des Kaisers wie für seine eigenen zu machen.

In Dürer hatte Stabius seinen Mann gefunden. Der Verkehr mit dem verständigen Meister scheint ihn denn auch gleich so gefesselt zu haben, daß er sich noch Ende Juli des Jahres in Nürnberg aufhielt¹⁾. Auch Dürer muß mit großem Eifer an die Arbeit gegangen sein, denn der Kaiser wollte ihn schon am 12. December 1512 dafür steuerfrei machen. Er erließ deshalb von Landau ein Schreiben an den Nürnberger Rath, in dem er sagt: »Nachdem unser und des Reiches Getreuer, Albrecht Dürer in den Vissierungen (d. i. Zeichnungen), die er uns zu unserem Fürnehmen gemacht, guten Fleiß fürkehrt, und sich darbei erboten hat, hinfüro dermaßen allwegen zu thun, darob wir sonder Gefallen empfangen haben; auch dieweil derselb Dürer, als wir oftmals bericht seyn, in der Kunst der Malerei für ander Meister berümbt wird; seyn wir dadurch bewegt worden, ihn mit unsern Gnaden in Sonderheit zu fördern und begehren demnach an Euch mit ernstlichem Fleiß, Ihr wollet uns zu Ehren gedachten Dürer bei Euch aller gemeiner Stadt Auflegung, als Ungelt, Steuern u. a. freien, in Ansehung unserer Gnad und seiner berühmten Kunst, die er bei Euch billig genießen soll, und uns sollich unser Fürderung in keinem Weg abschlagen, wie sich dann auch sollichs uns zu Gefallen und derselben Kunst bei Euch zu einer Mehrung zu thun wohl zient; des wir uns zu Euch ungezweifelt verfehen wollen«. Die edle Absicht und die guten Lehren des Kaisers verfangen freilich wenig beim Nürnberger Rathe, der von Steuerbefreiung nichts wissen wollte. Dürer 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«²⁾.

1) v. Eye, A. Dürer, 361, Note 89. Briefe, 163 und 52. Baader, Jahrbücher f. K. I. 222 u. 243.

2) Campe, Reliquien, 60. Dürers

bücher f. K. I. 222 u. 243.

Dürer hielt dem Kaiser Wort. Auch ohne alle Entlohnung war er fleißig bei der Arbeit. Bereits im Jahre 1515 war der erste Theil des collossalen Werkes in der Zeichnung für die Holzschneider vollendet. Die Ehrenpforte (B. 138) besteht aus 92 Holzstöcken; die Abdrücke zusammengesetzt, mißt das Blatt $10\frac{1}{2}$ Schuh Höhe, 9 Schuh Breite. In einer langen Beschreibung und Erklärung, welche unten anzufügen ist, belehrt uns Stabius, »die Pforte der Ehren des Kaisers Maximilian sei in der Gestalt von ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den Römischen Kaisern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen sind und etliche noch gefehen 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, unwunden 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 hochauftretenden 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 der Macht«, über ihr hängt, einem Kleinode gleich, die reizende Fortuna unserer Initiale, die Kaiserkrone hinabhaltend. Darüber ist das Wandfeld mit dem Stammbaume des erlauchten Hauses Oesterreich geschmückt, zu oberst der Kaiser 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; 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 seiner 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 Andräe, der sich an seiner Hand gebildet hatte, schnitt die Formen mit gleicher Genauigkeit nach¹⁾. Er war ja »unter den anderen Formschneidern, auch in alledem, das zum Werk gehört, der Geschickteste und Oberste«. Das Riefenblatt ist nicht mit dem gewohnten Monogramme Dürers bezeichnet, sondern es zeigt zur Rechten unten das lorbeerkrönte Wappen des gelehrten Erfinders Stabius, dann das

1) Neudorffer, Nachrichten, 46. folglich, nennt ihn aber irrthümlich
Vergl. Archiv f. zeichn. K. XII. 56. Hieronymus Rosch,
Neudorffer kannte Hieronymus per-

eines Unbekannten, schräggetheilt, oben ein springender Bock, unten sechs Schrägbalken¹⁾; und daneben bescheiden etwas kleiner das Wappen Dürers, die offene Thür 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 5. 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 thunlichst fordern²⁾. Schon am 5. Januar 1514 hatte der Kaiser von Rothenburg am Inn dem Rathe seinen Entschluß mitgetheilt, das zerstörte Kaiserfenster bei St. Sebald erneuern zu lassen; der Rath möge ihm zu dem Zwecke 200 Gulden leihen und dieselben seinem Rathe, dem Probit Melchior Pfintzing, einhändigen. Diesmal that der Rath, wie ihm befohlen war. Das von Maximilian geflüttete Fenster hinter dem Hochaltar in der Sebalduskirche trägt unter feiner Widmung die Jahreszahl 1515³⁾. Es bleibt fraglich, ob Dürer auch dazu die Entwürfe geliefert hat.

Die Anwesenheit des kaiserlichen Historiographen Stabius in Nürnberg gab Dürer Gelegenheit, nun, nachdem die Ehrenpforte in der Zeichnung vollendet war, auch dessen Fürsprache beim Kaiser in Anspruch zu nehmen. Es handelte sich um ein Leibgeding, ein Jahresgehalt von 100 Gulden, das ihm früher schon mag versprochen worden sein. In dieser Angelegenheit schrieb Dürer noch im selben Jahre

1) Man rieth auf Dürers Freund Benedict Chelidonus, der die lateinische Uebersetzung der Verse besorgte, 1518 zum Abte des Schottenklosters in Wien ernannt wurde und 1521 dafelbst starb. Ob Hieronymus Emser, genannt der Bock, weil er einen Bock im Wappen führte, ein gelehrter Freund Pirckheimers, geb.

1477 zu Ulm, hier in Frage kommen kann, vermag ich nicht zu entscheiden.

2) Baader, Beiträge 36. Ob es sich hierbei nicht blos um Holzschnitte, sondern auch um Gemälde handelte, wäre noch zu prüfen; ist aber ganz unwahrscheinlich.

3) v. Murr, Journal XV, 54; Baader a. a. O.

einen Brief an den Nürnberger Staatsmann Christoph Krefs, der sich am kaiserlichen Hoflager befand¹⁾. Er bittet denselben, von Stabius zu erfragen, ob er in seiner Sache etwas ausgerichtet hätte und wenn dies nicht der Fall wäre, möge er selbst beim Kaiser für ihn eintreten. Er möge geltend machen, »dafs er bisher der kaiserlichen Majestät drei Jahre lang gedient und das Seinige dabei eingebüfst habe; und wenn er seinen Fleifs nicht dargestreckt hätte, so wäre das zierliche Werk — ohne Zweifel die Ehrenpforte — zu keinem solchen Ende gekommen; er bitte daraufhin kaiserliche Majestät, ihn dort mit den 100 Gulden zu belohnen« u. s. f. Die Fürsprache war vom besten Erfolge begleitet. Noch von demselben Jahre, vom 6. September 1515 datiert das kaiserliche Privilegium für Dürer. Der Kaiser sagt darin, »dafs er angefehen und in Betracht gezogen habe, die Kunst, Geschicklichkeit und Verständigkeit, wegen deren unser und des Reiches lieber Getreuer, Albrecht Dürer vor uns gerühmt wird; desgleichen die angenehmen, getreuen und nützlichen Dienste, die er uns und dem heiligen Reiche, auch unserer eigenen Person in mannigfaltiger Weise oft und bereitwillig gethan hat, noch täglich thut und hinfort wohl thun mag und soll«. Er verleiht ihm daher ein Gehalt von 100 Gulden 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, liefs es diesen nicht entgelten und billigte ausdrücklich dessen Bezahlung²⁾. Dürer selbst bestätigt 1520 in seinem

1) Manuscript im kön. Museum zu Berlin. Campe, Reliquien 55; Dürers Briefe, 39, mit Anmerkung. Dafs der Brief in das Jahr 1515 gehört, ist mir seitdem unzweifelhaft geworden. Dafs er sich auf Maximilian bezieht,

bemerkte schon Ludwig Geiger in seiner sehr gründlichen Recension meiner »Briefe Dürers«, Göttinger gelehrte Anzeigen 1873. Stück 25, S. 977.

2) Dürers Briefe 165. M. M. Mayer, Des alten Nürnbergs Sitten und Ge-

Briefe an Spalatin, daß er die 100 Gulden »denn auch jährlich bei Seiner kaiserlichen Majestät Lebzeiten erhoben habe«¹⁾.

In jenem Briefe an Christoph Krefs beruft sich Dürer schließlicly 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 Holzschnitt²⁾. Im ersten, seltenen Drucke sind deren bloß sechs: 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 ertheilte Maximilian bekanntlich Hans Burgkmair in den 124 Darstellungen von Heiligen aus seinem Geschlechte³⁾.

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 nördliche Halbkugel des Himmels

bräuche, 1835, II. 1, S. 24 ff. Baader, Jahrbücher f. K. I. 243.

1) Dürers Briefe 43, 27.

2) Bartsch 116, Heller 1880, Retberg 219.

3) Bartsch Nr. 82, der auch von den Holzstöcken aus den Jahren 1515 und 1518 zu Wien 1799 eine neue

Auflage veranstaltete. Einzelne Blätter trugen Schaufelein und Springinkle bei. Von St. Koloman (B. 106), einem Holzschnitte, den Stabius zuerst 1513 ebenfalls mit einem Gedichte publicierte, weiter unten im XVI. Capitel.

mit den Sternbildern und eine noch grössere Weltkarte, nämlich die perspectivische Ansicht der östlichen Halbkugel der Erde mit dem alten Continent ¹⁾. Sie wurden von Stabius mit Hilfe des Nürnberger Astronomen Konrad Heinfogel entworfen und dem Cardinal Erzbischof von Salzburg, Matthaeus Lang, gewidmet mit einem kaiserlichen Privilegium von 1515. Dürer hat die Hemisphären auf die Holzplatten gezeichnet nebst den Köpfen und anderem Zierrath in den Ecken. Sein Wappen mit der offenen Thür steht daher auf dem erstgenannten Blatte neben dem der beiden Astronomen. Die Holzstöcke der beiden Himmelskarten befinden sich jetzt im Kupferstichcabinet des königlichen Museums in Berlin, und zwar die nördliche Hemisphäre ganz, von der südlichen aber nur das runde Mittelstück ²⁾. Die Stöcke zu der Erdkarte mit den Windeshäuptern am Rande, auf welcher zum erstenmal eine perspectivische Darstellung des Erdballes von einer Meisterhand gewagt ist, befinden sich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien; sie ward mit anderen Holzschnitten aus dem Nachlasse von Stabius 1781 daselbst veröffentlicht ³⁾. Stabius war im Jahre 1522 plötzlich in Graz gestorben. Sein xylographischer Nachlass kam

1) Bartsch 150, 151 und 152, Retberg 215, 216 und A. 66; Paffavant 201. Dafs 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 circumscriptis.

2) Dieses ward frühzeitig schon herausgeschnitten und in einer andern Einfassung mit Dürers Bildnis und der Jahreszahl 1527 neu gedruckt, welche veränderte Auflage Bartsch Nr. 150 für eine andere Platte nahm als Nr. 152. Vergl. noch

andere Druckverschiedenheiten bei Retberg Nr. 215.

3) Sammlung verschiedener alter Holzschnitte, grösstentheils nach A. Dürers Zeichnungen, wovon sich die Originalplatten auf der k. k. Hofbibliothek befinden, Wien 1781. fol. Vergl. C. Ritter, Ueber Stabius' Weltkarte: »So dürften wir denn den großen deutschen Meister, der sich zu seinen Zeiten in den Studien aller Wissenschaften und Künste umfahe, auch zu unsern ersten deutschen Geographen und Landkartenzeichnern rechnen, deren Reigen er anführte mit Meisterschaft etc. Monatsber. der Gesellschaft f. Erdkunde in Berlin, N. F. V. 230 mit Abbild., und Sotzmann ebendasselbst 232 ff.

später an das dortige Jesuitencollegium und dann nach Wien. Von den übrigen Holzstöcken aus demselben möchte nur das eigene Wappen des Stabius mit dem Lorbeerkranz (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.

Dürer pflegte seinen gelehrten Freunden solche Bücherzeichen zu entwerfen. Sie kommen theils nur in Zeichnung, theils auch in Holz geschnitten 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 Kessels, 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 Pfinzing Buch gemohlt«¹⁾. Eine ähnliche Bestimmung hatte auch die nahezu gleichzeitige Federzeichnung der Sammlung Gatteaux, jetzt

1) Auf dem um das Rad gefehlungenen Bande die unverstandene Schrift: HILF . DGTGHE . LVCK . BERAT. Beide Zeichnungen photo-

lithogr. in A. Dürers Handzeichnungen von Gebr. Burchard, Nürnberg 1871 ff.

im Louvre zu Paris: der wilde Mann als Wappenhalter von Aehren und Weinranken umgeben ¹⁾).

Von einem für Lazarus Spengler gezeichneten Bücherzeichen wird gleich weiter unten die Rede sein. Einen frühen Holzschnitt für Pirkheimers Bibliothek haben wir bereits kennen gelernt ²⁾. Hieher gehört auch der zierliche Holzschnitt mit den Wappen der Ebner und Fürer ³⁾ 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 Tscherte ⁴⁾, obwohl dasselbe nur ein unechtes Monogramm Dürers trägt. Das Wappen zeigt einen Waldteufel mit zwei gekoppelten Hunden; es ist somit ein redendes, da das Wort »tschert« im Böhmischen 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 behilflich ⁵⁾.

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 Kupferstückes werth gefunden (B. 95). Im Jahre 1512 zeich-

1) Abb. bei Narrey, Albert Dürer, Paris. 1866, S. 57.

2) Oben Bd. I, S. 279.

3) B. ap. 45; Heller 1940; Retberg A. 53.

4) B. 170; Heller 1948; Retberg 244.

5) Vergl. oben Bd. I, S. 155; Dürers Briefe 177, mit Anmerk. Vorhandene Zeichnungen mit Inschrift lassen über den Besitzer des Wappens keinen Zweifel. J. Wulfen, Archiv f. zeichn. K. X. 369. und Alb. Ilg in Die graphischen Künste I. 74.

nete 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 Zwillingformen 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 eingefast 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

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 genannt zw negst pey Reidlingen awff dem zwentzigsten dag des hewmond und sy wurden getawft das eine hawbt Elpelt, das ander Margrette.

2) »Im 1513 Jor acht May hat

man unferem König von Portugall gen Lisabona pracht ein solch lebendig tir aus India, das nemt man Rhinocerate, das hab ich dir von wunders wegen müßen abkunterfeit schicken« u. f. f. Zum Schluß: »Dann er ist woll gewapent und sehr freidig und behent. Dz tir würd Rhinocero in greco et latino (genannt), indico vero Gonda.

anderen Holzschnitten von Dürer, erst später in den Niederlanden hinzugefügt. Bis 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, malerischen Hoftrachten in der Albertina, theils in Aquarell, theils blos 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 gefchnittenen 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 großen Lettern und den Druck auf Per-

1) Facsimile in Farbenholzschnitt: Trachtenbilder von A. D. aus der Albertina von F. W. Bader in Wien. Festpublication des k. k. österr. Museums, 1871. Zeitschr. f. bild. K. VI, 313.

2) Lithographiert von N. Strixner 1808 und seitdem wiederholt publi-

ciert, zuletzt von F. X. Stöger bei G. Franz, München 1850 mit eingedrucktem Originaltext. Vergl. darüber Goethe in der Jenaischen Liter. Zeitung 1808 und die geistreiche Besprechung von W. Lübke, Deutsches Kunstblatt 1850, S. 268—271.

gament 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 kam¹⁾. Der Druck ward am 30. December 1514 vollendet. Außerdem ist nur noch ein drittes Exemplar bekannt, das aus der Sammlung Josch in Linz in die Bibliothek des Britischen Museums überging²⁾.

Das für den Kaiser 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 beiden 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 liesse. Schon Sandrart³⁾ sagt von diesen Zeichnungen, sie seien »von Dürer mit der Feder über die Malsen vernünftig schraffiret und geistreich gebildet, dafs 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 verflochtene Schnörkel und phantastische Fratzen zusammenrinnen. Dazwischen singen die Vöglein, klettern

1) Der Einband zeigt noch die Chiffre: E. F. mit der Jahreszahl MDLXVII. Die Adresse am Schluffe des Textes lautet: »Joannes Schonspurger, Civis Augustanus inprimebat. Anno Salutis M D XIII. III. Ka-

lendas Januarii«.

2) Beschreibung bei Heller, 55. Ueber ein viertes Exemplar zu Besançon Dürer-Quantin 225 ff.

3) Teutsche Akademie II, 224.

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 Bandverfählungen der irischen Miniaturen sich geltend macht. Nur ist der moderne Natursinn bereits durchgedrungen; 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 Kaisers genau so charakteristisch, wie die gleichzeitig erfundenen Ornamente der Loggien im päpstlichen Palaste 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 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 stoßend. »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 herbeiflattert ¹⁾. Wo es heisst, das der Erdkreis des Herrn 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 entchlummert ist. Zum »Cantate domino canticum novum« spielt aus Leibeskräften eine Gruppe von Dorfmusikanten auf; und das Loblied auf die Jungfrau Maria, die im Aehrenkleide betend dasteht, singt gleich einem Ständchen unten ein Engelsknabe zur Laute, den Fuß zierlich auf eine kriechende Schnecke gesetzt ²⁾. Unter dem »Te deum laudamus« reitet das bekleidete Christkind segnend auf einem Efelein, dem ein Engelchen sein Gewand auf den Weg breitet. Das »Jubilate« endlich tanzen drei 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 Ueberlieferung des Jahres 1515 nicht zu zweifeln. Die Vollendung des Druckes am Schlusse des Vorjahres und die oben angezogenen Briefstellen sprechen dafür. Ein weiteres Zeugniß bietet noch das Buchzeichen, welches Dürer zu derselben Zeit seinem Freunde Lazarus

1) Vergl. unsere Initiale N an der Spitze des VII. Capitels.

2) Vergl. unsere Initiale A am Anfange des folgenden Capitels.

Spengler gezeichnet hat. Dessen mit Deckfarben coloriertes Wappen steht auf einem Schädel und wird von einem sitzenden, die Panflöte blasenden 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 sind mit violetter Dinte auf Pergament ganz genau in der Weise jener Randzeichnungen ausgeführt. In der Mitte unten steht ohne das Monogramm die Jahreszahl 1515, echt und mit derselben Feder geschrieben ¹⁾).

Zwei Blätter in der Esterhazy-Sammlung, jetzt in der Pester Landesgalerie, sind noch angefüllt mit einer Menge bunter, schalkhafter Einfälle in Federzeichnung, die offenbar zur Fortsetzung der Randzeichnungen hätten dienen sollen. Die leichte Federkizze der schlafenden Frau auf einer Zeichnung des Dresdener Cabinets hatte bereits Verwendung gefunden. Vermuthlich drängte aber ein Auftrag des Kaisers den anderen so, 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 sind meist Hirsche, 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 seltsam 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

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.

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 haben¹⁾. Schwieriger ist zu entscheiden, welcher der betreffenden Maler zu nennen sei. Ich bin aber überzeugt, es sei kein anderer als Hans Springinklee, von welchem Neudörffer berichtet, dafs er bei Dürer im Hause gewohnt habe.

Springinklee arbeitete auch an der Illustration des Weiskunig und an Burgkmairs Folge von Heiligen aus dem kaiserlichen Hause 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 kaiserlichen Gebetbuche entwarf Dürer die Composition zu dem feinen Holzschnitte: Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, mit den vier Engeln in der reichen Umrahmung und mit der Jahres-

1) Lithographische Publication: Zeichnungen; Ein Nachtrag etc. München Des Älteren Lucas Cranach Hand- chen 1818.

zahl 1516¹⁾. Das Blatt zierte zuerst das Eichstädter Mißfale, gedruckt zu Nürnberg von Hieronymus Hölzel 1517, sodann das alte Testament Luthers bei Friedrich Peypus 1524, zugleich mit dem großen Holzschnitte von Springinklee, darstellend die Erschaffung Adams. Diefem gehört zuverfichtlich auch der heilige Wilibald, ein Holzschnitt im Eichstädter Mißfale an, den man auch Dürer zugeschrieben hat²⁾. Außerdem find von Springinklee nur noch einige Holzschnitte bekannt, darunter eine Apostelfolge von 1520 bis 1521³⁾. 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 feines Pinfels, und es ist ganz begreiflich, daß man im Hinblicke auf die vorangegangenen Meisterwerke stets geneigt war, die Echtheit der wenigen Gemälde, welche in diesen Zeitraum fallen, zu bezweifeln. Die besten darunter find noch die Lucretia von 1518 und das übrigens zweifelhafte Bildniß Michel Wolgemuts von 1516; und dies erklärt sich daraus, daß die Vorarbeiten zu beiden bereits in die frühere Periode fallen⁴⁾. Daran schließt sich das Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren, ohne Bart mit blonden, über die Ohren herabhängenden schlichten Haaren,

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.

4) Vergl. oben S. 36 u. I. S. 93. Ich kann hier nicht verschweigen, daß auf dem Porträte Wolgemuts in München an der Jahreszahl 1516

deutlich zu sehen ist, daß an Stelle der zweiten 1 ursprünglich eine 0 gestanden habe. Dies ist um so auffallender, als die Zeichnung zu dem Bilde in der Albertina auf jenem Venetianischen Papiere ausgeführt ist, dessen sich Dürer in dem Jahre 1506 bediente. Damals aber war er in Venedig! Es fehlen mir bisher genügende Anhaltspunkte zur Lösung dieser Widersprüche.

ein wenig linkshin gewandt, energisch, beinahe starr geradehin blickend — etwas vorstehendes Kinn, breiter Mund, eine einfache schwarze Kappe, anliegendes schwarzes Gewand — wie es scheint, ein Geistlicher. Auf dem tiefgrünen Hintergrunde lichtgelb das echte Monogramm mit 1516. Das Fleisch ist bräunlich, mit grauen Schatten und aufgesetzten Lichtern modellirt, die Haare bloß durch einige feine Linien belebt; keine Spur vom alten Farbenglanze! Das Bildniß, fast lebensgroß, befindet sich in der Galerie des Grafen Czernin in Wien. Wohl schon aus früherer Zeit stammt das jetzt in seinem trostlosen Zustande kaum zu datierende, unbezeichnete Bildniß eines bartlosen, kränklichen, etwa 40jährigen Mannes, vermuthlich eines Gelehrten, in der Pesther Landesgalerie. Es ist ein knochiges, breites Gesicht mit hoher Stirne, weitgeschwungenen, etwas geknickt aufgezogenen Brauen und kleinen, braunen, müden, ein wenig linkshin blickenden Augen; die Nase kurz, die Lippen fein und ein wenig schief geschnitten, was ihm einen witzigen, heiter verständigen Ausdruck verleiht. Die spärlichen blonden Haare sind in ein Netz mit dichten Maschen und bunter Einfassungsfchnur gefaßt. Die Schultern bedeckt eine schwarze Damastschaube mit schwarzem, wolligen Pelzkragen, der sich so wie der blasse Kopf scharf von dem rothen Hintergrunde abhebt. Die in meiner Gegenwart vorgenommene Entfernung starker Uebermalung erwies, daß das Bild völlig und bis auf den Temperagrund abgerieben sei. Es stammt aus kaiserlichem Besitz.

Eine Madonna mit dem nackten Kinde von 1518 ist aus der Galerie des Marchese Gino Capponi in Florenz in das königliche Museum von Berlin übergegangen und nun von der früher fast vollständigen Uebermalung befreit, ohne aber dadurch an Gefälligkeit gewonnen zu haben. Maria, Büste lebensgroß, im rosenrothen Hauskleide und mit aufgelöstem Haar blickt lächelnd auf das Kind herab, das offenen Mundes die Achseln zusammenzieht, als ob es fröre. Von Händen erscheint bloß die linke des Kindes mit einer jetzt braunen

Frucht ¹⁾. Unter der abgefallenen Farbe an Hals und Achsel des Kindes sieht man noch Dürers Vorzeichnung und in dem lockigen Haare der Madonna die Spur des alten Goldblond. Nur die gefällige Haltung und der still glückliche Ausdruck der Mutter sind noch erhalten. Der Grund ist schwarz, darauf in Gelb die echte Bezeichnung. Die wenig sorgfältige Maltechnik Dürers in jenen Jahren beeinträchtigte eben nicht bloß das ursprüngliche Aussehen der betreffenden Bilder, sondern namentlich auch deren Dauerhaftigkeit. So läßt sich jetzt nicht mehr bestimmen, ob von einem Gemälde, das Dürer ohne Zweifel im folgenden Jahre ausgeführt hat, das Original noch existiert oder nicht. Es war ein Selbstdritt oder die Mutter Anna mit Maria und dem Christkinde, halbe Figuren in Lebensgröße, bezeichnet mit 1519. Die heilige Anna ganz in ein weißes Gewand gehüllt, so daß bloß die Nase und die etwas starr blickenden Augen sichtbar sind, hält stehend das schlafende Kind, das von Maria mit niedergefahrenen 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 ausgeflohen und von dem Käufer Entres in München nachmals in die Fremde weiter verkauft wurde, machte seiner Zeit viel von sich reden ²⁾. Ob dasselbe identisch war mit dem Exemplare des Praun'schen Cabinetes in Nürnberg, das von Prestel gestochen wurde, wissen wir nicht. Daß Kenner wie Waagen und Mündler sich gegen die Echtheit des vormals Schleisheimer Bildes ausgesprochen, 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,

1) Eine weißgehöhte Kreidezeichnung auf grünem Grunde bei W. Mitchell in London scheint das Studium zu dem Kinskopfehen zu sein.

2) Vergl. die Polemik über die Echtheit dieses Bildes im Deutschen Kunstbl. von 1854, S. 293, 251 u. 436 ff. Otto

Mündler hielt das Entres'sche Bild nach mündlicher Mittheilung nur für eine schlechte Copie. Es soll sich jetzt im Besitze eines H. v. Kouriffe in Odeffa befinden, nach Durer-Quantin 173. Ein anderes Exemplar besitzt Kammerherrn von Rewentlow in Kopenhagen.

freilich unerfreulichen Gemälde des Meisters anzuzweifeln. Waagen hielt das Bild nach einer älteren Aufschreibung in seinem Nachlasse früher unbefangen für echt und die Bemerkung, es sei »in der Art wie die Lucretia coloriert«, unterstützt gar sehr die 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 getuscht 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 Himmelfahrtsbilde. Der erste Entwurf zu dem Stiche, eine Federzeichnung in Bister, befindet sich in der Sammlung J. Malcolms in London. Dagegen erscheint die Madonna von einem Engel gekrönt von 1520 (B. 37) steif und wenig befeelt. Die grössere 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 aus dem bürgerlichen Leben gegriffen und nur durch den sanften 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 des-

1) Ueber das nahezu 20 Jahre frühere Studium des Hintergrundes siehe oben Bd. I, S. 285.

gleichen 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 Einfalt 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 Gefühles, wohl aber in einer gewissen Haft 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 Entwürfe 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 Windfor 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 sein 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 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 Hauptgegenstände 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 Holzschnitten angehören¹⁾. Schon im Jahre 1512 ließ der Kaiser durch seinen Secretär Marx Treytz-Saurwein das eingehende Programm für den ganzen Zug niedererschreiben. In einem Schreiben an die Regierung zu Innsbruck vom 30. September 1513 verlangt Maximilian, daß 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⁾. Danach ließ der Kaiser zunächst Alles in Miniaturmalerei auf großen 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

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 f. 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.



(Seite 139.)

gen.

Wien.

und schadhafte 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 fogenannter 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, daß einzelne leichte Skizzen von guten Meistern zu Grunde gelegen haben, von denen die Illuministen aber stark abwichen. So läßt sich das Verhältniß wenigstens an dem eigentlichen Mittelpunkte des Triumphzuges beobachten.

Von diesem heißt es in jener Vorschrift von 1512:

»Kaisers Triumphwagen.

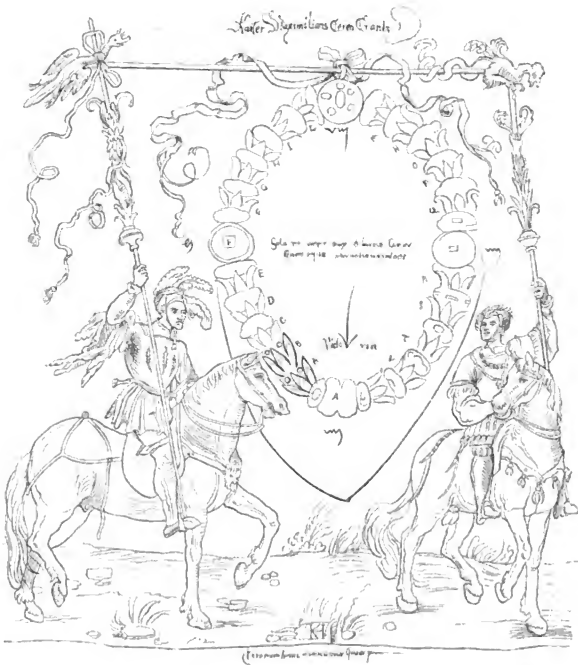
Item darnach soll des Kaisers Triumphwagen geführt werden, der soll auf das Köstlichste gemacht sein. Und auf demselben Triumphwagen soll der Kaiser in seinem kaiserlichen Kleid und Majestät sitzen; es sollen auch bei ihm nach Ordnung auf dem Triumphwagen sein: Sein erstes Gemahl, auch König Philipp 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 regelmäsig 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 Gefpanne sieht man noch zwei paar Pferde mit bekränzten Reitern. Die ein wenig verkleinerte Abbildung der Zeichnung in Holzschnitt auf dem beifolgenden Blatt diene zur Erläuterung des Gefagten.

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 Gemahlin 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 Pirckheimer als gelehrter Rathgeber. Ein Briefwechsel zwischen dem Kaiser und Pirckheimer aus dem Jahre 1518 giebt uns über die weitere Ausschmückung des kaiserlichen Triumphwagens genauen Aufschluss¹⁾. Am 5. Februar jenes Jahres bestätigt Maximilian zu Augsburg Pirckheimer den Empfang »der Laurea, zu unserm Triumph gehörig«, die ihm dieser in den letztverfloffenen Tagen zugeschickt hatte; er ist darob nicht wenig erfreut, weil dadurch »bemelter unser Triumph grösslichen geziert wird«. Was unter dieser Laurea zu verstehen sei, die der Kaiser nochmals als Pirckheimers »neue Erfindung und Zierung unseres 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 Querstange 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,

1) Abgedruckt: Pirckheimeri Opera, ed. Goldast, Norimb. 1610, S. 172, und Pirckheimers Tugendbüchlein von Hans Imhoff, Nürnberg. 1606; S. 162; deutsch S. 169 und 240. Vergl. Thauling, die »Laurea« zum Triumph-

zuge Kaiser Maximilians I., Jahrbücher für Kunstw. II, 175 u. 181: Die beiden Briefe Maximilians I. an Pirckheimer nach den Originalen neu mitgetheilt.



Die Laurea zum Triumphzuge.

Federzeichnung von Kulmbach im Berliner Museum.

fo zwar das die erste Trias mit A anlautet (Audacia, Abs-
tinentia 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 Pirkheimer ¹⁾.

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 hängen 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 Wägen ungleich, erfunden haben sollest. Demselben nach begehren wir an Dich mit ernstlichem Fleiß, Du wollest auf das Fürderlichste von bemeltem Wagen eine Visierung zu Handen obgemelts unseres Raths, des Propstes schicken und das nicht unterlassen etc.« Pirkheimer beeilte sich natürlich, den Befehlen des Kaisers

1) »Coronam hanc munitissimus tus Bilibaldus Pirkheymer dedicavit«. Caesar plantavit, virtus rigavit, Deuo-

nachzukommen. Es handelte sich um die von ihm erfundene allegorische Ausstattung des kaiserlichen Triumphwagens, wie wir sie aus dem Holzschnitte von 1522 kennen. Die Zeichnung, welche nun eiligst in Dürers Werkstätte für den Kaiser hergestellt wurde, befindet sich in der Albertina¹⁾. Es ist eine große, breit mit der Feder geriffene, dann colorierte Darstellung im Maßstabe der Holzschnitte auf vier ganzen, aneinander geklebten Papierbogen; sie trägt die Jahreszahl 1518. Neben dem goldenen Wagen und den reichgeschirrten sechs Paar Pferden schreiten weiß gekleidete Frauengestalten, alle möglichen Tugenden vorstellend. Als Wagenlenkerin sitzt »Ratio« auf dem hoch ausgeschweiften in eine Volute auslaufenden Kutschbock. Bloß 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 (Caesar), doch so, daß Sonne und Kaiser gar nicht angeschrieben, sondern bloß durch die Bilder von Sonne und Doppeladler vertreten werden, und dergl. mehr, wie dies Pirkheimer in der beigefügten Erklärung oder Exposition dem Kaiser des Genaueren angiebt. Der Kaiser 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 Kaiserwagen 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 Kaiser. Er entschuldigt die Verzögerung der Ueberschickung: »ist Urfach gewesen: die wenig der zugehörnden Tugenden haben viel Weile genommen, bis sie in ihre Ordnung gebracht sind. Und wo Euer kaiserliche Majestät Diener Albrecht Dürer nit so großen Fleiß gethan

1) Lithographirt von J. Pilizotti aus der Albertina,
in L. Försters Sammlung von Copien

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, das dieselbe von der Ursache des Verzugs und von Albrechten Dürers emsigem Fleiß Wissen habe«. Der Verzug kann kein gar langer gewesen sein, denn schon am 29. März 1518 bestätigt der Kaiser Pirkheimern von Innsbruck aus den Empfang: »Wir haben den Triumphwagen mit sammt der Exposition, den Du uns zu unterthenigen Gefallen zur Zier uneres Triumphes gestellt und durch Zeiger dieses Briefs zugesendet hast, empfangen«. Es folgt dann die Ankündigung, das er ihn nächstens bei einem neuen Unternehmen auch beschäftigen wolle — von Dürers Verdienst bei der Arbeit kein Wort, trotz Pirkheimers Anpreisung!

Jedenfalls steht somit fest, das der Triumphwagen des Kaisers Maximilian einen Theil, ja den Mittelpunkt des kaiserlichen Triumphzuges zu bilden bestimmt war. Die Bethheiligung Dürers auch an diesem großen, seit Bartsch nur Burgkmairn zugeschriebenen Werke, ist dadurch außer Frage gestellt. Es erübrigt nur, Dürers weiteren Antheil aus dem Vorrathe der zu Lebzeiten des Kaisers noch vollendeten Holzstücke 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 somit 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 (Nr. 103 der Ausgabe von Bartsch) mit den aus der Ehrenpforte wieder entlehnten Figuren und die burgundische Hochzeit, ein selten gewordener Wagen mit dem prächtigen Gespanne der Victoria (Nr. 135), der zuweilen auch der »kleine Triumphwagen« genannt wird¹⁾. Ferner

1) Die näheren Nachweise in meinem oben angeführten Aufsätze in den Mitth. der k. k. Centralc. Nach den Ordnungszahlen der letzten von

gehören Dürer an: das reitende Königspaar (Nr. 130), die reitende Fürstin mit Gefolge (Nr. 131) und die Grabbilder, fünf Stöcke mit den Gefalten von Maximilians Ahnen (Nr. 104—108); unter den letzteren eine verkleinerte Wiederholung des heil. Markgrafen Leopold (auf 108), wie er auf der Ehrenpforte vorkömmt. Zusammen sind es 24 Blätter, welche aus dem Triumphzuge Maximilians in das Holzschnittwerk 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 Holzschnitt ganz andere Anforderungen an den zeichnenden Künstler stellt, als die mit Farben und Gold überladene Miniatur. Die Kriegsscenen und Staatsactionen, die dort auf große viereckige Flächen gemalt, gleich Jahrmarkt Bildern, von je zwei oder mehreren Reitern an Stangen emporgehalten werden, würden in gleicher Weise auf den Holzstock gebracht, unendlich eintönig ausgefallen sein. Dürer aber wufte 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 lief er auch bei der Ausführung seiner Phantasie freien Lauf in einer Fülle von ornamentalen und figürlichen Motiven.

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. Eine neue Ausgabe des ganzen Triumph-

zuges in sehr gelungenen Abdrucken erschien als Beilage des I. und II. Bandes vom Jahrbuche der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses 1883 u. 84; dazu im I. Bande der Text von F. Schestag.

Gefalteten wie die trauernde Venetia (auf Nr. 89), die an die Melancholie des Kupferstichs von 1514 gemahnt, oder das stehende Weib mit den zwei Säuglingen (auf Nr. 93) gehören zu den edelsten Erfindungen deutscher Kunst. Die riesigen Landsknechte in ihren verschiedenen Stellungen an den Wagen und Maschinen sind so rechte Vertreter des kraft-trotzenden 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 Holzstücke, 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 Reisch und vornehmlich von Jeronymus Andreae; von letzterem stammt z. B. der sogenannte kleine Triumphwagen mit dem herrlichen Victoriagespanne¹⁾. In allen diesen Angelegenheiten war des Kaisers Vertrauensperson in Nürnberg der Propst Melchior Pfintzing. Er wachte auch darüber, daß nicht von den für Maximilian gefertigten Holzstöcken vorzeitig Abdrücke gemacht und unter die Leute gebracht würden. So geschah es im Jahre 1518, daß Pfintzings Diener, von einem Formschneider darauf aufmerksam gemacht, dem

1) Neudorffer, Nachrichten 47, erzählt, daß der Kaiser in Nürnberg gewesen sei, als Hieronymus »an gedachtem Dürers Triumphwagen, so kaiserlicher Majestät gehoret, gearbeitet« — darunter konnte in dem oben erwähnten allgemeineren Wortsinne nur der Triumphzug verstanden werden, nicht der eigentliche Triumphwagen, der erst nach Maximilians Tode geschnitten wurde — »ist Ihre Majestät damals allhier 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 officielle Itinerar Kaiser Maximilians I., dessen Publication durch Prof. Victor v. Kraus in Wien noch immer bevorsteht. Im Jahre 1512 aber kann Hieronymus noch nicht für ihn gearbeitet haben.

Rathe anzeigte: »als ob etliche gedruckte Figuren, in kaiferl. Majestät Triumph gehörig, durch einen Landfahrer auf einer Kirchweihe vor unferer Stadt öffentlich feil gehabt worden feien«. Man beeilte fich, den Landfahrer aufzufuchen, ihm die Figuren abzunehmen und ihn zu befragen, wie fie an ihn gekommen feien. Er fagte aus, daß er fie auf dem Säumarkt von einem ihm unbekanntem Schreiber gekauft habe, mit der Vertröstung, daß ihm derfelbe noch mehr bringen wolle. In der Eltern Herren Namen ergeht nun am 27. Juli ein Schreiben an Pfintzing zu dem Zwecke, den Kaifer darüber zu beruhigen, man wolle den Schuldigen ausforschen und exemplarifch bestrafen ¹⁾.

Als Kaifer Maximilian bereits am 12. Januar 1519 farb, 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 Werkstatt. Es find sechs Reiterfkiizen in der Albertina, sämtlich mit der Jahreszahl 1518 bezeichnet. Eine senatorifche Gestalt, lorbeergekrönt in langem, pelzverbrämten Brocatmantel und der Burfche, das Federbaret auf der Schulter tragend, den der nachfolgende Holzschnitt in verkleinertem Mafstabe 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 Tufche mit der Feder auf je einen Papierbogen entworfen; ohne Zweifel die ersten Gedanken des Meifters, aus feinem Nachlaße ftammend. Von den letztgenannten vier Reitern mit

1) Mißivbuch des Rathes im königlichen Archiv zu Nürnberg; Bader, Beiträge II, 37.

2) Dürers Reiterfkiizen zum Tri-

umphzuge etc. mit Text von M. Thausing, herausgegeben von der photograph. Gefellfchaft in Wien 1872; daher unfere Abbildung.

den Trophäen befinden sich dann in der Ambraser Sammlung genaue Wiederholungen. Diese sind jedoch auf den gewöhnlichen Maßstab des Triumphzuges reducirt, sorgfamer aber auch geifflifer mit der Feder ausgeführt und mit Wafferfarben bemalt; fo waren sie vermuthlich dem Kaifer zur Begutachtung eingefchickt worden.

Auch bei den Formfchneidern blieben unvollendete oder noch nicht bezahlte Holzstöcke vom Triumph liegen; fo insbefondere auch bei Dürers gewöhnlichem und genialen Formfchneider 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 gefchichtlichen 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 halten¹⁾. König Ferdinand, dem die Vollendung des Denkmals, welches sich sein kaiferlicher Ahn gefetzt hatte, am Herzen lag, wandte sich daher am 6. März 1526 von Augsburg an den Rath von Nürnberg mit der Aufforderung, den Formfchneider gegen Zuficherung feiner Belohnung zur Auslieferung »der vormeldeten und sonst aller anderen Formen, die Kaifer Maximilian zugehört haben und er bei feinen Händen hat«, zu veranlassen; er habe feinen Niederösterreichifchen Kanzler Marx Treytz-Saurwein mit der vollftändigen Herrichtung des Werkes beauftragt und an diesen follten die Holzstöcke wohlverwahrt und ohne Verzug nach Wien gefchickt werden²⁾. Der Rath läßt den Formfchneider

1) Vergl. H. Glax, Ueber die vier Ausgaben der gefchichtlichen Vorstellungen der Ehrenpforte etc. in: Quellen und Forschungen zur vaterländifchen Gefchichte, 1849. Wien, S. 259 ff.

2) Der Originalbrief im königl. Archiv zu Nürnberg hebt an: »Wir fein berichtet, wie Jeronymus Formfchneider, fo bey Euch zu Nürnberg

wonnhafft, etliche Form, fo zu der Eernporten gehorn, bey feinen hann-den haben in der maynung, als ob ime noch an feiner Arbeit etwas vnbezallt aufteen, da entgegen er dieselben Form zu behalten willenns fein solle« etc. Im Auszuge bei Baader, Beiträge II, 37, dafelbst auch ebenfo die Antwort an Treytz-Saurwein aus dem Briefbuche des Rathes.



1519

Reiter mit dem Kranz. Skizze zum Triumphzuge.
Federzeichnung in der Albertina.

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 weiß aber auch, »wie oft er sich seiner ausständigen Belohnung für seine gethane Arbeit, auch seines dargeliehenen Geldes halber bei ihm beklagt und um Hilfe und Förderung 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 auferhalb Jeronymus berichtet, das, wolle der Erzherzog solches Werk zu Ende bringen, dieses ohne Zuthun, Arbeit und Hilfe des Jeronymus schwerlich gesehehen 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 erbietet 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 sämtlichen Holzstücke derselben, wie auch alle für den Triumphzug geschnittenen Formen in den Besitz des kaiserlichen Haufes. Sie werden heute noch mit wenigen

Defecten auf der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt.

Eifriger als sein Formschneider war Dürer selbst auf die Wahrung seiner Interessen bei kaiserlicher Majestät bedacht gewesen. Gute Gelegenheit bot ihm dazu seine persönliche Anwesenheit zu Augsburg bei dem denkwürdigen Reichstage von 1518. Die Nürnberger thaten sich gewiß darauf etwas zu gute, daß ihr Meister beim Kaiser so hoch in Gunst stand; und sie mochten sich diesem gefällig erweisen, wenn sie Dürer mit den beiden Vertretern der Stadt zum Reichstage sandten. So scheint es wenigstens nach dem jovialen Briefe, welchen die gelehrte Schwester Wilibald Pirckheimers, Charitas, Aebtissin bei S. Clara, an alle drei gemeinsam richtet: »Den fürsichtigen, weisen Herren Caspar Nützel, Lazarus Spengler und Albrecht Dürer, derzeit zu Augsburg, unseren günstigen Herren und guten Freunden«. Kaiser Maximilian plante damals, wie wir sahen, eifriger denn je an seinen Kunstunternehmungen. Der persönliche Verkehr mit Dürer mußte ihm daher ganz willkommen sein. Schon am 28. Juni liefs er sich von ihm porträtieren. Die geniale Kohlezeichnung, etwas unter Lebensgröße, befindet sich in der Albertina. Sie zeigt deutlich die beschwingte Eile, mit der sie entstanden ist, und doch geben die wenigen schwarzen Linien das volle, ganze Leben wieder; den stolzen edlen Kopf mit dem gewaltigen Nasenrücken, die lachenden Augen, etwas nach abwärts blickend, den flachen Hut und das große Damastmuster auf dem Kragen der Sommer-schaube ¹⁾. Beifolgend eine verkleinerte Reproduktion der Zeichnung. Dürer selbst schrieb rechts oben mit Tinte hin: »Das ist keiser Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zw Augsburg hoch oben awiff der pfaltz in seinem kleinen stüble künterfett, do man tzalt 1518 am mandag noch Johannis tawffer«.

1) Lithogr. von Kramer in L. Försters Copien. Von einer späteren Befehmerung der Zeichnung mit Weiß

und Röthel muß und kann leicht abgesehen werden.

Nach dieser Zeichnung und genau in der gleichen Gröfse sind die beiden Holzschnitte mit dem Brustbilde Maximilians gefertigt. Der eine zeigt blos zu Häupten des Bildnisses einen Schriftzettel mit den zwei Zeilen: *Imperator Caesar Divus Maximilianus etc.*¹⁾ Der andere zeigt das Bildniß in reicher Einfassung, zwischen zwei verzierten Säulen, auf deren Knäufen Greifen das kaiserliche Wappen halten und die Abzeichen aus der Kette des goldenen Vlieses. Es ist eine Verherrlichung des Kaisers nach seinem Tode, daher unten die Schrift: »Der Teür Fürst Kayfer Maximilianus ist auff den XII. tag des Jenners seins alters Im LIX. Jar feliglich von dyser Zeyt gefchaiden Anno domini 1519«. Nach derselben Zeichnung gemalt und gleichfalls erst im Jahre 1519 entstanden ist das Oelbildniß des Kaisers in der kaiserlichen 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 Ueberflusses, haltend. Die Schaubе ist 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 Inschrift in Dürers Renaissance-Capitalen mit dem Segensspruche am Schlusse: »dafs ihn Gott der Allmächtige in die Zahl der Seligen aufnehmen möge«²⁾. Das Gemälde ist leidlich gut erhalten; es war wohl schon urfrümglich von tiefer, matter Färbung; die

1) Auch davon giebt es zwei Ausschnitte; auf dem besseren umschliesst der Anfangsbuchstabe von *Caesar* die beiden folgenden Lettern; Bartsch 154, Retberg 231.

2) »Potentissimus maximus et invictissimus Caesar Maximilianus qui cunctos svi temporis reges et principes iusticia prvdencia magnanimitate liberalitate praecipve vero bellica lavde et animi fortitvdine svperavit natvs est anno salvtis hvmanae MCCCCLIV. die Marcii IX. vixit an-

nos LIX menses IX dies XXV decessit vero anno MDXIX mensis Januarii die XII. quem deus opt. max. in numerum vivencium referre velit«. — Darunter 1519 und das echte Monogramm. Links oben in der Ecke in Gold der kaiserliche Adler mit dem österreichischen Herzschild, eingeschlossen von der goldenen Vlieskette. Eine Copie mit rothem Gewande in Wasserfarben im Germanischen Museum zu Nürnberg, eine andere in Oel auf dem Rathhause daselbst.



Kaiser Maximilian I.
Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien.

braunen Schatten ſind nun geronnen und zerriffen und ſtellenweiſe ausgebeffert.

Damals in Augsburg war es wohl auch, daſs 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, daſs ihm die Kohle nicht abbreche. Lächelnd erwiderte Dürer: Gnädigſter Kaiſer, ich möchte nicht, daſs Eure Majeſtät ſo geſchickt zeichnen könnte, wie ich! Und damit habe er nach Melanchton, dem wir die Ueberlieferung des Zwischenfalles verdanken, fagen wollen: darin habe ich mich geübt und das iſt mein Reich; du, Kaiſer, haſt ſchwerere Aufgaben und einen anderen Beruf!)

Noch ein anderes berühmtes Bildniſs entſtand zur Zeit des Reichſtages zu Augsburg; es iſt 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 nach der Natur etwas linkshin gewandt, angethan mit Pirret und Mozett, drei Viertel der Lebensgröſſe, 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 Gegenſinne zu dieſem, auf deſſen Gröſſe reducirt 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 Vor-

1) »iuxta illud commune proverbium: Aliud eſt ſceptrum, aliud plectrum«, fugt Melanchton noch bei.

Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563. II. 47. Strobel, Misc. lit. Inh. VI. 211.

bereitung 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 Kaisers 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 kurfürstlichen Gnaden die Kupferplatte mit 200 Abdrücken zugefickt 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 Heiligthumbuches 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 Holzschnitte, in denen darin der kostbar gefasste und verzierte Reliquienschatz jener Stiftskirche dargestellt wird, haben mit Dürer weiter nichts gemein.

Ein anderesmal stach Dürer das Bildnifs des Kurfürsten Albrecht im Jahre 1523 im Profil und in etwas größerem Mafsstabe, daher genannt: »der große Cardinal« (B. 103). Die Zeichnung dazu machte Dürer ohne Zweifel nach der Heimkehr von seiner Reife in die Niederlande zu

1) Dürers Briefe 43. Vergl. Heller, S. 508 ff., die genaueste Beschreibung des Blattes, dessen Unterschrift der

bekannte Hexameter aus Virgil: Sic oculos etc.

Nürnberg während des Reichstages von 1522—1523; sie ist genau von derselben Gröfse wie der Stich, im Gegenfinne mit dem Silberstifte auf weifs grundiertem Papier sehr sorgfältig ausgeführt und befindet sich gegenwärtig im Louvre zu Paris¹⁾. Nur ist dort das Haupt des linkshin gewandten Cardinals nicht mit dem Pirret bedeckt und zeigt eine grofse Tönfur. Aus dem Briefe Dürers an den Cardinal vom 4. September 1523 erfahren wir, dafs er ihm die Platte mit 500 Abdrücken zuschickte²⁾. 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 angeesehenen 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. Dafs 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 Lang³⁾, Federzeichnungen auf Pergament in der Art der Randzeichnungen im Gebetbuche des Kaisers. Eine andere Federzeichnung⁴⁾ zeigt auf braunem Grunde dasselbe Wappen, umgeben von acht reizenden Engelsknaben, als Verzierung für den oberen Theil eines Portales. Aus einigen Zeilen Dürers an Wolf Stromer er-

1) F. Reifet, Catalogue Nr. 500: »Portrait de moines«.

2) Dürers Briefe, 47.

3) Nr. 149 und 150 des Sammel-

bandes. Waagen, Treasures of Art, I. 231. Mrs. Ch. Heaton, Life of

A. D. S. 234 mit Abb.

4) Nr. 177. Hausmann Nr. 153.

fahren wir auch, daß Cardinal Lang einmal einen seiner Glasmaler nach Nürnberg schickte mit einem Empfehlungsschreiben an Dürer; derselbe sollte dort Materiale einkaufen¹⁾.

Fleißig, verkehrte Dürer gewiß mit dem gelehrten Antiquitätenfammer 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 Pfintzing in Nürnberg thaten. Leider fehlt es uns nur an Nachrichten über diesen Verkehr Dürers mit Peutinger, bis auf das verstümmelte Bruchstück eines Briefes von Letzterem, wo es heißt: »mein guter Frundt Dürer«²⁾. 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 Zufchrift mit den, ihrem Stande so angemessenen Neuigkeiten — was gewiß ironisch gemeint ist — mit besonderer Heiterkeit empfangen und dieselben mit so großer Andacht gelesen, daß 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 — daß 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*

1) Dürers Briefe, Einleitung XI. ting. r in seinem Verhältnisse zum u. 45. Kaiser Maximilian I. Augsburg 1851.

2) Th. Herberger, Conrad Peu- S. 27.

das Ende davon ist, dafs ich gern wollte, dafs Ihr bald gefund und glücklich mit froher Vollbringung der Euch anbefohlenen Aufträge wiederkämet¹ 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 Ritter² 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: »dafs Ihr unserem und des Reiches lieben Getreuen, Albrecht Dürer, unserem Maler, um seiner getreuen, uns auf unseren Befehl an unserem Triumphwagen und in anderer Weise bereitwillig geleisteten Dienste willen, jene zweihundert Gulden ausfolget und bezahlet und dagegen unsere Quittung in Empfang nehmet¹).

Die kaiserliche Quittung brachte Dürer wohlversiegelt heim. Als nun Kaiser Maximilian plötzlich am 12. Januar 1519 starb, stiegen Dürer sehr begründete Bedenken gegen die Sicherheit seiner 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 Anweisung »er auf dem jüngst gehaltenen Reichstage bei Römischer kaiserlicher Majestät, unserem allergnädigsten Herrn, hochlöblicher Gedächtnifs, nicht ohne besondere Mühe und Betreibung erlangt habe²).

In Anbetracht der veränderten Umstände aber und für den Fall, dafs der künftige Kaiser oder König seine Forderung

1) Dürers Briefe, 170.

2) Dürers Briefe, 40.

nicht anerkennen sollte, erbot sich Dürer, dem Rathe zur Sicherstellung und zum Unterpfande das väterliche Haus unter der Vesten zu verpfänden, dessen Vollbesitz er eben erst am 24. November 1518 durch Abfertigung seines Bruders Andreas erlangt hatte ¹⁾. Mit diesem Ansuchen drang Dürer aber nicht durch. Es ist ihm auch in der Folge nicht gelungen, die Bezahlung dieser Summe zu erwirken. Er mußte schliesslich froh sein, nur den Fortbezug des Leibgedinges gesichert zu sehen.

Ein Regierungswechsel war im alten deutschen Wahlreiche keine geringe Sache. Die grössten, wie die kleinsten Dinge wurden dadurch in Frage gestellt, und Alles beeilte sich daher, die Gunst des neuen Reichsoberhauptes für seine Gerechtfame zu gewinnen. Auf die Kunde also, das Maximilians Enkel, der neuerwählte Kaiser Karl V., zur Huldigung nach den Niederlanden und zur Krönung nach Aachen kommen werde, machte sich denn auch Dürer auf, ihm irgendwo zu begegnen und die Bestätigung der ihm von Maximilian gewährten Begnadungen zu erwirken. Dies war ohne Zweifel der Hauptzweck seiner Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520. In üblicher Weise verfuhr er sich gleich auch mit einem Entwurfe für die kaiserliche Bestätigungsurkunde, so wie er wünschte, das dieselbe etwa lauten sollte ²⁾. In diesem Entwurfe war sowohl von dem Jahresgehälte von 100 Gulden, wie von der einmaligen Verleihung von weiteren 200 Gulden die Rede. Doch nur für den ersteren erlangte er endlich am 12. November 1520, in einer zu Köln am 4. November ausgestellten Urkunde Karls V. die kaiserliche Confirmation mit grosser Mühe und Arbeit — wie er selbst hinzufügt ³⁾. Seitdem bezog Dürer

1) Siehe oben I. S. 52.

2) Zwei verschiedene Abschriften dieses Entwurfes von Dürers eigener Hand sind uns erhalten, die eine in der Sammlung Hausmann, abgedruckt: Jahrbücher f. Kunstw. I. 76, die andere in der von Pofouyi-Hulot

abgedruckt im Kataloge S. 39; jetzt im k. Museum zu Berlin.

3) Dürers Briefe 100 u. 175; das Privilegium, auch bei M. Meyer a. a. O. 25, ist vom Erzkanzler, Kurfürsten Albrecht von Mainz gegenzeichnet.

regelmäßig sein Leibgeding von 100 Gulden aus der Nürnberger Stadtkasse bis an sein 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 Nürnberg¹⁾.

Wir haben keine Kunde, daß Dürer weiterhin zu Karl V. und zu den Gelehrten am kaiserlichen Hofe in irgend welche Beziehungen getreten sei. Als Cuspinian noch im Jahre 1526 am 25. November von Wien aus an Pirkheimer das Ansinnen stellte, Dürer möge ihm zu einer Publication die noch fehlenden Kaiserbildnisse liefern, scheint er eine abschlägige Antwort erhalten zu haben²⁾. Doch schon vor seiner Reise nach den Niederlanden ward dem Meister Gelegenheit, sich eines kleinen Auftrages zu Ehren des neugewählten Kaisers zu entledigen. Die Wahl erfolgte zu Frankfurt am 28. Juni 1519; und alsbald war der Nürnberger Rath darauf bedacht, dem Kaiser eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu erweisen, die der kunstreichen Stadt würdig sein sollte. Man wollte etliche Eisen »zu einer tapferen, ansehnlichen Münze« graben und schneiden lassen. Dazu ward dem Rathe durch Albrecht Dürer mit Rath Wilibald Pirkheimers »ein fauber und werklich 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 Kaisers 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 Wahlspruche »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

1) Abgedruckt bei M. M. Meyer
a. a. O. 26—29. Die letzte ist über-
setzt in Dürers Briefen etc. 60 mit

Anmerkung.

2) Pirkheimeri Op. ed. Goldast,
257.

gemacht und darüber folche Worte gefetzt werden etc.; und fodann, wie der Reichsadler jetzt gemacht werden folle und ob feine Bruft nebst dem öfterreichifch-burgundifchen auch mit einem fpanifchen Wappenschildchen belegt werden folle. Ueber alles das follte der Rathfchreiber namentlich bei Johannes Stabius Erkundigung einziehen, fich aber über den Zweck der Auskünfte nichts merken laffen. Wenn man ihn darnach frage, folle er fich nur auf allerlei Bauten und Malereien, die man auf der Veften und im Rathhauſe eben herftelle, ausreden ¹⁾.

Der Holzſchnitt, von welchem hier die Rede iſt, kommt meift nur in modernen Abdrücken aus Derſchau Sammlung vor ²⁾. Anordnung und Auschnitt zeigen wenig Sorgfalt, ſie verrathen die bloß proviſoriſche Beſtimmung des Blattes. Daſſelbe 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 Abſendung eines Abdruckes von dieſer Compoſition nach Augſburg erklärt auch gleich die Thatſache, daſs dort der Formſchneider Joſt de Negker ſogleich eine zierlichere und in ſich vollendete Ausgabe davon veranſtaltete. 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 ³⁾.

1) Nürnberg, königl. Archiv, Correſpondenzprotocoll 81, fol. 137. Bader, Beiträge II, 39.

2) Beſchrieben bei Bartſch, Appendix Nr. 41; Heller Nr. 2161; Paſſavant Nr. 334, c und b; und allgemein, doch wohl mit Unrecht Dürer abgeſprochen.

Thauſing, Dürer. II.

3) Beſchrieben bei Paſſavant Nr. 334, a. Dieſes Blatt ward ſodann abermals mit Veränderungen, namentlich in den Emblemen oben, copiert in einem ſchwächeren Holzſchnitte, in welchem die müden Augen und die hangenden Lippen in's Conventionele verändert wurden und viel

Als sich Spengler seines Auftrages entledigt hatte, wurden wirklich nach Dürers Zeichnung zwei Münzeifen 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 käme¹⁾. 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 fortgefahen.

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 Elteren Herren über seine Entlohnung beschließen sollten. Wirklich erhielt er im Jahre 1522 einhundert Gulden »für seine viele Mühe, die er

von der Porträtähnlichkeit verloren ging. Die Aftercopie ist ebenfalls unten mit einer Inschrift in Buchdruck versehen, an deren Schluß es heißt: »Item diese gebildnus ist gemacht nach seiner gestalt 1518«. Diese Worte können sich aber nicht auf die Herstellung des Holzschnittes, sondern nur auf die Aufnahme des Bildnisses nach der Natur durch den Zeichner beziehen, und wurden offenbar beigefügt zur Erklärung des Umstandes, daß das Bild den regierenden, seit

28. Juni 1519 gewählten römisch-deutschen König hier nur als König von Spanien darstellte. Darnach sind: Julius Hübner, kleine Beiträge zur Kunstgeschichte I, Dresden 1866, und Joaquim de Vasconcellos, Albrecht Dürer etc. Porto 1877. S. 143—145 zu berichtigen.

1) Ob sich ein Exemplar dieser Münzen erhalten hat, konnte ich nicht erfahren; darüber kann vielleicht ein Numismatiker Auskunft geben.

mit der Visirung des Rathhauses gehabt¹⁾. Daraus geht deutlich hervor, daß Dürer nur die Entwürfe zu den Malereien geliefert hat, welche heute noch die lange Wand des großen Rathhaussaales 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 Bronzegetir 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,

1) Baader, Beiträge I, 8.

novierte.

2) Neudorffer, Nachrichten, 40:
Ao. 1521 hat er das Rathhaus re-

3) Calumn. non temere cred. 4.

das in allegorischen Gestalten die Wirkungen der Verläumdung darstellte. Der geniale Florentiner Leon Battista Alberti stellte dasselbe schon in seiner 1435 geschriebenen Schrift über die Malerei¹⁾ als Muster hin. Infolge dessen wohl versuchten sich so viele Meister der Renaissance in dieser Composition, als Sandro Botticelli, Girolamo Mocetto, Raphael, Ambrosius Holbein, Rembrandt u. A.²⁾. Diesen reiht sich auch Dürer mit seinem Entwurfe für den Rathhausaal an. Derselbe ist uns noch in einer Federzeichnung aus dem Jahre 1522 in der Albertina erhalten. Wir geben davon ein Facsimile in verkleinertem Maßstabe. Von einer fremden Hand, vermuthlich der Wilibald Pirckheimers, sind Namen und Bedeutung der einzelnen Figuren deutsch und lateinisch der Zeichnung beigefchrieben. Dies erleichtert das Verständniß der von Lucians Beschreibung etwas abweichenden Composition³⁾.

Mit langen Ohren, »die für Midas Ohren gelten könnten«, sitzt der unfähige Richter da; in's linke flüstert ihm die Suspicio (der Argwohn), zu seiner Rechten steht die Unwissenheit (Ignorantia), die durch ihre abwehrende Bewegung deutlich ausdrückt, dafs ihr bereits alles klar sei. Auf den

1) De Pictura, Basil, 1540, lib. III.

2) Von Kritik hier abgesehen, befinden sich zwei Federzeichnungen, die eine angeblich von Mantegna, richtiger die Vorlage zu Mocettos Stich, vielleicht von Francesco Bon-signori, die andere von Rembrandt im Britischen Museum; die lavierte Bisterzeichnung Raphaels aus dem Cabinet Crozat im Louvre, radiert in Clairobscur von Ch. N. Cochin und V. Le Sueur, radiert von Denon, gest. von Leroy. Girolamo Mocettos Stich bei Bartsch P. G. XIII, 113, Nr. 10. Amb. Holbeins Holzchnitt bei Passavant P. G. III, 422, Nr. 1. Ein Holzchnitt angeblich von Erhard Schon in Derfchaus Sammlung. Ein

Wandgemälde von Hans Bock im Rathhause zu Basel. Am meisten bekannt ist wohl das berühmte, kleine Gemälde von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz. Die Vergleichung dieser verschiedenen Auffassungen ist eben so anziehend als lehrreich.

3) Auf dem Wandgemälde sind die Figuren fast mit den gleichen lateinischen Namen bezeichnet. Ueberdies lieft man zu beiden Seiten des Richterstuhles den Spruch:

»Ein Richter soll kein Urthel geben,
Er soll die Sach' erforschen eben«

nebst der Uebersetzung: »Nemo unquam sententiam ferat, priusquam cuncta ad amissim perpenderit«.

Wink des Richters schleppt die *Calumnia* (Verläumdung, »Verkleknus«) den Unschuldigen (*Insons*) bei den Haaren herbei, der die Hände emporhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Die Verläumdung soll ein ungemein reizendes, aber leidenschaftlich aufgeregtes Mädchen sein, deren Geberden Muth und Zorn verrathen. Nicht vor ihr, wie *Lucian* sagt, sondern hinter ihr geht die *Invidia* (der Neid), bleich und häßlich, wie von langer Krankheit abgezehrt, zwischen der Täufchung (*Deceptio*) und der Arglist (»Fraus, Auffatz«), welche die Verläumdung hier bloß aufhetzen, nicht aber sie schmücken und aufputzen. Darauf läßt Dürer noch eine ähnliche Gruppe folgen: den tölpelhaften Irrthum (*Error*) zwischen der leichtgeschürzten Eile (*Acceleratio*), und der Strafe, welche das Schwert in der Hand hält; dann erst in Trauergewändern die Reue (*Penitentia*) verächtlich nach rückwärts blickend, wo endlich die Wahrheit (*Veritas*) triumphierend herannaht.

Im reichen modischen Gewande, mit weitem Federhut, die strahlende Sonne auf einer Schale tragend, läßt Dürer die Wahrheit auftreten. Er durfte sie freilich nicht in unverhüllter, jugendlicher Leibes 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 theilhaftig 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 gestikulierend, 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 ist ¹⁾. Nach einer alten

1) Lithographirt von Eberlein 1856. Vergl. A. Dürers Wandgemälde im größeren Rathhauseale zu

N. radiert v. Ph. Walther, mit Text von G. W. K. Lochner; Nürnberg 1869.



Die Verläumdung nach Apelles.
Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

Tradition folgen in den Musikanten sämtlich Porträte dargestellt sein, ohne daß 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 Bildniß Wolgemuts benutzt worden zu sein und zwar genau in der von Dürer aufgenommenen Stellung. Daß 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 blafende 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 Vorfitzenden aufgeschlagen war, ist in großem Maßstabe 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 Andreae ¹⁾. Von der oben erwähnten

1) Bartsch 139; Heller 1912; Retberg 247; Hausmann S. 84. Conceptione zu der Exposition an den Kaiser und zu den anderen Inschriften des

Holzchnittes mit Correcturen von Pirkheimers Hand befaßt A. H. Cornill in Frankfurt.

Zeichnung des Jahres 1518 unterscheidet sich das Wandgemälde wie der Holzschnitt vornehmlich dadurch, daß der Kaiser allein, ohne seine Familie auf dem Wagen sitzt. Es ging 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 bloß 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 bedeutender 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 gefagt 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 Maler-

1) Het Schilderboeck 2. Ausg. Amsterdam 1618, fol. 131 b.

wappen 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 blos, daß er Dürern die Leiter halte. In dieser höflicheren Fassung ward die Fabel dann weiter erzählt und schliesslich 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.



XV.

Die Niederländische Reise.

»dergleichen ich in allen teutschen
landen nie gesehen habe«.

Dürer.



M 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 Adelman, 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 blos 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 fuhrte 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, »dass 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 Trier'sch 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 Reife 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 Reife, wie über die späteren Kreuz- und Querzüge Dürers in den Niederlanden giebt die beiliegende Reifekarte genaueren Aufschluß.

Wir sind über diese Reife Dürers ausnahmsweise gut unterrichtet, weil sich sein Reifetagebuch noch erhalten hat. Es ist die kostbarste Quellenschrift 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 an jeglicher Nachricht. Vermuthlich verbirgt sich dieselbe in einem der Nürnberger Familienarchive¹⁾. Wir

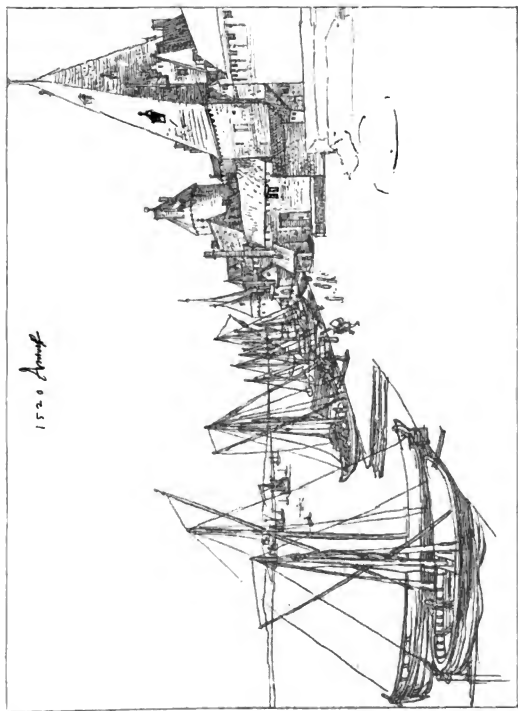
1) H. A. von Derfchau erzählte zwar dem Reisenden Th. Fr. Dibdin, A biographical tour in France and Germany 1821, III. Supplem. 33: er habe ein Tagebuch Dürers besessen, und dasselbe sei an einem ungenannten Orte während einer Schlacht zwischen Franzosen und Preußen verbrannt. Ob darunter das Original des niederländischen Tagebuchs zu verstehen sei, ist mehr als zweifelhaft. Die ganze Geschichte klingt unglücklich. Derfchau besaß nur die alte,

vom Maler J. Hauer 1620 angefertigte Abchrift aus der Ebner'schen Bibliothek, die bereits Murr und dann Campe für seine Reliquien 1828 als Vorlage gedient hat. Diese einzige bekannte Handschrift kam mit Hellers Nachlaß in die k. Bibliothek zu Bamberg, war aber dort verschollen. bis Friedr. Leitschuh sie im Jahre 1879 wieder entdeckte. Er beabsichtigt eine Publication derselben. Darüber G. Kinkel: Die Handschrift von Dürers niederländischem Tagebuch;

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 Wesen gehört es eben auch, daß er ein guter Haushalter war. Sorgfältig verzeichnet er jeden Stüber oder Weispfennig, 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 Gedächtnis, 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 zusammen-

Zeitschr. f. bild. Kunst 1879. XIV. 382 ff. 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.



Das Scheldethor zu Antwerpen.
Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

gezogen, wie z. B. die Zahlen der Mahlzeiten, die er immer durch täglich neben einander gefetzte Striche oder j ausgedrückt hatte. Das ganze Tagebuch hatte ja niemals den Zweck der 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 Städel'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 Ersparniß halber. Gleich am Tage seiner Ankunft lud ihn Bernhard Stecher, der Factor des Hauses Fugger, zu Abend und gab ihm ein köstliches Mahl. Und am nächsten Sonntage den 5. August 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

KARTE ZU DÜRER'S REISEN IN DEN NIEDERLANDEN

28. Juli 1520 bis 15. Juli 1521.



Zu Thausung Dürer.



Entw. v. M. Thausing.

Wein und sie liefsen mir fagen, ich folle hiermit von ihnen ausgezeichnet und ihres Wohlwollens verfichert fein«. Er berichtet dann noch, wie fie bis fpät in die Nacht fröhlich beifammen gewesen und wie er und die Seinen dann gar ehrenvoll mit Windlichtern heimgeleitet worden feien. Aus folchen Vorgängen, die fich auch in anderen niederländifchen Städten wiederholten, konnte Dürer fehen, wie fehr fein Ruhm in diefem alten Kunftlande verbreitet war. Anders als einf in Venedig, ohne Neid und gewerbliche Mißgunft huldigten ihm hier feine Kunftgenoffen, denn fie betrachteten ihn als einen der Ihrigen in jeder Beziehung. Sie liefsen fich gar eine colorierte Federkizze von Dürer entwerfen, oder, wie er fich ausdrückt, eine »Viferung mit halben Farben«. Noch trennte ja keine nationale Schranke die flämifchen Provinzen von Deutschland.

Dürer verfolgte auch mit offenen Augen das rege Kunftleben dafelbft in feiner Wirkfamkeit fowohl, wie in den Denkmälern feiner grofsen Vergangenheit. Schade nur, dafs es nicht feine Art war, fich über diefe Dinge eines weiteren zu verbreiten, am wenigften in Aufzeichnungen, die er blos für fich und nur zur Hilfe feines Gedächtniffes ganz fpärlich gemacht hat. Wir erfahren blos, dafs er gleich in den erften Tagen feiner Ankunft Meifter Quentin Maffys in feinem Haufe, genannt »zum Affen« in der Gerbertrafsse befuchte. Welchen Eindruck aber der grofse Stil, die glänzende Malweife, die überzeugende Charakteristik des gewaltigen Malers auf ihn gemacht haben, verfchweigt er uns. Wir errathen es aber dennoch beim Anblicke der letzten Gemälde, die Dürer noch zu vollenden befchieden war. Genug, Quentin Mafys war der erfte Maler, den Dürer in den Niederlanden auffuchte; er war unter den Lebenden auch der einzige, der fich mit ihm meffen konnte. Sodann ward Dürer von feinem Wirth in das Zeughaus von Antwerpen geführt. Dort hatten die Maler ihre Werkftätte aufgefchlagen, um den grofsen Triumphbau herzurichten, durch welchen Kaifer Karl am 23. September feinen feier-

lichen Einzug halten sollte. In solchen prächtigen Verkleidungen ihrer Strafen pflegten die Städte Zeugniß davon abzulegen, daß ihre Loyalität mit ihrem Reichthume 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 Strafe aufgestellt werden sollten, und deren Herstellung die ansehnliche Summe von 4000 Gulden kostete.

Durch Empfehlungsbriefe, die er von Haufe 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 erwidert. 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 daß 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 weißer, geschlitzter Krempe über dem Haarnetze, darüber die Jahreszahl 1520 und die Aufschrift: Das ist Hauptmann Felix, der köstliche Lautenfehläger!). Später zeichnete er denselben nochmals mit der Feder knieend in dessen Buch, vermuthlich in das Notenheft; diese Zeichnung oder doch die Skizze dazu

1) Abbild, in der Gazette des Beaux-Arts, 1879, I. 61, und in Durer-Quatin 287.

befindet sich in derselben Sammlung. Der musikalische Kriegsmann kniet da rechtshin gewandt, so das das blinde Auge unsichtbar wird, die Hände über einem Schilde gefaltet, auf dem der kaiferliche Doppeladler angebracht ist ¹⁾. Darüber von Dürers Hand: »Felix Hungersperg, der köstlich und übergerad lawtenschlaher« und seitwärts die Bemerkung »Das sind die peften: Felix, Adolff, Samario« — die besten Lautenschläger nämlich, ein Zeichen, das Dürer auch dem Genusse der Tonkunst huldigte.

Unterwegs führte Dürer ein kleines Skizzenbuch mit sich, das Blätter von weißgrundiertem Papier enthielt und in das er mit dem Metallstifte, dem sogenannten Silberstifte zeichnete. Das Büchlein hatte ein Querformat in der Größe 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 lange geglaubte Behauptung, das Dürer daneben noch ein anderes Skizzenbuch von großem Formate mit sich geführt habe, um darin Bildnisse mit der Kohle zu sammeln, ist bloß eine zur Beglaubigung von Fälschungen aufgebrachte Fabel ²⁾. Wenn Dürer auch zu feinen Zwecken manche Kohlezeichnung in größerem Maßstabe machte, so geschah dies gewiß nur ausnahmsweise und auf einzelnen losen Bögen.

In Antwerpen machte Dürer bald die Bekanntschaft von Erasmus von Rotterdam, der ihn beschenkte und dessen Bildniß er dann wiederholt zeichnete. Desgleichen porträtierte er den Astronomen Nicolaus Kratzer, den er bei Erasmus traf und der ihm dann in vielen Angelegenheiten

1) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts, 1879, I. 65.

2) Zuerst erwiesen von M. Thausing: Die falschen Dürer-Zeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar; Zeitfchr. f. bild. Kunst, Leipz. 1871,

VI. 114, und durchgekämpft in einer Polemik, deren Litteratur ich in meinem »Nachrufe an Albert v. Zahn«, Jahrb. f. Kunstw. 1873, VI. 221 bis 222, zusammengestellt habe.

nützlich gewesen ist. Er war ein Münchener von Geburt, lebte aber am englischen Hofe. Dort malte im Jahre 1528 Holbein das treffliche Bildniß von ihm, das sich gegenwärtig im Louvre befindet ¹⁾. Wir werden noch sehen, daß der freundschaftliche Verkehr des Gelehrten mit Dürer später eine briefliche Fortsetzung fand. Die Bestrebungen von Stabius und Anderen, an denen sich 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 nennt, wie an dessen 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 versieht 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 kalitische Federn u. dergl. m.

Vornehmlich aber war es ein Genuese Tomaso Bombelli, der sich Dürers annahm und in dessen 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.

1) A. Woltmann, Holbein, II. Aufl. II. 144. Nr. 20.

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 desselben. 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 Gestühle und die monolithen Säulen in der Kirche der Prämonstratenfer-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 Aumale¹⁾. Köstlich findet Dürer auch das Haus der Fugger mit seinem besonderen Thurme, dem schönen Garten, dem reichen Marfall. 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 Hause vorüberzuziehen. Die Pracht des Aufzuges, an dem sich alle Würdenträger, Zünfte und Bruderschaften beteiligten, 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

1) Abbild. in Dürer-Quantin, Taf. zu S. 270.

befonders 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 lafs' 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 Nachtessen 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 Reichsinsignien zur Kaiserkrönung nach Aachen zu überbringen und dieselben sodann wieder heimzuführen. Sie veräumten 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 wüñsche nur, daß der Kaifer zehn folche Berather hätte«. Dürer kannte ihn vernuthlich 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 »köñtliche Rathhaus, grofs mit schön gehauenem Maßwerk und mit einem herrlichen, durchfichtigen Thurme«, und in der goldenen Kammer dafelbft die vier Gemälde, die der grofe Meifter Rüdiger, d. h. Rogier van der Weyden, gemacht hat. Es war dies der grofe 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 ging. Zumeift aber wird Dürers Wißbegierde gefeffelt durch »die Dinge, die man dem Könige aus dem neuen Goldlande, aus Mexico, gebracht hatte: 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 Gefchoffen, gar feltame Kleidung, Bettgewand und allerlei wunderfame Gegenstände zu menfchlichen Gebrauch, was da viel schöner zu fehen ift, als Wunderdinge. Diefе Sachen find alle fo koñtbar gewefen, daß 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 schönen Dingen, die er zu Brüssel fah, findet er insbefondere den Knochen eines vorweltlichen Riefenthieres fo bemerkens-

werth, daß er ihn im Tagbuche nachzeichnet, er hält ihn für »einen so großen Fischknochen, als hätte man ihn von Quaderstücken zusammengemauert«. Sodann besucht er den prächtigen Palaß des Grafen Heinrich von Nassau, des Statthalters von Holland, desselben, der durch seine Heirath mit der Erbtochter von Oranien den Glanz des Hauses begründete. Unter anderen Kostbarkeiten sah er dort in der Kapelle ein gutes Werk vom Meister Hugo van der Goes, vermuthlich die sieben Sakramente, Gemälde, welche in späteren Inventaren des Nassauer Hauses noch erwähnt werden. Besonders gedenkt er noch der wunderbaren Aussicht, deren man aus dem hochgelegenen Hause genießt.

In Brüssel ward ihm damals auch die Ehre, daß die Erzherzogin Margarethe nach ihm schickte, sich ausnehmend huldvoll gegen ihn erwies und ihm zusagte, sie wolle seine Fürsprecherin bei ihrem Neffen, dem König Karl sein, dessen Erziehung sie einst geleitet hatte. Margarethe hatte von ihren Ahnen die Liebe zur Kunst geerbt, ja sie bethätigte sich selbst als Künstlerin auf allen Gebieten; sie dichtete, componierte, malte und trieb seine Kunstflickerei, 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 Gabe 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 Gefellschaft 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 Gefchenke; 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 Weyden ¹⁾ — 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 befahl 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 dasselbe, 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 wie in Staatsgeschäften, Mitglied des niederländischen Staatsrathes und Generalstatthalter 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 gegeben und habe ihr Wappen groß auf einen Holzstock gezeichnet, dafs man es schneiden kann«. Von diesem gröfsten und wohl auch schönsten Wappen von Dürer hat sich bisher blos ein einziger, über-

¹⁾ Annahme von Crowe und Cavalcaffe, History of early Flemish painters, II. Auflage, S. 217.

dies um eine Ecke verstümmelter Abdruck gefunden; er befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg ¹⁾. Dürer erhielt für seine Zeichnung 7 Ellen Sammt zum Geschenk. Rogendorf war ein kunstfönniger Herr, denn er hatte einen eigenen Maler, Meister Jakob aus Lübeck, in seinen Diensten. Viele angefehene Männer und auch Künftler verfammelten sich eben damals in Antwerpen, um der feierlichen Einholung des neuen Kaisers Karl V. beizuwohnen. Dürer verfäunte nicht, sich die lateinische Festschrift darüber von Cornelius Grapheus zu kaufen und fügt hinzu: »da waren die Pforten gar kostbar geziert mit Kammerspielen, großer Freudigkeit und schönen Jungfrauenbildern, dergleichen ich wenig gesehen habe«. Genaueres theilte er nachmals Melancthon mit von den herrlichen Schauspielen, die er da gesehen habe, und wie in den, offenbar mythologischen Gruppen die schönsten Jungfrauen ausgestellt gewesen wären, fast ganz nackt und blos von einem ganz dünnen und durchsichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaiser habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, er aber sei gerne herangekommen, sowohl um zu sehen, was vorgestellt werde, als auch um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten; oder wie er sich ausdrückte: Ich, weil ich ein Maler bin, habe mich ein bischen unverschämter umgesehen ²⁾.

Dürer erfuhr damals in Antwerpen, daß sich die Werkstatt Raphaels von Urbino nach dessen Tode am 6. April 1520 völlig aufgelöst habe. Einer von dessen Schülern, der ihn kennen zu lernen wünschte, brachte ihm diese Kunde.

1) Retberg 239. Dessen lithographische Copie, im zweiten Drucke mit Ergänzung der fehlenden Ecke.

2) Narravit haec mihi optimus et honestissimus vir Durerus pictor, civis Norinbergensis, 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 inverecundius circumspesi. Manlius, Locorum communium collectanea, Basileae 1563. II.: De Lege; praecipuae decalogi virtutes obiter in quadam lectione a Domino Philippo recitatae. p. 213.

Es war Thomas Vincidor von Bologna, der mit einem eindringlichen Empfehlungsbriefe vom Papste Leo X. nach den Niederlanden gekommen war, um die Ausführung der gewirkten Tapeten nach den Cartons von Raphael und seinen Schülern zu überwachen ¹⁾. Der Bolognese verehrte Dürer einen goldenen Ring mit einem antiken geschnittenen Steine — fünf Gulden werth — und Dürer beeilte sich ihm dagegen von seinen besten Bilddrucken so viel zu schenken, daß es sechs Gulden ausmachte. Am 1. October übergibt er ihm noch einen ganzen Druck von seinen 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 Vorstellung ²⁾. Das Brustbild zeigt Dürer in breitem Hut und Pelzshaube; 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 dafelbst schmückt.

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 Kapelle befanden.

2) Heller, II. Abth., Nr. 40, mit der Inschrift: Effigies Alberti Dureri

Norici . . . quam Thomas Vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antwerpiae 1520. Auf dieses Bildniß geht vermuthlich auch der wenig genaue Stich von Gérard Edelinck zurück; Dumesnil, Peintre-Graveur VII. 253. Nr. 193.

Um die Bestätigung 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 Capitälen von grünem und rothem Porphyrr und Gassenstein, die Karl der Große aus Rom dahin hat bringen und da einflicken lassen; dieselben sind kunstgerecht nach Vitruvius Vorkehrung 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 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 Torphäen 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 Uebergangsthurmes, 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 Vorbau¹⁾. Auf der anderen Seite des Blättchens sieht man die Büste eines bartlosen kräftigen

1) Beide abgebildet in Dürer-Quantin, S. 285 und Tafel zu 282.

Mannes mit schief sitzender Kappe und Schurzfell. Es ist laut Ueberschrift Caspar Sturm, 45 Jahre alt, dessen Porträtiierung Dürer im Tagebuche erwähnt¹⁾. 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 Gefellschaft 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 Pfintzing mit dem Stift in sein Büchlein porträtiert habe. Das Blatt des Skizzenbuches mit den Büsten der beiden zuletzt Genannten ist uns in der Sammlung des Mr. Holford in London erhalten. Die linke Seite des Querblattes nimmt Paul Topler ein, ein alter, würdiger, knorriger Charakterkopf mit der Netzhaube über der hohen, kahlen Stirn und mit langem rauhem, weit auseinandergekämmten Barte und großen Ohren; er blickt heiter heraus, ein wenig rechtshin gewandt, wo oben geschrieben steht: »Paulus Topler LXI. jor altt«, dazwischen Dürers Monogramm. Rechts neben ihm, etwas hinter ihm, sodafs seine rechte Schulter ein wenig verdeckt wird, Martin Pfintzing, ein junger Mann ohne Bart in Pelzschaupe und breitem Klappenhut, unter welchem das Haar über die Stirn und an beiden Seiten über die Ohren herabfällt; ein breites behagliches Gesicht mit fleischiger Unterlippe, dickem Kinn, vorspringender Nase und mächtigen Brauen, ein wenig linkshin blickend. Rechts oben in der Ecke: »Mertn Pfintzing XX. . . (?) jor altt«, darunter das Monogramm und noch weiter unten: »zw Ach gemacht«³⁾. Am 23. October

1) Stich bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866, S. 113. Catalog der Sammlung Reifet-Aumale N. 316.

2) Waagen, Treasures of Art, I. 235. Reproduciert in der Gazette

des Beaux-Arts 1879, I. 75 und in Dürer-Quantin 283.

3) Reproduciert in der Gazette des Beaux-Arts 1879, I. Tafel zu 66 und in Dürer-Quantin zu 284.

wohnen 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 Schaupspiele. 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 Bestätigungsurkunde. 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.

In Köln verzeichnet er als erste Schenswürdigkeit das Dombild mit den Worten: »Ich habe zwei Weispsfennige 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 Fürfentanz 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 vorkommen¹⁾. Auf's freundlichste

1) Bartsch, 167, 168, Retberg 240, Kupferliche etc, 92. Vergl. Dürers 241. B. Hausmann, A. Dürers Briefe, Tagebücher etc, 99 und 109.

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 Reife auf der Maas fortsetzen wollte, überfiel sie zu Bommel ein großer Sturmwind, daß sie Bauernpferde mieteten und ohne Sattel bis Herzogenbusch ritten. Busch nennt Dürer »eine hübsche Stadt, hat eine außerordentlich schöne Kirche und ist überaus fest«; Dürer meint die gotische Johanniskirche, größtentheils ein Werk des berühmten Baumeisters und Stechers Alard du Hamel. Die Goldschmiede der Stadt kamen auf die Nachricht von seiner Ankunft zu Dürer und erwiesen ihm viel Ehr'. Von dort ging die Reife weiter über Land bis Baarle, wo sie übernachten 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 Trauernähr, daß ihr in der Frauenkirche ein Beutel abgefehnitten 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 geschwemmt 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 vlämischen 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 im königlichen Museum zu Berlin 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 Frauenbildniß mit der gleichen Aufschrift und daneben ein junges Mädchen mit seltsamer Haube, darüber die Inschrift: »zu der gus in selant« — es ist die »Dirne in ihrer Tracht«, die er am 7. December in Goes gezeichnet hat²⁾.

Überall auf feinen Kreuz- und Querzügen trifft Dürer Nürnberger Kaufleute, die ihm Gefellschaft und nöthigenfalls Hilfe leisten. So leihet 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 — dafs ich im Gedränge jedermann vor mir aussteigen liefs, bis dafs niemand als ich, Georg Kötzer, zwei alte Weiber und der Schiffsherr mit

1) Sammlung Pofonyi-Hulot, Katalog Nr. 344, jetzt im königl. Museum zu Berlin.

2) Abbild. in Dürer-Quantin, Tafel zu 288.

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 unfer Schiff mit Gewalt nach rückwärts. Da schrieen wir alle um Hilfe, aber niemand wollte sich daran wagen. Nun warf uns der Wind wieder in die See hinaus; da raufte 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 grofs 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 dafs 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 Reife in die Seefahrt 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 conterfeien. Zeeland ist hübsch und wunderlich zu sehen des Wassers halben, denn es ist höher als das Erdreich. In der Prämonstratenfer-Abtei zu Middelburg auf der Insel Walcheren besichtigte Dürer auch das grofse Altargemälde von Goffart aus Maubeuge, genannt Jan de Mabuse. Dürer findet die Tafel: »nit so gut im Hauptstreichen, 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 Maffys 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 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 veräußt, sich darüber eine Aufzeichnung zu machen. Am 1. October 1532 starb Gossaert 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 Erwiederung eines Gefchenkes von drei seiner Bücher schenkt ihm ein Herr Lazarus Ravenspurger eine große Fischschuppe,

1) Erhard Schön, Unterweifung der Proportzion, Nürnberg. 1538, gebraucht »habstfrychen« d. i. wohl »hawbstfrychen« 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.

fünf Schneckenhäufer, getrocknete Fischchen, weiße Korallen und andere dergleichen Merkwürdigkeiten, welche Dürer begierig sammelt. Befondere 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 im königl. Museum zu Berlin; wenigstens läßt sich der etwas verstümmelte Name über dem trefflichen Bildnisse nicht wohl anders lesen als: »...rus rovenspurger gemacht zw antorff«. 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 vorkam ¹⁾. Auf der Rückseite des Blättchens zwei Studien zu der Halbfigur einer jungen Frau ²⁾. 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 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 dasselbe 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

1) Facsimile von Baudran geflochen bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866. Phototypie in unserer französischen

Ausgabe zu S. 432.

2) Abbild. in unserer französischen Ausgabe S. 433.

gemacht: »zwei Bogen voll, gar schöner kleiner Masken«. Auch den Fugger'schen, d. i. dem Factor und den Beamten des Hauses 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 aus der Sammlung Hulot zu Paris, jetzt im Berliner Museum¹⁾. 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 an²⁾. 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-Hulot, Nr. 346, jetzt im königlichen Museum zu Berlin.

Dürer war zu sehr an Thätigkeit gewöhnt, als daß er auch auf der Reise je geraftet 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

1) Katalog von A. Pofonyi Nr. 345, mit der Ueberschrift: *Alfo gand dy kriegs man in Irlandia hinter engeland 1521* (Monogr.) *Alfo gand dy pawern In Irlandyen.*

2) »Betaelt by Albrecht Durer van eenen Sinter Claes te beworpen by

Heynrick Blockhuys onser ouderman 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.

diesen Malereien fast gar nichts erhalten haben soll. Die mit Wasserfarben gemalten Tüchlein gingen freilich bald zu Grunde, wie etwa das Kindlein, vermuthlich ein Christuskindlein, das Dürer dem Signor Francisco schenkte, dem »kleinen oder neuen Factor von Portugal«, wie er ihn nennt; also ein Genosse, vielleicht Nachfolger Brandans. Erhalten hat sich von Dürer in dieser Art nur das vortreffliche Bildniss eines alten Mannes, fast von vorne gesehen, mit einem bloß 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 echt. Die Wassermalerei auf sehr feiner Leinwand befindet sich in der Zeichnungenammlung des Louvre ¹⁾.

Doch Dürer malte auch so manches in Oel. »Ich hab' ein gutes Veronica-Angeſicht in Oelfarben gemacht, das zwölf Gulden werth iſt, das ſchenkte ich dem Francisco von Portugal. Darnach malte ich noch ein Veronica-Angeſicht in Oelfarben, iſt beſſer als das vorige und ich ſchenkte es dem Factor Brandan von Portugal«. Es ſind dornengekrönte Chriſtusköpfe, welche Dürer ſeinen portugieſiſchen Freunden und Gönnern zum Andenken verehrt; wir können uns dieſelben ziemlich lebhaft vorſtellen. Die Bildchen mögen nur von mäſſiger Größe gewefen ſein, denn Dürer ließ 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 Bildniſſ in der Dresdener Galerie Nr. 1725; ein Mann

1) Reifet, Catalogue Nr. 503. Von M. Audenet 1852 um 1000 Franken erworben, aus der Sammlung Labensky

in Petersburg. Abbild. in Holzschnitt in unſerer franz. Ausgabe, Tafel zu S. 434.

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 modellirt und das Ganze hat einen schweren, trockenen Farbenton, an dessen Ursprünglichkeit bei der vollkommenen Erhaltung der Farbenschicht indefs 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.

Ganz anders freilich ging Dürer die bloße Zeichnung von der Hand. Von der schweren Menge von Bildnissen, die er, abgesehen von seinem 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, mit aufgeschlagener Hutkrempe im Berliner Cabinet, mit zweierlei Kohle meisterhaft gezeichnet; dann das Brustbild eines Jünglings in breitem Hut, herabhängenden, auf der Brust verknoteten Bändern, seine 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 gefehen in einer eigenthümlichen Haube, darüber von Dürers Hand: »1521 Katharina alt 20 Jar«. Dürer pflegte zwar die Porträte oder andere Zeichnungen, die er auf Verlangen malte, den Leuten zu schenken, aber er erwartete dafür ein Gegen Geschenk 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 gefesselt. Es ist vielleicht der Greis, von dem sich die berühmte lebensgroße Pinselfeichnung in Clairobscur 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 fermüglich zw antorff«, links 1521 und das Monogramm. Die Modellierung des tiefergerunzelten 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

1) Lithographirt von F. Krammer. Schwache Phototypie nach der Photographie in der Gazette des Beaux-

Arts 1879, I. 81. und in Dürer-Quantin 297. Neben dem Originale liegt nun auch die täuschende Copie

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 Benutzung so genau studiert zu haben. Von der gleichen Ausführung in demselben Materiale besitzt die Albertina die Draperie eines Frauenmantels auf dem Kleiderstocke, ein Lesepult mit grofsen Büchern, ähnlich demjenigen auf dem gestochenen Bildnisse des Erasmus, und einen Todtenschädel sammt dem Kinnbacken seitwärts liegend, sämmtliche drei Blätter mit dem Monogramme und 1521 bezeichnet. Dieselbe Jahreszahl trägt der Kopf eines anderen Greifes von ähnlicher Behandlung wie der oben genannte im königlichen Museum zu Berlin. Von vielen anderen Studien aus diesem Jahre sei nur noch ein greinender Cherub in der Sammlung Hausmanns zu Braunschweig erwähnt, der die Flügelchen, wie jammernd nach vorne zusammenschlägt, beinahe lebensgrofs mit Kreide auf blaugrauem Grunde und mit dem Pinsel weifs gehöht; von Loedel gestochen. Das zum Weinen verzerrte Kindergesicht ist sehr naturwahr im Ausdrucke. Bis zu welcher Vollendung Dürer damals im Verständnisse des weiblichen Körpers vorgedrungen war, zeigt namentlich eine Zeichnung im Besitze von Mr. J. Malcolm in London, auf welcher der Act eines Weibes in mittleren Jahren zweimal linkshin gewandt, das einemal mehr von vorne, das anderemal mehr von rückwärts dargestellt ist; vermuthlich das Studium zu einer Venus. Sie schmiegt die Linke in den Schofs, und hält in der Rechten einen Handspiegel empor, in den sie blickt. Die Ausführung mittels feiner Kreuzlagen in Silberstift auf

* mit der Jahreszahl 1519 aus dem Gegenfinne gestochen, eine alte Nürnberger Fälschung. Cabinet Praun, von Prestel 1777 im

weißt grundiertem Papier ist außerordentlich sicher und fein, das Ebenmaß der Formen bei aller Naturwahrheit von einer so vollendeten Harmonie, wie sie selbst Raphael nur gegen das Ende seiner Laufbahn, etwa in den Studien zur Fabel der Psyche in der Farnesina zu Gebote stand. Obwohl ganz unbezeichnet, kann das Studium der Mache wie dem Modell nach nur in der Zeit von Dürers Aufenthalt in den Niederlanden entstanden sein¹⁾.

Daneben veräumte Dürer auch die Gelegenheit zum Kunsthandel nicht. Es scheint ein aus Nürnberg stammender Zwischenhändler gewesen zu sein, der zu Antwerpen den ersten größeren Kauf bei ihm machte, und wir erfahren daraus gleich, welche Preise Dürer für seine Kupfer und Holzschnitte forderte. Die Bücher, sowohl die kleine Passion wie die drei großen Bücher: Marienleben, Passion, Apokalypse, verkaufte er um $\frac{1}{4}$ Gulden; die gestochene Passion um $\frac{1}{2}$ Gulden. Die anderen einzelnen Kupferstiche bewertete 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 Eva, der Hercules, der Eustachius, die Nemesis oder große Fortuna, der Hieronymus im Gehäuse 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

1) Abbild, in Dürer-Quantin S. 143.

Freunde gewann, mehrte sich auch der Absatz seiner Werke. Nur war Dürer 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 verzeichnet, 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 Gefängniß, 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 Kunstfächer oder Materialien oder sonstige Gegenstände, die ihm bezitzenswerth 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 wälsche Kunst, das sind wohl italienische Kupferstiche; er verkauft Schäußeleins Holzschnitte in größeren Partien, auf einmal 2 Riefs und 4 Buch um 3 Gulden; und von den Werken Hans Baldung Griens um 1 Gulden; dann wieder schenkt er Joachim de Patenier des Grienhanfen 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, eine Veronica,

1) Albertus Durer pictor opt. max. C. Grapheo dono dedit propria ipsius manu VII. die febr. an. MDXXI.

Nach Heller S. 605 bei A. A. Renouard in Paris.

die er selbst in Oel gemalt und »Adam und Eva, die Franz gemacht hat«, also offenbar ein Gemälde von fremder Hand¹⁾. Es ist darum nicht erlaubt, jedes Kunstwerk, welches Dürer an Andere abgiebt, 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 altherwürdigen 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 Schöppenammer dafelbst malte. Er stammte aus Bergen oder Mons in Hennegau, war aber schon lange in Brügge anfässig, 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 Bewirthung. Die Künstler führten ihn in »des Kaisers Haus«, d. h. die umfangreiche alte Residenz der Herzoge von Burgund; dafelbst sah Dürer »die von Rüdiger gemalte Kapelle 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 Kapellen zu nennen pflegte. Vielleicht war es das sogenannte Reifealtärchen Karls V., gegenwärtig im königlichen Museum zu Berlin, was Dürer damals sah. Wenigstens befindet sich in der Sammlung B. Hausmanns zu Braunschweig 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 vor-

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.

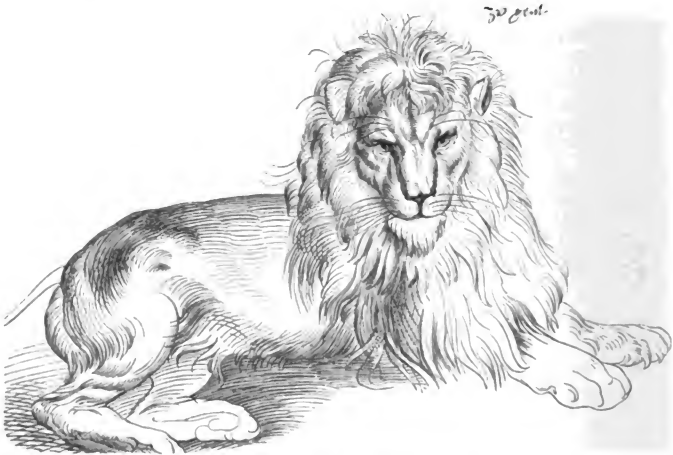
kommen; unter diesen entspricht ein größeres, sorgfältiger behandeltes Stück dem Fußboden auf jenem Reifealtären; oben links noch ein von zwei Händen gehaltener Hundekopf. Sodann führten sie ihn in die Jakobskirche, dort sah Dürer noch köstliche Gemälde von Rogier und von Hugo van der Goes — »das sind 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 Condivi, der Biograph Michelangelos, ein Menschenalter später das ausgewanderte Marmorbild mit einem Erzgusse verwechselte, so ist das ein begreiflicher Irrthum.

»Darnach«, fährt Dürer fort, »führten sie mich in viele Kirchen und ließen mich alle guten Gemälde sehen, an denen ein Ueberfluß da ist, und nachdem ich des Johannes und der Anderen Werke alle gesehen hatte, kamen wir zuletzt in die Malerkapelle, wo gute Sachen darinnen sind«. Es ist merkwürdig, daß Dürer neben Jan van Eyck auch nicht mit einem Worte Hans Memlings gedenkt, dessen Hauptwerke im Hospital von St. Johann er doch auch gesehen haben muß. Es ist um so auffallender, als wir ein unverfängliches Zeugniß seiner Bewunderung besitzen in einem Blatte seines Skizzenbuches, jetzt in der Kunsthalle zu Bremen. Darauf erscheint ein Frauenkopf, ganz von vorne gesehen, abwärts blickend, der Typus einer Memling'schen Madonna, aus einem von dessen Gemälden entlehnt, ja wie mir scheinen will, geradezu aus dem Mittelbilde jenes einzig mit dem vollen Namen Memlings und mit der Jahreszahl 1479 bezeichneten Altärens im Johanneshospital, 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 Mörser, wie ein Festungsgechütz in der Lafette. Von den Kunstschätzen, welche Dürer in der Kapelle der vereinigten Maler-, Sattler-

und Glafergilde in der Nordlandstrafse noch sah, hat sich in Brügge bloß das von Jan von Eyck gemalte Bildniß seiner Frau, gegenwärtig in der Akademie, erhalten. Und Dürer erzählt weiter: »Darnach richteten sie mir ein Bankett zu, und ich ging von dort mit ihnen auf die Gildestube. Da hatten sich viele ehrenfeste Leute zusammengefunden, fowohl Goldschmiede und Maler als auch Kaufleute. Ich mußte mit ihnen zu Nacht effen; 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 Gefellschaft, 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 erwiesen mir große Ehr', empfingen mich gar herrlich, boten mir ihren guten Willen und Dienst an und afsen mit mir zu Nacht. Am Mittwoch (10. April) früh führten sie mich auf den St. Johannesthurm; da überfah ich die große, wunderbare Stadt, darin ich gleich für groß angesehen ward«. In dieser gehobenen Stimmung besichtigte er dann »des Johannes Tafel«, d. h. den berühmten 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 königlichen 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; in den figurenreicheren Darstellungen mag ihn die gedrängte, noch unvollkommene Composition wohl gestört haben. Darnach bemerkt Dürer, daß er die Löwen

fah, die zu Gent stets in einem Zwinger gehalten wurden, und dafs 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«



Stiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

und daneben Dürers Frau in Reiseanzug mit der Ueberschrift »awff dem rin mein weib pey popart« — also auf dem Rheinschiffe bei Bopard 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 geessen und alles bezahlt und find

amf dem em Mein Weib sey papant



Dürers Frau im Reifekleide.

Silberstiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

gar freundlich mit mir gewesen«. Am 11. April früh reiste 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, inderß 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 erstmal, daß das Epitheton, Wort und Begriff überhaupt in der Litteratur 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 eingeschmuggelt wurde und noch von Bartsch (Nr. 108) beschrieben wird; ein schwächiger, 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. Christophe auf grauem Papier weiß aufgehöhlt 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 Landschaftern des folgenden Jahrhunderts so allgemein wurde. Auch die beiden hübschen kleinen Kupfertische Dürers, welche auf verschiedene Weise Christoph mit dem Christkinde auf der Schulter durch's Wasser wadend darstellen, tragen die Jahreszahl 1521. Sie sind vielleicht auch aus den für Patenier gemachten Studien entstanden¹⁾. 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 einmal ist Jesus unter der Kreuzeslast zusammengesunken, das anderemal hält er stehend das Kreuz aufrecht. Zwei eben solche Skizzen zu Christus im Oelgarten befinden sich im Städel'schen Institute zu Frankfurt, das eine schon oben erwähnte zeigt Jesus flach auf dem Boden ausgestreckt, echt bezeichnet 1521, auf dem anderen erhebt er verzweifelt 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,

1) St. Christoph rückwärts blickend, der Kapelle B. 52.
Bartich 51, und St. Christoph mit

Thaufing, Dürer. II.

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 Morellischen 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 starb¹⁾.

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 Kunstfächern nochmals nach Mecheln und kehrte dort bei dem Maler Heinrich Keldermann ein, der zugleich Wirth in der Herberge »zum goldenen Haupt« war. Dort bewirtheten ihn alsbald auch die Maler und Bildhauer der Stadt und thaten ihm große Ehr' an in ihrer Versammlung. Auch von dem berühmten Büchfengieser, dem Geschützmeister Kaiser Karls V., Hans Poppenreuter aus Köln, ward Dürer zu Gaste geladen; in dessen Hause sah er wunderliche Dinge, und vielleicht hat er jenes Positionsgeschütz, dessen oben gedacht wurde, hier in sein Büchlein gezeichnet. Aber bei der kunstfönnigen Erzherzogin Margarethe blühte ihm kein Erfolg. Sie zeigte ihm zwar ihre herrliche Kunstsammlung und ihre kostbare Bibliothek, fand aber an dem Kaiserbilde,

1) Lodovico Guicciardini, Descrizione di tutti i Paesi Bassi, Anversa 1567, 98—99.

das er für sie mitbrachte, folches Mißfallen, daß er sich gar nicht getraute, es ihr zu verehren. Als er dann schließlichs eine Rechnung machte und sah, wie er bei all seinem Verkehr mit hohen und niederen Ständen nur Nachtheil gehabt in den Niederlanden, da floß ihm wohl auch die Klage durch die Feder: »und insbefondere hat mir Frau Margareth für das, was ich ihr geschenkt und gemacht hab', nichts gegeben«.

So kehrte er denn des andern 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, daß er Lucas mit dem Stift porträtiert habe; und wie geneigt er war, dessen Vorzüge anzuerkennen, zeigt wohl der Umstand, daß er einen Druck von dessen 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, daß 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 Schwefter 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 andern Tages folgte er dem Könige auf dessen 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 seinen 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 seinem 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 Coninckloo gewesen sein, und da dessen Familie mit den Orley verwandt war, so dürfte sein Lehrmeister niemand anderer 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. Die Blätter befinden sich noch im königlichen Kupferstichkabinet in Kopenhagen. Dagegen blieben die Nachforschungen nach dem von Dürer gemalten Bildnisse des Königs in Dänemark bisher ohne Erfolg; es scheint sich nicht erhalten zu haben. Wohl aber giebt es eine treffliche Radierung von Jakob Binck, die nach dem verlorenen Gemälde Dürers gemacht sein muß¹⁾. Fast von vorne gesehen und herausblickend erscheint der König in halber Figur hinter einer Brüstung sitzend, auf die er seine Hände gelegt hat. Das regelmässige, aber wüste und knochige Gesicht mit den weitgeschwungenen, buschigen Brauen und dem reichen Haar- und Bartwuchs ist fein modelliert. Er trägt ein flaches Barett, Pelzschabe und auf die Brust herabhängend das goldene Vlies. Die Eigenthümlichkeiten der Darstellung, insbesondere die etwas starren Augen, die Behandlung der Haar- und Bartlocken,

1) Von Bartsch, Peintre-Graveur IV. S. 230, als Lautensack fälschlich beschrieben; und von Paffavant, P.-G. II, 95, Nr. 137, mit Recht unter J. Binck, der königlich dänischer Porträtmaler unter Christian III. war.

wie des Pelzwerkes, vor allem aber die verkürzten Hände mit den gefpreizten Fingern sind zu kennzeichnend für Dürer, als dafs nicht ein Original von ihm für den Stich Bincks vorausgesetzt werden müfste. Die überaus reiche Architektur mit den Wappenschilder tragenden Genien, die das Bildniß in Bogenform umrahmt, ist allerdings eine Zuthat des in Italien gebildeten Stechers. Unten inmitten an der Brüstung: »Christiernus 2 Danorum Rex, Svetie, Norwegie etc.«.

Endlich, am Freitag dem 12. Juli, trat Dürer von Brüssel die Heimreise an, nachdem er noch Noth gehabt hatte, einen Fuhrmann zu bekommen. Die Fahrt ging 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 blos 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 dasselbe 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 dafs 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, dafs er weit mehr brauchte, als er einnahm. Nach Bedarf nahm er daher feinen 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, auszahlen. Darüber gab er einen Wechsel, der ihm in Nürnberg zur Zahlung präsentiert werden sollte. Auch die Güterballen, welche Dürer vorausgeschickt hatte, gingen an den Chef des Hauses, Hans Imhoff den Aelteren, nach Nürnberg. Dürer stand seit langen Jahren im 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 Patrizierhäufern waren noch viel älter. Schon als Wilibalds Vater in Eichstädt abwesend war, beforderte das damalige Haupt der Familie Imhoff, jener Hans, der das Weibbrodgehäuf 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

1) Dürers Briefe, 127, 113 u 228, nicht der zweitgeborene Wilibald, der nachmalige Dürerfamilier, 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 Hauses. Darnach enthalten namentlich die Haushaltungsbücher Hans Imhoffs des Aelteren und des Jüngeren einige schätzbare Nachrichten über Dürer.

lernen, in welchem sich Dürer daheim bewegte; und da sehen wir allerdings, dafs es die gewählteste Gefellſchaft Nürnbergs war. Zunächst Caspar Nützel, der Ruhm dieſes alten Geflechtes und bald der mächtigſte Mann der Republik; er ward damals Obrifter Hauptmann und drei Jahre ſpäter zweiter Loſunger; 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 ihre beiden Frauen. Eine Löffelholzin, 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 verſtorbener Frau; von ihrem Sohne Paulus Coler erwarb Wilibald Imhoff nachmals Dürer'sche Zeichnungen. Endlich die angeſehenen Rathsherrn und Septemvirm 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 Mündler und Waagen das ſchönſte von Dürers bekannten Bildniſſen. Das Bildniſ des beleibten Mannes in ſchwarzem, pelzverbrämten Rocke, den Kopf mit einem breitkrepigen 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 Vergröſerung 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 Fleishton im Kopfe von kräftigem Braun und das Ganze von harmonischer Wärme. Mit Ausnahme ganz kleiner Stellen am Halbe ist das Bild vollkommen erhalten¹⁾.

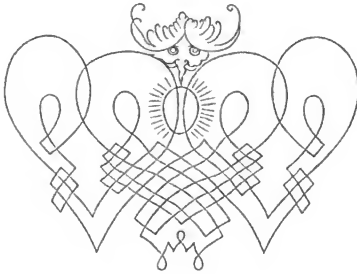
Wer ist der Mann, dem Dürer diese so überaus sorgfältige Malerei gewidmet hat? Die Bezeichnung mit 1521 legt es allerdings nahe, an eine der Persönlichkeiten zudenken, deren Bildnis in den Niederlanden gemalt zu haben sich Dürer berühmt. Doch das ist keine Malerei mit geliehenen Farben und von fremder Palette. Bei dieser Ausführung mußte Dürer wohl den Boden der eigenen Werkstatt unter den Füßen haben, bedurfte er der Muße 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 Bildnis 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 Ähnlichkeit mit einem anonymen, freilich späteren und sehr mittelmäßigen Kupferstiche, welcher fast in derselben Stellung Hans Imhoff den Älteren 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 Mundfalten²⁾. Vielleicht also zeigt uns das mit so viel

1) Briefliche Mittheilungen von Otto Münder.

2) Unterschrift: »Herr Hans Imhoff, geboren 1461, im Rath 1513, gestorben 1522. Ein Gevatter, Anherr u. Urranherr der dreien Herren Endres Imhoff, des Raths und Lofunger zu

Nürnberg«. Oben das Wappen mit dem Seelöwen. Die Sache gewinnt noch mehr Wahrscheinlichkeit, wenn wirklich, wie man mir berichtet, das Hausbuch Hans Imhoff des Jüngeren die Nachricht enthielte, daß Dürer dessen Vater porträtiert habe.

Sorgfalt ausgeführte Bildnifs in Madrid niemanden anders, als Hans Imhoff den Aelteren, Dürers Banquier. Der in den Niederlanden contrahierte Wechsel kann die Veranlassung zu dem Gemälde sein, das mit als eine Abschlagszahlung auf die Schuld dienen konnte.



XVI.

Die Reformation.

»Item des criftlichen glowbens halben müßen wir in schmoech und farsten, den man schmecht uns ketzer«.

Dürer.



IN wohlgeordnetes, wenn auch karges Gemeinwesen genießt oft nur in um so höherem Maße die Treue seiner 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 fein Wirken, ist innig mit der Geschichte Nürnbergs verknüpft.

Als Dürer im Jahre 1524 vom Rathe die Annahme und Verzinsung eines Capitals von Taufend Gulden zu erbitten im Stande war, konnte er sich seines steten Gehorfams und seiner Bereitwilligkeit gegen die Gemeinde wie gegen einzelne Bürger berühmen. Und doch habe er in den dreißig Jahren seiner Ansfässigkeit daheim nicht für fünf hundred 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 befallen wollen. Desgleichen habe ihm der Rath von Antwerpen vor Kurzem, da er in den Niederlanden gewesen, alljährlich dreihundert Philippsgulden Befoldung angeboten und überdies 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 mäsigen Anwesen zu leben, als an anderen Orten reich und groß gehalten zu werden¹⁾.

Wie Dürer seinen 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 große Wappen von Nürnberg¹⁾; unten die beiden Wappenschilder 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 große treffliche Holzschnitt mit dunklem Grunde zierte nämlich das Titelblatt der in diesem Jahre gedruckten dritten Auflage des Nürnberger Gesetzbuches, genannt die »Reformation der Stat Nürnberg«. 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 Beschirmer der kaiserlichen Stadt Nürnberg«, St. Sebaldus, in einem großen Holzschnitte verherrlicht; er steht in einer reich

1) Dürers Briefe, 52.

2) Bartsch 162; Heller 1942.

verzierten Mauerblende in feiner Pilgertracht mit dreifachem Tellernimbus um das Haupt, in der Hand das Modell feiner Hauptkirche ¹⁾). 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 seines Holzschnittwerkes. Die großartige Vorübung an den kaiserlichen Aufträgen kam ja ihrer Ausführung zu gute. Zwischen den Jahren ihrer Entstehung liegen aber folgenschwere Ereignisse, 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, bildungsreichsten Kreise der Reichsstadt standen ihm offen; ihre besten Bürger waren seine tägliche Gefellchaft, und der erste Mann der Republik, »in dessen senatorischer Gestalt das Patriciat der deutschen Reichsstädte dem römischen näher getreten ist, als in jeder anderen« ²⁾ — 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 Säntigung; 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

1) B. ap. 21; Heller 2024; Retberg A. 37.

2) D. F. Strauß, Ulrich v. Hutten, 1871, II. Aufl. 243.

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 studirt 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 schreibend¹⁾. Hinwiederum widmet ihm Lazarus Spengler um das Jahr 1520 seine »Ermahnung und Unterweisung zu einem tugendhaften Wandel«²⁾, 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 behutameren Wandel gewesen sei; er bittet ihn das Büchlein nach seinem Verständnisse zu verbessern und ihn, wie bisher, für seinen Freund und Bruder zu halten.

Pirkheimer hatte bei seinen gelehrten Publicationen auch so manches künstliche Bedürfnis, dessen Befriedigung

1) Bartsch 113; Heller 1845; Retberg 197; das Blatt trägt die Jahreszahl 1512. Ein zweiter Auschnitt 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 Gefträuches, die hier nicht ganz bis zu dem Gebirge des Hintergrundes herabreicht.

2) Nach der seltenen Originalausgabe 1830 von Campe in Nürnberg abgedruckt; die Widmung übersetzt in Dürers Briefe, 172.

Dürer zuweilen auf sich nahm. So entwarf er ihm für feine kleineren Bücher die neckische Titeleinfassung mit den zierlichen Ehrenfäulen auf schwarzem Grunde, unten vier Genien, deren zwei Pirkheimers Wappen halten, zwei andere dazu Pofaunen blasen¹⁾. Dann beschäftigt sich Pirkheimer auch gerne mit mathematischen und astronomischen Studien, dazu bedurfte er noch mehr der Hand des zeichnenden Künstlers. Zu einer astrologischen Schrift Pirkheimers scheint denn eine Anzahl kleiner, ganz flüchtiger Federzeichnungen von Dürer zu gehören, welche verschiedene Thierbilder darstellen, vielleicht mit Bezug auf Sternbilder. Vier solcher 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 erscheint Pirkheimers Handschrift, davon das Wort »Horoscope« lesbar ist. Dazu gehören vermuthlich auch die ähnlichen Skizzen im Berliner Museum: ein rechts hin springender Hund — auf der Rückseite Mafangaben von Pirkheimers Hand, wie mir scheint — dann eine Schildkröte einmal von oben und das anderemal von unten aufgenommen, mit der Unterschrift »Schiltkrott« von Dürers früher Hand, endlich eine grafende Kuh. Ob dafelbst 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 erscheint ein Porträtkopf in Medaillonform und zu dessen beiden Seiten Kaninchen; auf der Rückseite des Blattes wieder Pirkheimers Schrift.

1) Paffavani 205; Heller 1936; Friedr. Peypus 1513, dann zu »Nili sententiae morales« 1516 und zu Lucians »De vitanda usura, Nürnberg. 1517.

Als Pirkheimer im Jahre 1525 seine lateinische Uebersetzung des Ptolomæus bei Johannes Grüninger in Straßburg herausgab, stand 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 wir aus dem noch erhaltenen Briefwechsel zwischen beiden erfahren¹⁾. 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 gefpottet hat; wir werden große 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 weiß auch wohl, daß ich Kunst lieb habe, wie wohl ich's nicht kann; daß er mein Ding also verachtet — ich hab's nicht für Kunst ausgegeben«²⁾. Dürer liefs es aber nicht bei der bloßen 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 Windeshauptern, deren Namen sammt der Unterschrift: »Non judicet Midas« in beweglichen Lettern beigedruckt sind³⁾. Ihr gegenüber auf dem folgenden Blatte steht dann eine andere Sphäre bloß 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 unserm gemeinfamen Freunde Albrecht Dürer gezeichnet« anführt⁴⁾. So unterstützte der Maler den

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 litteraria varii argumenti, Aitorfi 1758, S. 279 u. 281.

Freund bei feinen gelehrten Unternehmungen. Dafür ging ihm dieser bei feinen litterarischen Versuchen an die Hand und nahm gerne die Widmung seiner Bücher entgegen.

Und Pirkheimer wieder widmete Dürern nachmals am 1. September 1527 seine Ausgabe und lateinische Uebersetzung der »Ethischen Charaktere« von Theophrastus aus Erefo¹⁾: Er hätte das Büchlein in griechischer Sprache einst von dem hochgelehrten Fürsten, dem jüngeren Pikus von Mirandula, seinem besten Freunde, zum Geschenke erhalten. »Nun aber«, fährt er fort, »weihe ich es griechisch und lateinisch Dir, gleichfalls meinem besten Freunde . . . Du aber, 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 Wachstum 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

1) *Θεοφράστου χαρακτῆρες* cum interpret. latina per Bilibaldum Pirkheimerum, Norimbergæ per Jo. Petreium Anno MDXXVII; abgedruckt in: Opera Pirkheimeri, ed. M. Goldast, 212. Uebersetzt in: Dürers Briefe 182: Lepidum hunc libellum, a lepidio quondam mihi amico donatum,

tibi, mi lepidissime Alberte, dono dare constitui, non solum ob amicitiam nostram mutuam, sed quoniam pingendi arte admodum præcellis, cerneres etiam, quam affabre senex ille et sapiens Theophrastus humanas affectiones depingere novisset etc.

Jesu erschöpft hatte, vertiefte er sich nun in die Lösung der gemeinfamen humanistischen Probleme. Die gläubige, kirchliche Stimmung des Meisters wird von einer allgemein menschlichen, speculativen überfliegen. Er sucht zunächst in der genauen Durchbildung componierter Männerköpfe geistige Persönlichkeiten, völlige Charaktere zu schildern. Als ein dankbarer Stoff erschien ihm zu diesem Zwecke Sanct Hieronymus. Dieser Heilige ist zwar stets ein beliebter Gegenstand der Malerei gewesen, schon weil er auch nackt dargestellt werden durfte. Für Dürer aber und für dessen Zeit und Umgebung hatte der schriftkundige und doch kritische, der hochgelehrte und doch weltentfagende Kirchenvater noch eine besondere Bedeutung. Dürer hat ihn denn auch in Kupfer und Holzschnitt wiederholt dargestellt; er hat ihn einmal auch fast lebensgroß gemalt; freilich nicht in einem gewöhnlichen Andachtsbilde, sondern bloß als Charakterkopf, jetzt in der Akademie zu Siena. Es ist ein müder Greis mit langen Gesichtszügen und glatter Stirne, darüber noch spärliches weißes Haar erscheint; auch sein Bart ist nicht lang. Er ist fast von vorne gesehen und blickt mit kleinen braunen Augen, die schmale Unterlippe etwas vorgehoben, verächtlich nach links herab. Dem Kopfe ist noch gerade so viel von Brust und Schultern hinzugefügt, daß der reichgefaltete Purpurmantel und die Schnur, an welcher der Cardinalshut zu hängen pflegt, den Heiligen kennzeichnen. Sie lassen keinen Zweifel darüber, daß hier Sanct Hieronymus dargestellt ist, wenn auch der Nimbus fehlt und die Art der Darstellung befremdet. Es handelt sich eben um Lösung eines Problems, um Seelenmalerei, die mehr zum Nachdenken, als zur Anbetung einladet. Doch überwiegt in diesem Bilde noch gar sehr das bestimmte Naturstudium. Auch die dünnflüssige, doch warme Malweise, im Fleische mit der durchscheinenden Vorzeichnung, deutet eher auf die frühere als die spätere Zeit hin. Das Gewand ist pastosier behandelt. Leider sind alle Lafuren stark abgerieben und der schwarze Grund ist übermalt; doch erscheint noch rechts

oben das echte Monogramm und darüber ganz undeutliche Spuren einer Jahreszahl — ob 1513, bleibt ungewiß¹⁾.

Unfere Beachtung verdient das Bildchen weniger um seiner künstlerischen Vorzüge willen, als vielmehr wegen jener psychologischen Tendenz, die an ihm zuerst hervortritt und welche Dürer alsbald in einer ihm ganz eigenthümlichen Weise weiter entwickelte. In diesem Sinne begann 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 Kunst²⁾. Daher machte er auch selbst die vier Temperamente zum Gegenstande seines eifrigsten Studiums, und wir verdanken demselben jene Kupferstiche, die ihn zugleich

1) Katalog, Nr. 29: dei Quadri di diverse scuole: Testa di un Apostolo, Aus der Galerie Spannocchi, Auf weichem Holz mit Wurmlochern, H. 0,32, Br. 248. Links oben blieben auch die Reste einer Schrift in rothen gothischen Lettern sichtbar, entweder von einer hier wiederholten Jahreszahl (wie *MD·VIII* wobei auch an dritter Stelle ein *X* (= X) sein könnte) oder von dem Namen *Ieronim* —

eine vorsichtige Untersuchung des Bildes könnte darüber leicht Aufschluß geben.

2) Zahn, Dürerhandchriften, Jahr. f. Kunstw. I, 7: »wir haben mancherley gestalt der menschen, ursach der vir complexen« und daselbst 11: »Item der erst deil lert uns wie der knab erlesen und der geschicklichkeit seiner complex acht genummen soll werden, geschicht in Iexerley weis«.

auf der Höhe feiner schöpferischen Kraft, wie feiner 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 Litteratur 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 Reformations-epoche.

Das geflügelte Weib, das düster sinnend dafitzt 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

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.

aufgelöstem Haare — was könnte sie anderes bedeuten, als die menschliche Vernunft verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faßt 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 ausgespannten Flughäuten das Wort steht: MELEN-COLIA—1). Die Zahl I 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 unaussprechlichen Grade von Feinheit gesteigert. Die geräumige Stube mit gemächlichem Hausrathe gefüllt und mit dem blinzelnden Löwen im Vordergrund wird durch die Butzenscheiben des Fensters zur Linken mehr verklärt, als erleuchtet; und der greife 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 Stand-

1) 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.

punkt der Wissenschaft gewahrt wissen will, die sich nur zu den herrschenden Ständen hält und sich behutſam abſondern möchte vom Volke und feinem 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 Bedürfniffen 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 eingebüßt hat, deren Hand neben der Feder auch noch das Schwert zu führen wußte: Ulrich von Hutten, der fränkifche Ritter, der zuerſt das Viſier 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 voranging. Das ſind Männer von Herz und Witz, ſtets ſchlagfertig und bereit einzugreifen in den großen Kampf der Tagesmeinungen.

Eine Verkörperung dieſer deutſchen Geiſtesrichtung iſt Dürers »Reiter« von 1513. Von dieſer Seite hat man das Blatt längſt 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 dieſe Namen aber verfiel man aus

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 bloß eine getreue Nachbildung nach dem Reiterſtudium der Albertina

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 stammt¹⁾.

Auch darüber täufchte man sich nicht, dafs der Stich Dürers keines der landläufigen Todtentanzbilder sei; denn trotz seiner Schreckbarkeit triumphiert nicht der nebenher reitende Tod und noch weniger der hinterdreinlaufende Teufel, sondern der Ritter, der Mensch! Dabei hätte man aber auch die auffallend stark angespannten Lachmuskeln des Reiters nicht übersehen sollen; er grinzt förmlich. Nur die düstere Umgebung, die Spukgestalten und die fremdartige Rüstung des Reiters mögen es verschuldet haben, dafs man auf diese Mundstellung, die wie verhaltenes Lachen ausieht, noch nirgends Gewicht gelegt hat. Man wird aber zugeben, dafs 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 weifs geblieben. Nur die Oertlichkeit, in der sich der Ritter eben befindet, ist wild und schaurig geschildert. Unerfrocken, unverwandt verfolgt er aber seinen Weg durch die dunkle Bergschlucht, getragen vom edelsten Gaul, gefolgt von seinem treuen Hunde. Dafs ihn der Tod anlotzt, ihm die Sanduhr hinhält, macht ihn nur schmunzeln, dafs der drollige Teufel hinten nach ihm fasst, schiebt ihn gar nicht — er reitet fürbafs! Also gerade das Gegentheil von der Tendenz der alten Todtentanzbilder! Die Welt verkehrt sich, die Höllen-

vom Jahre 1498 ist und eine Identität der Kopfe nicht ersichtlich, bleibt diese Vermuthung ebenso unhaltbar, wie die Hellers bezüglich Sickingens. Höchstens könnte man daraus schlie-

sen, dafs Stephan Paumgärtner Dürers zu jener Zeichnung zu Pferde Modell gefesselt habe.

1) Vergl. oben Bd. I, S. 371.

mächte verlieren von ihrem alten Credit — und wir dürfen von hier bereits einen Ausblick wagen nach jener Stelle im Prologe zum Faust, wo der Herr die Verführung des Bösen zuläfst mit den Worten:

»Nun gut, er sei dir überlassen!
 Zieh' diesen Geist von seinem Urquell ab,
 Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
 Auf deinem Wege mit herab,
 Und steh' beschämt, wenn du bekennen mußt:
 Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
 Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.«

Ueber den tieferen moralischen Sinn; über die allgemeine zeitgeschichtliche Bedeutung von »Ritter, Tod und Teufel« dürfte indess ein Zweifel kaum obwalten. Auch nach den nächsten künstlerischen Absichten Dürers fragen wir nicht umsonst. Darüber geben uns die Vorarbeiten zu dem Kupferstiche genauen Aufschluß. Er wollte eben vor allem ein möglichst gelungenes Reiterbild ausführen, und daher nannte er auch nachmals das Blatt für sich selbst in seinem Niederländischen Tagebuch kurzweg »den Reiter«. Er nahm dazu die Rüstung und Figur des nürnbergischen Reifigen, den er schon vor fünfzehn Jahren gezeichnet hatte. Konnte er dessen Mähre nicht brauchen, so hatte er dafür das Geheimniß der Pferdeproportionen im Sinne Verrocchios und Lionardos in Italien eingeheimt und darnach mit der Feder damals schon das Reiterbild construiert; sogar der Hund läuft bereits mit, nur ist es noch nicht der zottige deutsche Hühnerhund des Stiches, sondern eine glatthaarige Dogge. Doch zeigt das Pferd des Kupferstiches in seinen Verhältnissen, in der geraden Nase und selbst in den Hautfalten am Halfe und am Oberschenkel deutlich die Verwandtschaft mit jenem auf dem Standbilde des Balthasar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Nur eine wesentliche Verbesserung hat Dürer angebracht. Seine früher gezeichneten Pferde, wie die plastischen der italienischen Frührenaissance, setzen beim Ausschreiten beide Hinterfüße

platt auf den Boden. Diese unmögliche Stellung findet sich auch noch auf den Vorstudien zum »Reiter« in Florenz und Mailand. Aber auch auf der Kupferplatte war diese Beinstellung bereits vorgefochen; indess das Pferd seinen linken Vorderfuß aufhob, erschien der rechte Hinterfuß bereits auf den Boden gesetzt. Nun änderte Dürer erst das Bein, indem er es erhob und verkürzt zeichnete. Da sich aber der alte Umriss nicht mehr austilgen ließ, machte er eine schilfartige 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

feiner frühesten, kaum originalen Kupferstichen und feither nicht wieder angewendet hat¹⁾. 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 anderes bedeuten als: Sanguinicus.

Daß Dürer die Folge, wie vieles Andere unvollendet liefs, spricht nicht gegen die, bereits von Eye geahnte Annahme ihres Zusammenhanges. Vielleicht, daß ihm die etwa durch Spengler veranlafte und dann doch als ungeschickt erschienene Hereinziehung des heiligen Hieronymus das Concept verschoben hat. Der Gedanke, den populären Kirchenvater in seiner Häuslichkeit darzustellen, war nicht neu. Abgesehen von anderen italienischen und deutschen Meistern hatte Dürer ihn bereits in seinem 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 blos räumlich in den Hintergrund tritt. Daß Dürer damals zu reinen Stimmungsbildern hinneigte, zeigt noch ein anderes Beispiel. Er stach nämlich gerade im Jahre 1514 den kleinen Dudel-

1) Es sind die Madonna mit der Heuschrecke, der Verlorene Sohn und das Meerwunder. Die genauen Metermaße nach den Plattenrändern sind: bei der Melancholic: 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 unbefchnittenen Papierbogen druckte und so mit ganz breiten Rändern in den Handel brachte.

sackpfeifer, 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, gewiss nicht beabsichtigten Unterschiedes im Formate und obwohl sie äußerlich durch nichts als solche gekennzeichnet sind, erscheinen 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 charakterisiert 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 beflissen waren, sich dafelbst bemerklich zu machen. Die Aufforderung zu gefuchten, allegorischen Darstellungen drang so von allen Seiten auf Dürer ein. In diesem Sinne bediente er sich noch ausnahmsweise auch mythologischer Figuren. So befindet 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 Besitze der Familie

Imhoff bis heute erhalten.

2) Die Federkizze zu diesem St. Paulus, Bartsch 50, von gleicher Größe im Gegenfinne befindet sich in den Uffizien zu Florenz.

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 weifs bekleideten Frau Venus gelaufen¹⁾. Ganz unverständlich bleiben die Entwürfe in nackten Figuren auf zwei Federzeichnungen des Städel'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 niedergekaueter 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.

Schon aber nahen die Zeichen einer neuen Zeit. Die kommende Kirchenreform wirft bereits schärfer umgrenzte Schatten in die Gemüther und unter Dürers Hand gewinnen sie Gestalt, bevor sie sich noch in das gesprochene, geschriebene, gedruckte Wort zu kleiden wagen. Aus der Zeit um das Jahr 1515 etwa stammt eine der phantastischsten Compositionen, die wir von Dürer kennen. Es ist eine große Federzeichnung im Museum der Stadt Rennes in Frankreich, auf welcher das Treiben der bösen Geister in der Kirche geschildert wird, so recht eine Ausgeburt des gährenden Zeitalters²⁾. Oben im Hintergrunde sieht man den Hoch-

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 fol-

genden »Herz-Schmerz«-Reimen.

2) Abbildung in phototypischer Reduction in Dürer-Quantin, Tafel zu 228 unter dem falschen Titel: »Jüngstes Gericht«.

altar, auf dessen Stufen links ein Engel in priesterlichem Gewande steht, das Rauchfafs schwingend und eine schriftliche Bottschaft von einem zu ihm herabschwebenden anderen Engel empfangend. Weiter vorne steht inmitten des Kirchenschiffes ein dritter Engel eifrig in ein Buch schreibend. Während so der Altar und Chor durch die Engel geschützt wird, ist der Mittelgrund des Schiffes mit Teufelsfratzen bevölkert, deren Formen an die ähnlichen Gebilde des Hieronymus Bosch und der Brueghel erinnern. Zu beiden Seiten reihen sich andächtig Betende, denen die verschiedenen Teufelchen mit Verfuchungen nahen, indem sie ihnen deren Embleme entgegenhalten, dem einen den Geldsack, dem anderen einen Becher, dem dritten ein hübsches Weiblein, dort ein Brathuhn am Rost, hier ein im Baue begriffenes Haus. Nur vereinzelt schwebt dazwischen links eine Maria über dem Halbmond, rechts das Bildchen einer Erlösung aus dem Fegefeuer und eines Engels mit dem Crucifixus, wohl die Vorstellungen derjenigen Beter andeutend, welche der Verfuchung widerstehen werden. Die Hauptacteurs des merkwürdigen Schauspieles sind aber die drei größeren Teufelsfiguren in der Mitte des Bildes, wo ein großer Schrein, offenbar ein Geldkasten, steht. Vor dessen geschlossener Thür sitzt auf einem Schemel der eine Teufel und beschreibt ein Blatt — vielleicht einen Ablafsbrief — der andere steht mit einer Bandrolle wie dictierend links neben ihm; der dritte aber schreitet gegen rechts, ganz bepackt mit weiteren Sinnbildern der Verfuchung, die er anzupreisen scheint und an die heranschwebenden kleineren Gehilfen vertheilt. Den Vordergrund hingegen füllen wieder sieben liebliche Engelsgestalten, von jener Art, wie sie Dürer seinen Madonnen zuzugewandt pflegt. Sie sind um eine große Schrifttafel gruppiert, welche sie aufrecht halten. Die Tafel aber enthält von Dürers fester Hand nur die Worte: »Do schreibt hrein was Ir wollt« und einige kalligraphische Schnörkel, dergleichen wir aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians kennen. Die Tafel sollte wohl mit einer frohen Bottschaft

befchrieben werden, im Zusammenhange etwa mit derjenigen, welche der schwebende Engel am Altare seinem pontificierenden Genossen bringt, denn die reizenden Engel, welche knieend, stehend, lehnend, sinnend und einander zuraunend die Tafel umgeben, scheinen freudig bewegt. Schwerer als der ziemlich deutliche Sinn dieser Composition ist die Bestimmung derselben zu errathen. Die Bemerkung Dürers auf der Tafel: »Da schreibt herein was Ihr wollt« könnte so gedeutet werden, als habe der Meister die Skizze für einen anderen Maler gemacht und diesem zur Benützung überlassen. Viel wahrscheinlicher aber ist es, daß er den Entwurf auf Bestellung oder im Einvernehmen mit jemand Anderem, offenbar einem Gelehrten gemacht habe, dem er die Zeichnung dann zur Begutachtung und zur Beifügung der Inschrift überantwortete; vielleicht weil über deren Wortlaut noch eine Meinungsverschiedenheit oder Ungewissheit bestand. Auch erscheint mir die Zeichnung keineswegs als die Skizze zu einem Gemälde; vielmehr ist sie, nach Gegenstand und Composition wie nach der technischen Behandlung zu schließeln, zum Zwecke des Holzschnittes gemacht. Dürer und sein Berather scheinen es auf ein Flugblatt abgesehen zu haben, das die Botschaft eines nahenden Heiles hätte in's Volk werfen sollen. Es ist begreiflich, daß das allzukühne Wagstück nicht zur Ausführung kam. Für uns aber hat das Blatt in Rennes darum eine solche Wichtigkeit, weil wir aus demselben ersehen, daß Dürer, so wie er mit seinen Kupferstichen die humanistische Bewegung seiner Zeit illustrierte, auch den Anlauf genommen hatte, die kirchliche Umwälzung mit populären Holzschnitten zu begleiten und mit einzuleiten. Bald machte das Auftreten Luthers solche Pläne vollends hinfällig.

Am 31. October 1517 schlug Martin Luther seine 95 Thesen an die Thüre der Schlofskirche zu Wittenberg, derselben Schlofskirche, in welcher Kurfürst Friedrich eine Reihe der besten Gemälde Dürers versammelt hatte. Seine Stimme fand Widerhall im ganzen Lande, aber rascher als

anderwärts fand der Reformator Anhänger in Nürnberg; 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 Dankfagung¹⁾. 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 Holzschuher, Lazarus Spengler, lauter bekannte Namen, darunter auch Dürer — »alle nach einem Luther'schen Grusse schmachtend«²⁾! Lange freilich sollte die frohe, einträchtige Stimmung nicht dauern; auf die heifersehnte Morgenröthe folgte ein stürmischer Tag. Gerade die beiden nächsten Freunde Dürers, Wilibald Pirckheimer und Lazarus Spengler traten am entschiedensten für Martin Luther in die Schranken. So wurden sie denn gleich von dem ersten Schläge, den die römische Curie gegen diesen richtete, mit betroffen.

1) De Wette I, 95: . . . accepi . . . simul et donum insignis viri Alberti Dureri . . . Interim rogo commendes me optimo viro Alberto Durerro et gratum ac memorem ei me nunties.

2) Scheurls Briefbuch, ed. v. Soden und Knaake, Potsdam 1867, S. 78: Nos hic vivimus quiete, valemus recte: nam et Wenceslaus praedicat populo gratus; ejus auditores te salutant: Je. Ebner, C. Nuzel, J. Holzshuher, L. Spengler, A. Durer, addo etiam cancellarium tuum devotum Scheurleum cum Ebnero, omnes salutis Martiniane

cupidissimi«. Einige Tage früher schon am 17ten desselben Monats grüßen Spalatin: »Wenceslaus, Lutherum non mentiens, Durer et plerique alii«. Dasselbst S. 66. Und am 9. Mai 1519 heißt es in einem Briefe an M. Luther und Otto Beckmann: Valete feliciter et si quid possumus pro vobis possumus: utriusque vestrum se commendat Je. Ebner, Caspar Nuzel, J. Holzschuher, Albertus Durer et omnis nostra sodalitas nominis vestri studiosissima. Dasselbst 90.

Wie Pirkheimer früher mit seiner 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 kaufmännischen 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 Preis ¹⁾. Es erschien im Februar 1520 unter erdichtetem Namen und angeblich in Utopien. Auch Spenglers Apologie war anonym veröffentlicht. Die Verfasser 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 gemeinsamen Appellation an den Papst Leo X., datiert 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.

Dürer stand den beiden Gelehrten zu nahe, um nicht alle diese Zwischenfälle und die daran geknüpften Aufregungen mit zu empfinden. Ein Zeugniß dafür ist uns sein Brief an Georg Spalatin aus dem Anfang des Jahres 1520, in dem es von Spenglers Apologie heißt: »Da Ihr mir

¹⁾ Vergl. R. Rösler, Der gehobelte Eck, *Zeitschr. für deutsche Kultur-* gesch. Neue Folge II, 457 ff.

gleichfalls um die Schutzbüchlein Martini schreibt, so wisset, dasz ihrer keines mehr vorhanden ist; man druckt sie aber zu Augsburg. Sobald sie fertig werden, will ich Euch welche zuschicken; aber wisset, dasz dies Büchlein, wiewohl es hier gemacht ist, auf den Kanzeln als ein Ketzerbüchlein, das man verbrennen soll, verrufen und schmähhlich 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 einft geschehen ist¹⁾. Noch bedeutamer für die damalige Geistesrichtung Dürers ist aber der Eingang dieses Briefes an den Caplan des Kurfürsten Friedrich des Weissen. Es ist zunächst ein Dankschreiben für einige Büchlein Luthers, welche der Kurfürst selbst Dürern zugeschickt 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, dasz 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, dasz ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleisz abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus großen Aengsten geholfen hat. Und ich bitte Euer Ehrwürden, wenn Doctor Martinus etwas Neues macht, das deutsch 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

1) Original der Baseler Bibliothek, Zeitschr. f. bild. K. III. 7; übersetzt: gedr. von Ed. His-Heusler in der Dürers Briefe 42 ff.

war¹⁾. Bezeichnend für die damalige kirchliche Richtung Dürers ist es auch, daß er zu Antwerpen von Geistlichen nur mit dem Kloster der Augustiner einen und, wie es scheint, ziemlich nahen Verkehr unterhält. Es waren dies Sächsishe Augustiner, die sich erst 1513 dort niedergelassen hatten, im Viertel von St. Andreas, wo noch heute eine Straße die Augustinerstraße heißt. Von diesem Kloster schreibt Erasmus von Rotterdam schon in seinem ersten Briefe an Luther am 30. Mai 1519 aus Löwen: »Im Kloster zu Antwerpen ist ein Prior, ein reiner Christenmensch, der Dich außerordentlich liebt; er war, wie er sagt, Dein Schüler. Er ist fast der einzige unter allen, der Christum predigt; die anderen aber predigen entweder Fabeln oder für ihren Beutel«²⁾. Prior und Mönche dieses Conventes wurden denn auch schon im September 1522 als Anhänger und Verbreiter der neuen Lehren verhaftet und im darauffolgenden Jahre ganz ausgetrieben. Vielleicht waren es Inaffen dieses Klosters, welche der Rathschreiber von Antwerpen, Cornelius Grapheus, »als vortreffliche Menschen und durch und durch gute Christen« mit einem dringenden Empfehlungsbriefe vom 23. Februar 1524 Dürern, »wohl dem Fürsten der Malerkunst, seinem Freunde und geliebtesten Bruder in Christo«, zufandte; in dessen etwaiger Abwesenheit sollten sie sich an Wilibald Pirckheimer wenden. Grapheus schließt sein Schreiben mit den Worten: »Bei uns erhebt sich eine große und von Tag zu Tag unauhörlich neue Verfolgung wegen des Evangeliums, was Euch diese Brüder alles deutlicher erzählen werden. Nochmals Lebewohl«³⁾.

1) Dürers Briefe etc. 96, 7 u. 99, 6: *Condemnatio doctrinae librorum Martini Lutheri, per quosdam magistros Lovanienses et Colonienses facta, cum responsione Lutheri*. Der zugleich genannte Dialogus wäre nach L. Geiger: *Gottinger gel. Anz.* 1873. S. 977, der bei Schade: *Satiren aus der Reformationszeit II*, 135—154,

Thaufing, Dürer. II.

327—339 abgedruckte und von Baur: *Deutschl. in den J. 1517—1525*, S. 113—118, bearbeitete; womit ich meine frühere Vermuthung verbessere.

2) Dürers Briefe etc., 126, 22 Anmerkung; Stichert, Erasmus v. R. 315; *Opus epist.* S. 258.

3) Dürers Briefe, XVI, und 178: »De meo statu nihil scribo; hi ta-

Ganz unumwunden aber und wie mit Elementarkraft bricht Dürers Glaubensbekenntnifs zu Tage, da die Kunde von der Aufhebung Luthers auf seiner Rückkehr vom Wormser Reichstage zu ihm gelangt. Er glaubt nicht anders als an Verrath und geräth dadurch in solche Aufregung, daß er die sonst ganz trockenen Notizen seines Reisetagebuches durch einen langen, herzerreißenden Klageruf unterbricht ¹⁾:

Am Freitag vor Pfingsten (17. Mai) im Jahre 1521 kam mir die Mähr gen Antwerpen, daß man Martin Luther so verrätherisch gefangen genommen hätte. Denn da ihm der Herold des Kaisers Karl mit dem kaiserlichen Geleite beigegeben war, so ward dem vertraut. Nachdem ihn aber der Herold bei Eifenach an einen unfreundlichen Ort gebracht hatte, sagte er, er bedürfe seiner nicht mehr und ritt von ihm. Alsbald 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 Papsthum, das da widerstrebt der Freilassung Christi mit seiner großen Last von menschlichen Gesetzen; und auch darum, daß wir dessen, was unferes Blutes und Schweißes ist, also beraubt und ausgezogen werden und dasselbe so schändlich von müßiggehendem Volke lästerlich verzehrt werde, indess die durftigen, 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

bellarii, viri optimi et syncerissime christiani tibi facile indicabunt, quos tibi nostroque Piraimero 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!

1) Campe, Reliquien 127 ff. und Dürers Briefe etc. 119 ff.

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 Litteratur, 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! dafs du deinen heiligen Geist wiederum Einem gäbest, der da deine heilige, christliche Kirche allenthalben wieder versammle, auf dafs 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, dafs 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 Jerusaleum dafür zerstört ward, also wirft du auch diese eigenmächtig angenommene Gewalt des römischen Stuhles zerstören. Ach Herr! gieb uns darnach das neue geschmückte Jerusaleum, 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 Tyranei, die weltliche Gewalt, die Macht der Finsterniß? Höre, du Ritter Christi! reite hervor neben dem Herrn

1) In demselben Sinne äußerte sich Dürer gegen Melanchthon 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*. Basileæ 1563. II. 284.

Jesus, beschütze die Wahrheit, erlange der Märtyrer Krone! du bist doch ohnedies schon ein altes Männchen; ich hab' von dir gehört, dafs du dir selbst nur noch zwei 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 hienieden deinem Meister Christo ähnlich würdest und Schande von den Lügnern in dieser Zeit erlitteft und darum eine kleine Weile früher stürbest, so wirst du doch desto eher aus dem Tode in's Leben eingehen und durch Christum verherrlicht; denn so du aus dem Kelche trinkest, den er getrunken hat, wirst 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. s. 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 eingegriffen sind, können auch nur durch Unordnungen wieder gut gemacht werden«¹⁾. Dürer konnte somit, als er jenen Hilferuf nieder schrieb, noch nichts wissen von den tiefen Rissen, welche alsbald die Fortschrittspartei spalten sollten, einreisend einerseits zwischen den Humanisten und Reformern, anderseits zwischen diesen und den mystisch-socialistischen Sectierern. Freilich kannte er auch den kleinen grossen 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

1) Hagen, a. a. O. III. 44.

nicht mit ihm zu compromittieren, und der dann den so schwer Gekränkten noch bis in den Tod mit giftigen Hetz- und Schmähchriften verfolgte.

Dürers Klageruf um Luther war bekanntlich durch die Thatfachen nicht begründet. Die Reiter, welche den in Worms Geächteten scheinbar feindelig überfallen und aufgehoben hatten, waren befreundete sächsische Edelleute, die ihn nur zu seiner eigenen Sicherheit auf die Wartburg brachten. Dort lebte er als Ritter Georg verkleidet und verborgen als Gast seines Landesfürsten, des Kurfürsten Friedrich. Das plötzliche Verschwinden des Reformators machten sich aber nicht bloß seine Gegner, sondern auch seine stürmischeren und rücksichtsloseren Anhänger zu Nutzen, die bisher durch sein Ansehen im Zaume gehalten worden waren. Mit den wiedertäuferisch gefinnten Schwärmern aus Sachsen, den sogenannten »Zwickauer Propheten« kam Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, der mit Luther in Leipzig gegen Eck disputiert hatte und vor Kurzem erst von König Christian II. nach Kopenhagen berufen worden war, nach Wittenberg. Sie glaubten die Zeit gekommen, ihre weitergehenden Pläne durchzusetzen und brachten bald so heillose Verwirrung in die dortigen Zustände, daß es Luthern nicht länger auf der Wartburg litt. Erst weilte er noch verkleidet als Ritter Georg mit vollem Barte eine Zeit lang in Wittenberg, endlich aber kehrte er im März 1522 offen dahin zurück, der drohenden Unordnung zu steuern. Inzwischen hatte Karlstadt in Wittenberg heftig gegen den Coelibat und die Messe gepredigt, das Messgewand und die Ohrenbeichte abgeschafft; ja er hatte derart gegen die Bilderverehrung geeifert, daß es zu einem förmlichen Bildersturm und zu Verbrennung von Kunstwerken und Reliquien gekommen war. Dadurch waren werthvolle Gemälde Dürers geradezu bedroht; denn wir wissen, daß sich unter den zahlreichen Kunstschätzen, mit welchen der fromme Kurfürst Friedrich die Wittenberger Schloß-Kirche geschmückt hatte, eine Reihe von Gemälden aus der Werkstatt Dürers befanden, so die Marter der Zehntausend, der

Dresdener Altar, die Anbetung der h. drei Könige und vermuthlich auch der große St. Veiter Altar.

Unter diesen Umständen muß es billig Wunder nehmen, daß wir gerade aus dieser Zeit ein Zeugniß besitzen, welches auf einen nahen, freundschaftlichen Verkehr Karlstadts mit Dürer zurückschließen läßt. Es ist eine der Wittenberger Flugschriften Karlstadts, in welcher Rom heftig zu Leibe gegangen und an die nationale Gefinnung des deutschen Primas, des Cardinal-Erzbischofs von Mainz, appelliert wird.

Der Titel des Büchleins lautet: »Von anbetung und euererbietung der zaychen des neuen Testaments. Andreas Bo (denstein) Carolstadt. Wittenberg«. Auf der Rückseite des Titelblattes steht dann folgende Widmung an Dürer vom Allerheiligentag (1. Nov.) 1521:

»Dem achtbarn vnd namhaffigen Albrechten Dürern zu Nürnberg, meinem geliebten gunner, Wunsch ich Andreas Bo, etc. gotes gnad vnd frid,

Günstiger Fürderer! Nachdem der hafs vnd neid mancherlay lügen vnd nachred vns Wittembergern inruck erdicht vnd bofsheit alwegen ire schlufflöcher sucht, darauß sie bellen, schelten vnd klappern kan, vnd etliche dreumensucher von vns sagen, als solten wir alhie predigen vnd disputiern, das dem hochwirdigen sacrament kain eer, lob vnd fürzug geben sein; hab ich euch ain kurtz büchlein wöllen zuschreiben von anbetung vnd euererbietung hoch obgenants sacraments. Dardurch euch vnd gantzer Christenhait schuldige dienste erzaigen. Dann ewre guthaiten haben mich verpflicht, euch nach vermügen zu dienen. Got beuolhen. Datum Wittemberg am tag allerhayligen. Im XXI. über M. D.«

Wo Karlstadt mit Dürer näher verkehrt und bei welcher Gelegenheit er dessen Wohlthaten, denen er hiermit ein litterarisches Denkmal setzen wollte, genossen habe, wissen wir noch nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Daß Karlstadt aber damals wirklich berechtigt war, so entschiedene Ansichten in Uebereinstimmung mit seinen eigenen bei Dürer vorauszusetzen, dafür haben wir noch eine eigenhändige Bestätigung von Dürer, die sich gerade auf den Bilderdienst bezieht. Das herzogliche Kupferstichkabinet zu Coburg besitzt den frühen Druck eines großen Holzschnittes, der theils Altdorffer, theils dessen Schüler Michel Ostendorffer zu-

geschrieben wird¹⁾. Das Flugblatt zeigt die an Stelle der 1519 zerstörten Synagoge erbaute Wallfahrtskirche der »schönen Mutter Gottes« von Regensburg und im Vordergrund deren Standbild, wie es von einer Menge verzückter Verehrer umlagert wird. Drei Zeilen lateinischen Textes berichten von der Geschichte und den Mirakeln des damals sehr populären Heiligenbildes. Das Koberger Blatt befand sich ohne Zweifel frühzeitig im Besitze Dürers, denn er hat in den unteren Rand die Worte geschrieben:

»1523. Das gespenst hat sich wider dy heilig geschrift erhebt (erhoben) zw Regenspurg, vnd ist vom bischoff ferhengt worden zeitlichs nutz halben, nit abgeseht. Gott helff vns, das wir sein werde (werthe) mutter nit also vneru (verunehren), sondern (ehren), in Cristo Jesu amen.«

Es folgt Dürers Monogramm statt der Unterschrift. Daneben noch die Zahl 78, die nur auf den Platz einer Reihenfolge in Dürers Sammlung von Kunstblättern zu deuten sein dürfte. Dafs Dürer ein Madonnenbild als »Gespenst« bezeichnen konnte, darin liegt wohl der heftigste Widerspruch gegen den Heiligencultus, dessen man sich von ihm versehen konnte. Hatte er doch wie kein anderer das Leben der Jungfrau innig erfaßt und reich ausgestaltet, so dafs er gerade auf diesem Gebiete ein Poet und ein Schöpfer der modernen Marien-Legende genannt werden mufs. Mit dieser Äußerung scheint aber auch der äufserste Posten gekennzeichnet, bis zu welchem Dürer den kirchlichen Neuerungen zu folgen vermochte. Bald dürften ihn die Stürme und Unordnungen, die in ihrem Gefolge ausbrachen, zu einer gemäßigteren Auffassung der Verhältnisse veranlassen; und wenn er auch zuverlässig nicht abliefs, von einer durch die Reformation gereinigten Lehre alles Heil zu erwarten, so litt er gewifs nicht wenig unter den tiefen Spaltungen,

1) Passavant, Peintre-Graveur III, S. 312. Nr. 13. Vergl. G. Kinkel, Eine populäre Biographie Dürers etc., Zeitschrift f. bild. Kunst 1881, XVI,

332 ff. und Thausing, Dürer und die Reformation in: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, 99 ff.

die unter ihren Vorkämpfern und zwischen seinen nächsten Freunden einrissen.

Als Dürer aus den Niederlanden heimkehrte, waren die Zerwürfnisse daheim zwar noch nicht so weit gediehen. Er fand vielmehr die Vaterstadt in gehobener Stimmung und auf dem Gipfel ihres Ansehens. Nachdem Karl V. von Worms wieder nach Spanien zurückgekehrt war, hatte das von den Kurfürsten und Kreisen gewählte neue Reichsregiment seinen Sitz in Nürnberg aufgeschlagen. Auch das Reichskammergericht ward dahin verlegt. Es war das erstemal, daß sich Deutschland einer fest geordneten nationalen Regierung erfreute; und als im Jahre 1522 der feierliche Reichstag zu Nürnberg eröffnet wurde, konnte es den Anschein haben, als ob die fränkische Stadt sich zur Hauptstadt des Reiches aufschwingen würde, deren Rolle sie thatächlich spielte. Diese Stellung Nürnbergs und die Zusammenkunft so vieler mächtiger Fürsten und maßgebender Männer in seinen Mauern mußten die Bürger der Stadt nicht wenig in Athem halten; und nicht zum wenigsten wird dies von Dürer gelten, der damals bereits ein weit und breit berühmter Mann war. Mehr noch als auf dem Reichstage zu Augsburg 1518 ward ihm nun die Gelegenheit und Aufforderung, Fürsten und andere hervorragende Männer zu porträtieren. Von den Aufnahmen der zwei angesehensten Reichsfürsten, seiner beiden Gönner Albrecht von Mainz und Friedrich von Kurfachsen zum Zwecke des Kupferstiches, ist an anderen Stellen die Rede. Hier sei nur das Bildniß eines vornehmen Engländers erwähnt, eine große, breit behandelte Kreidezeichnung auf grünem Grunde, bloß hie und da mit dem Weisßstift leicht gehöhlt — eine Technik, die Dürer damals mit Vorliebe anwendet — im Besitze von Mr. William Mitchell in London. Ein feingeschnittener, länglicher Kopf, hager, bartlos, mit dem Barett bedeckt, der Körper in einen weiten Pelzmantel gehüllt, auf welchem eine schwere goldene Kette lastet, unten im Rande von Dürers Hand die Schrift: „Heinrich Morley aus Engellant 1522“, darunter das

Monogramm¹⁾. Es ist Henry Parker, Lord de Morley, den König Heinrich VIII. nach Deutschland gefandt hatte, um dem Bruder Karls V., dem Reichsverwefer Erzherzog Ferdinand, die Insignien des Hofenbandordens zu überbringen. Die feierliche Ceremonie der Uebergabe erfolgte zu Nürnberg am 8. December 1523.

Nürnberg war aber damals nicht blos ein Sammelpunkt fürstlicher und politischer Persönlichkeiten, die auch wenn sie zu seinen besten Gönnern zählten, doch nur wenig mit einem Künstler wie Dürer verkehrt haben dürften. Hatte der Meister aber seit jeher eine besondere Freude am Umgange mit Gelehrten und Poeten, so bot ihm die Vaterstadt dazu reichlich Gelegenheit, als der Rath im Jahre 1524 beschloß, eine hohe Schule zu errichten, deren Leitung man Philipp Melancthon zugadte. 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 Melancthons, 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 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 Gymnasium²⁾. In der heiteren Gefelligkeit dieses Kreises erhob der Humanismus mit seinem zweckmäßigen und gefunden Lebensgenuß noch einmal sein Haupt,

1) Abbildung in Dürer-Quantin 327. 1774. S. 81 ff., und Hagen a. a. O.

2) G. T. Strobel, Vermischte Beiträge zur Gesch. d. Litter, Altdorf III. 192 ff. u. a. a. O.

ohne sich noch durch die theologifchen Streitigkeiten irremachen zu laffen, die von Zeit zu Zeit ihre Schatten dazwifchen warfen.

Cornelius Grapheus erwähnt eingangs des oben angeführten Empfehlungsbriefes noch eines längeren Briefes, den er fchon früher an Dürer gerichtet hatte, und zwar im Namen ihres gemeinfamen Freundes Thomas Bombelli. Wir haben aber auch noch ein anderes werthvolles Zeugniß dafür, daß Dürer mit feinen in den Niederlanden gewonnenen Freunden nicht ganz aufer Verkehr blieb. Es ift ein Brief des englifchen Hofaftronomen Niklas Kratzer an Dürer und deffen Antwort darauf. Die Anwesenheit eines Nürnbergers des Namens Hans Pömer, wie ich glaube, giebt Kratzer Veranlaffung Dürer zu fchreiben; da fie alle in Nürnberg evangelifch feien, wünfcht er ihnen zunächft Ausdauer und Gottes Beiftand im Kampfe. Sodann verlangt er von Dürer die Zeichnung oder von Pirkheimer die Befchreibung eines geometrifchen Instrumentes, von welchem ihm Dürer in Antwerpen erzählt hatte. Auch will er wiffen, was Dürer für ein Exemplar aller feiner Stiche verlange und was es Neues gäbe zu Nürnberg in feinem Fache. Er erkundigt fich nach dem Nachlaße eines kürzlich verftorbenen Aftronomen Namens Hans, auch nach den Geräthen und den Holzformen des Stabius. Er hofft Pirkheimer bald mit einer Landkarte von England zu überrafchen, das Ptolomaeus nicht bekannt war. Noch bittet er um Antwort und um den Holzfchnitt, welcher Stabius als St. Koloman darftellt. Schließlich verfäumt er nicht die Frau Dürers nochmals zu grüßen. Die beiden Briefe lauten:

Niklas Kratzer an Dürer¹⁾.

(London, 24. October 1524.)

Dem erfamen vnd kunstreichen Albrecht Durrer purger zu Norenberg,
meinem lieben hern vnd frendt,
Norenberg.

1) Das Original befindet fich im Besitze von H. Lempertz in Köln und wurde mir auf's freundlichste zur

Verfügung gestellt. Aus der Schreibweise fieht man, daß Kratzer des Deutschen fchon ziemlich entwohnt ift.

Erfamer lieber her, eur vnd eurer hausfrauen gefuntheit ist mir ain groÿe freudt. Wiÿt das Hans Pemair bei mir in Engellandt ist gewessen, hab ich kumen lassen. Moÿes euch verÿchreib(en), welich ir all in Niernberg euangelich seit; got verleich euch gnad, das ir verendi, wan die widerfacher findt starck, aber got ist noch stercker, hilfft gemainlich den kranken, die in antrieffen vnd erkenen. Lieber her Albrech ich woll euch gepetten haben, das ir mir abkunterfeket das instrument, das ir bei dem hern Pirckomer hab gefechen, dar mit man miÿt in die fer vnd weit, dar von ir mir zu Andarf hab gefagt oder das mir der her Pirckomair (schick die composition des selligen instrument, daran tuet ir mir ain groÿe freut¹⁾). Auch peger ich zu wiÿsen, wie ir ain truck gebt von allen euren prenten vnd was neuß zu Niernberg ist angen mein kunst. Ich her das vnser her Hans der astronomus ist todt²⁾. Peger ich das ir mir verÿchreibt was er hinder im hat gelassen vnd vnser Stabius wo sein kunst und furn hin findt kumen. Und in meinem namen gries mir hern Pirckomair, ich hoff ich soll in kurz Engelland machen, das ein gros land ist vnd Ptholomeo nit pekant ist gewessen, das wirt er gern sechen. Es haben all die dar von haben geschriben ainen klainen tail Engellandt gefechen, nit mer. Dan lieber her, durch Hans Pemair kindt ir mir woll verÿchreiben (nit mer). Ich pit euch, das ir mir des Stabius angeficht welt schicken, das kunderfekt ist in der pilnus sant Kolman geschniden in holtz³⁾. Nit mer dan was euch lieb sey! Dar mit seit got pefolchen. Datum 24. tag Octobris Lundun.

Eur diener Niclas Kratzer

Gries mir in funderheit eur hausfrauen.

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 Doppelmayr erst 1528 gestorben wäre.

3) Es ist der allgemein Dürer zugeschriebene Holzchnitt: 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 Holzstock 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, daß der Kopf des Heiligen ein Bildniß von Stabius ist.

Dürer an Niklas Kratzer¹⁾.

»Dem erbern und achtbarn Hern Niclas Kratzer küniglicher Majeſtat in Engenland diner meinem gonſtigen Hern und frewnd.

† 1524 am Mondag nach Barbare zu Nornberg. (5 Decemder.)

Mein gantz willig diñſt zwfor libr Her Nicolae! Ewer ſchreiben, das mir zu kumen hab ich mit frewden geſefen; hor gern dafs es ewch wol gett. Ich hab mit Her Willbolt Birkamer ewrent halben fon dem Inſtroment gerett, das Ir begert zw haben. Der leſt ewch ein folches machen und wird ewchs mit ſambt einem briff zwſchicken. Aber Her Hanſen ding, der ferſchiden iſt, das ding iſt als zerriffen worden, weil ich im ſterben aws bin gewefen; kan nit erfarn wo es hin kumen ſei. Alfo iſt es awch gangen mit des Stabius dingen; iſt in Oeſterreich als ferrugt worden, kann ewch weiter nit dafon beſcheid geben. Item als ir mir zufagett, ſo ir weill möcht haben, wollt Ir den Euklide ins tewtſch bringen, wollt ich gern wiſſen, ob Ir etwas doran gemacht het.

Item des criſtlichen glowbens halben mus wir in ſchmoch und far ſten, den man ſchmecht uns ketzer. Aber Gott ſerleich uns ſein gnad und ſterk uns in ſeinem wort, dan wir müſſen gott mer gehorſam ſein, den dem menſchen. So iſt es beſſer leib und gut ſerlorn, dan das von gott unſer leib und ſell in das helliſch fiewer ſerfengt wird. Dozu mach uns gott beſtendig im guten und erlwecht unſer widerbart, dy armen elenden blinden lewt, awff das dy nit in irem irfall ferderben.

Himyt ſeit Gott befohlen. Item ſchick ewch zwey angeſicht vom kupfer getrugt Ir wert ſy woll kennen. Von newen mern iſt zw der zeit nit gut zu ſchreiben, aber es ſind fill boſer anſchlag ferhanden. Es wird allein der wille Gottes geſehen.

E(uer) W(eiſheit)

Albrecht Dürer.

Dieſer Brief iſt offenbar die Antwort auf den vorhergehenden. Von dem Inſtrumente, nach welchem Kratzer gefragt, will Pirkheimer ihm ein Exemplar machen laſſen und zuſenden. Der Nachlaß des Herrn Hans iſt zerſtreut; Dürer weiß nicht wohin, da er bei deſſen Tode verreißt war. Stabius Sachen waren alle nach Oeſterreich gekommen. Sodann erinnert Dürer Kratzer an ſein Verſprechen, den Euklid in's Deutiſche zu überſetzen, und fährt fort: »Item des chriſtlichen Glaubens halben müſen wir in Schmach

1) Original in der Guildhall Library Mittheilung meines verehrten Freundes William Mitchell, zu London; eine Entdeckung und

und Gefahr stehen, denn man schmäht uns Ketzer. Aber Gott verleihe uns seine Gnade und stärke uns in seinem Worte! . . . Dazu mache uns Gott beständig im Guten und erleuchte unsere Gegner, die armen, elenden, blinden Leut', auf das die nicht in ihrem Irrthum verderben! Er schickt Kratzer auch zwei Angesichter 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 überraschen; 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 Pirckheimer (B. 106), beide in jenem Jahre vollendet. Der Kurfürst hatte ihm vermuthlich während des letzten Reichstages zu Nürnberg im Vorjahre gesessen; zu der gegenfönnigen Silberstiftzeichnung auf grundiertem Papier, die sich im Besitze des H. A. Armand in Paris befindet ¹⁾. Dieselbe diente ohne Zweifel als Vorlage zu dem glänzenden Stiche. Würdiger, als es sein Hofmaler Lucas Kranach vermochte, ist hier von Dürer der beliebte Herr dargestellt, in dessen Weisheit die Thatkraft sichtlich unterging. 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 liefs, für würdig hielt von aller Nachwelt verehrt zu werden» ²⁾.

Das er die gleiche Sorgfalt auch dem Brustbilde seines ältesten Freundes Pirckheimer zuwandte, wer könnte daran zweifeln! Dürer verewigte uns die gedrungenen, energischen Gesichtszüge, die großen klugen Augen des fröhlichen Weltweisen von Nürnberg gerade noch, bevor schwere Körperleiden dessen Kraft zu beugen vermochten und bevor

1) Abbild. in Holzschnitt in der Gazette des Beaux-Arts, 1879. I. 273.

2) Ille Dei verba magna pietate favebat, Perpetua dignus posteritate coli. So die Inschrift des Stiches.

der irdifche Staub, den die kirchlichen Stürme alsbald aufwirbelten, ihm den klaren Blick getrübt hatte. Indefs 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 claffische Bild feines Landlebens: »Ex secessu nostro Neopagano« für Bernhard Adelman von Adelmansfeld. Und wenn ihn das leidige Podagra plagte, fo begegnete er dem Feinde 1522 mit der, Banniffs gewidmeten Lobrede: »Apologia seu laus podagrae«. Darauf beehrte er seine Entlassung aus dem Rathe der Vaterstadt; sie wurde ihm nur ungen am 8. April 1523 gewährt. Unerquicklich ward ihm nun mehr und mehr alles, was um ihn her gefchah. Er hatte halb und halb mit der Welt abgefchlossen, als er Dürer 1524 für sein Bildniß die Infchrift dictierte: Vivitur ingenio, caetera mortis erunt¹⁾. Der alternde Humanift 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 erfchrak vor den Gewaltfamkeiten und Unordnungen, welche Luthers Lehre in seiner nächften 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 Bürgerfchaft gegen ihre Klöfter gar bitter empfinden. Vergebens nahm sich Pirkheimer der Verfolgten an. Solche Stimmführer des neuen Kirchenregiments, wie der brutale Prediger Ofiander, waren ihm tief verhafst; ja er zerfiel in diesen Händeln fogar mit dem alten

1) Der Gedanke erinnert sehr an die Grabfchrift, welche Pirkheimer nachmals Dürern setzte. Ein Gemälde

im Mufeum zu Amsterdam ist Copie nach dem Kupferftich,

Freunde Lazarus Spengler, daß er ihn bereits 1524 »einen stolzen Schreiber ohne alle Ehrbarkeit« nennen konnte¹⁾. Und so gerieth der vornehme, reiche und gelehrte Rathsherr allmählich zur Reformation in eine Stellung, ähnlich derjenigen des Erasmus von Rotterdam. Aus einem erfolgreichen Vorkämpfer derselben ward Pirkheimer ihr ein ohnmächtiger Gegner.

Zu vorfchnell erscheint jedoch die Annahme, als ob Dürer, der fehlchte Bürger, dem patrizifchen Freunde auf diefem feinen Rückzuge unbedingt gefolgt wäre. Wohl waren fie einander innig verbunden bis zur Unentbehrlichkeit und bis in den Tod. Alle Welt wufte das, fo gut wie Graphcus und Kratzer. Ulrich von Hutten zweifelte gewifs nicht, daß es Mufik war in Wilibalds Ohren, wenn er in feinem Sendfchreiben an ihn vom 25. October 1518 den Nürnbergern nachrühmte: der Apelles der neuen Zeit, Albrecht Dürer, fei einer der Ihrigen, dem felbft die Italiener, die fonft nichts Deutfches anerkennen wollen, nicht blos aus freien Stücken den Vorrang einräumen, fondern dem fie auch wohl ihre Werke unterfchieben, um fie verkäuflich zu machen²⁾. Pirkheimers Neffe und Zögling Georg Geuder grüßt brieflich aus Spanien 1526 Dürer vor allen Verwandten und Cuspinian nennt ihn in einem Briefe an Pirkheimer deffen Achates nach dem getreuen Steuermann des Aeneas bei Virgil³⁾.

Gleichwohl würde das Verhältnifs zwischen den beiden Freunden arg mißverftanden, wenn man glaubte, einer derfelben fei in feinen Meinungen und Ueberzeugungen blos im

1) Vergl. oben Bd. I, S. 161.

2) Böcking, Hutten I, 199: ille nostro aevo pingendi artificio Apelles, Albertus Durer, 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, patiantur,

ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine ac inscriptione proponant. Vermuthlich eine Anspielung auf Marcanton's Nachfiche.

3) Pirkheimeri Opera, ed. Goldast 398 und 257.

Schlepptau des anderen gewesen. Sie waren doch beide zu selbständig und bedeutend, um nicht die gegenseitige Unabhängigkeit ihrer Denkweise zu behaupten. Die Berichte Melanchthons, welcher in den Jahren 1525 und 1526 oft und viel im Hause Pirkheimers verkehrte, wo er als gewohnten Gast auch Dürer zu treffen pflegte, verbreiten über deren Wechselverhältniß das beste Licht; und Melanchthon nannte Dürer in der Erinnerung daran »einen weifen 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. Oester seien nun, so erzählte Melanchthon seinem Tochtermanne Caspar Peuker, 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, erblafst und wiederholt in die Worte ausgebrochen: »Dergleichen läßt sich ja nicht malen! Worauf dann Dürer schlagfertig entgegnete: »Und das, was Ihr da vorbringt, läßt sich nicht einmal fagen, noch auch im Geiste begreifen«¹⁾.

1) C. Peucerus, Tractatus historicus de Phil. Melanchthonis sententia de controversia Coenae Domini, Ambergae 1596. p. 11. Abgedruckt bei Murr, Journal X, 40; G. Th. Strobel, Vermischte Beiträge 107 und Litterar. Miscell. VI. 212. . . . Albertus Durer pictor, vir sapiens, in quo Melanchthon narrabat pictoriam artem, quae fuit excellentissima, minimam fuisse; saepe inciderunt inter Birckheimerum et Durerum de illo recenti certamine disputationes, in quibus cum Durerus, ut valuit ingenio plurimum, acriter adversaretur Birckimero

et quae proferebat ille refutaret tanquam ad certamen paratus accessisset; incanduit Birckimerus, fuit enim iracundus admodum ac propterea saevissimae arthridi obnoxius, saepeque erupit in has voces: Non, inquit, pingi ista possunt. At ista, inquit Durerus, quae tu adfers nec dici quidem nec animo concipi possunt. Aehnlich berichtet, auch aus Melanchthons Munde, doch ohne Nennung der Namen bei Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563, II, 302, was die Ueberlieferung der Thatfachen noch mehr beglaubigt.

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 immer kühner das Haupt erhoben. Von Luther aus Altstedt vertrieben, war Thomas Münzer, das Haupt der wiedertäuferischen Secte, nach Nürnberg gekommen und hatte hier 1524 seine Brandfchrift »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 beeilte sich zwar die Friedensstörer aus der Stadt zu weisen. Aber schon hatten sie eifrige Parteigänger gefunden, und die vorgeschrittensten 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 Kupferstechen¹⁾. Immerhin mag Dürer das Schickal 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 Urtheil 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

1) Sebald Beham sicht noch im Jahre 1526 die Halbfiguren des Moses und des Aaron aus dem Allerhei-

ligenbilde Dürers, rechts oben; seines Werkes Bartsch 8.

Gestalt des Weins und Brods der Leib und das Blut Christi sei; er wisse sich dessen bisher nicht zu unterrichten; müffe und wolle daher Geduld haben, bis es ihm Gott geben wolle. Er habe auch viele Predigten gehört; wisse sich daraus auch nicht zu bessern. Er sei auch von Luthers Schreiben und anderen Predigten nicht irre gemacht worden, sondern alleweg der Meinung gewesen. . . . Schliesslich bittet er, könne man ihn eines besseren belehren, womit ihm genug geschähe, so wolle er das gütlich hören und aufnehmen.

Barthel Beham, sein Bruder, macht dasselbe Geständniss 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 sage, er glaube es, und lüge es im Herzen. Er halte es alles für einen Menschentand. Das habe er aus dem Grunde seines Herzens. Er könne auch der Schrift nicht glauben. Er habe, sagt er, auch mit vielen Leuten davon geredet und gefragt, auch wohl anderthalb Jahre Osianders Predigten gehört; ihm sei aber nicht genüge geschehen. Er wisse nicht, wie das zugehe, was die Prediger sagen, sei wohl Grund vor den Menschen, aber im Grunde lauter Tand. So sehe er auch keine Frucht an denen die predigen. Auf dieser Meinung wolle er bleiben; dazu verursachen ihn die Lügen, bis die Wahrheit komme. Auf das Vorhalten, es sei an den Rath gelangt, wie er und sein Bruder sich hätten vernehmen lassen, man solle nicht arbeiten und man müffe einmal theilen, er verachte auch die äufserliche Obrigkeit, sagte 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 sei, sagte er: Ja, er empfinde es zum Theil, ob er aber wisse, was er wahrhaft für denselben Gott halten solle, das wisse er nicht. Was er von Christo halte? Er halte von Christo nichts. Ob er dem heiligen Evangelio und dem in der Schrift verfassten 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 seine Herren erkenne über Leib und Gut und was äußerlich ist? Er wisse von keinem Herrn, denn allein von Gott.

Als Belastungszeuge gegen die beiden Beham sagt ein Veit Wirsperger aus: Er kenne diese zwei Beham als Leute, die im Glauben übel berichtet oder aber verhärtet sind. In summa der eine Bruder, Barthel genannt, der spreche, er kenne keinen Christum, wisse nichts von ihm zu sagen; es sei ihm eben, als wenn er höre von Herzog Ernst sagen, der in den Berg gefahren sein soll ¹⁾. So sei auch der Sebald nicht minder halsstarrig und teufelhaftig wie jener; und es sei beschwerlich, daß Christenleute um sie sein sollen, wie ihre Weiber, welche sie auch so irrig gemacht hätten, daß die nicht wüsten 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, daß 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 Ursachen, 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

1) In den Magnetberg nämlich mit dem Schiffe auf seiner Fahrt in das gelobte Land. Siehe Karl Simrocks

deutsche Volksbücher, 1846. Frankfurt a. M. III. 305.

es sei nicht zu vermuthen, daß 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 beforgen, daß das Gefängniß sie so wenig, wie das Wort Gottes, zur Aenderung ihrer Gesinnung bewegen werde. Viertens hätten sie dem Rathe Pflicht und Eid verweigert, was doch der verbannte Schulmeister Denk nie gethan habe. Fünftens sei der Mehrheit der Leute diese Sache und auch die drei Maler so verhasst, daß zu beforgen 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 verurfacht denn zuvor. Sechstens schließlichs sei zu beforgen, daß die Gegenwart dieser Leute viel getheilte Meinungen in der Stadt zur Folge hätten und daraus folgen würde, daß 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 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 fogar mit den rebellischen Bauern im Einverständnisse und wird in Folge dessen im Jahre 1525 gefangen gesetzt ²⁾. 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

1) Baader, Beiträge II, 74 ff.

2) Baader, Jahrb. f. Kunstw. I. 233.

1556¹⁾. Der Name des Berufes, dem er mit folcher 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 *Holzschneiderin* gewesen wäre. Wenn nicht schon ein förmlicher Familienname, so mag das Wort *Formschneiderin* 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* ²⁾.

Die Irrungen der jüngeren Meister konnten Dürer nicht gleichgiltig bleiben, wenn wir auch keine ausdrückliche Nachricht darüber besitzen, daß er irgendwie 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 erwirbt ³⁾. Man vermuthete mit Grund in diesem Gehilfen Dürers niemand anderen als *Georg Penz*. Die Nachricht *Neudörffers*, daß er im Jahre 1521 im Rathhause — also nach Dürers Entwürfen — gemalt, unterstützt die Vermuthung, daß er auch

1) *Neudorffer*, Nachrichten, 47.

2) Meine Vermuthung hat sich rasch bestätigt, denn gleich nach der ersten Veröffentlichung dieses Buches fand *Lochner* im Nürnberger Stadtarchiv Litt. 70, fol. 976 eine Urkunde, laut welcher: *Jeronimus Endres* (sic!) *Formschneider* und *Veronica* seine

eheliche Hausfrau im Jahre 1555 ihre Behaufung in der breiten Gasse, im *Welfchhof* an *Sebastian Schmid*, *Messerer*, um 110 fl. rh. verkaufen. Keine Frage, daß diese Ehegatten mit *Jeronymus Andreae* und jener *Fronica* identisch sind.

3) *Baader*, Beiträge, I, 9.

später noch in Dürers Werkstatt arbeitete. Seine Braut wäre dann vielleicht jene bevorzugte Magd Sufanne gewesen, welche die Reife in die Niederlande mit gemacht hatte. Ihre Vermählung müßte wohl kurz vor dem Proceß der drei 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 desselben Jahres entledigte 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 Reisen, 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 bezahlte ¹⁾. 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 Main ²⁾.

1) Baader, Beiträge I, 39; II, 54. A. Rosenbergs, Sebald und Barthel
2) Vergl. die Monographie von Beham, Leipz. 1875.

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 sein¹⁾. 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 Knien. Darnach verheißt ihm zehntausend Rosenkränze und tausend Feiertage, 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 lebhafteste Phantasie wirken. Ein Beispiel der krankhaften Aufregung, die ihn zuweilen überkam, ist das Traumgesicht, welches Dürer in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1525 hatte. Des Morgens entwarf er dann ein Aquarell nach der Himmelererscheinung, 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 gleichmäßig fielen. Aber als das erste Wasser, welches das Erdreich traf, nahezu herabgekommen war, da fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit,

1) An der Spitze des Dresdener XVII und 180. Dürercodex; abgedr. Dürers Briefe,

mit Wind und Braufen, und ich erschrak so sehr, dafs 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 Besten¹⁾!

Allem nach hielt sich Dürer, dessen sanfte Natur allen mafslosen Ausschreitungen widerstrebte, von den äufsersten Gegensätzen in den Lehrmeinungen der Zeit gleich weit entfernt. Wenn ihm eine Nachricht Hinneigung zur Partei Zwinglis zuschreibt, so erklärt sich dies wohl daraus, dafs er in dem unseligen Abendmahlstreite zwischen Luther und den Schweizern die veröhnende Haltung seines Freundes Melanchthon 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, erfucht er ihn unter dem 5. December 1523 seine Grüfse 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 nichts Neues«. Von den Kupferstichen, die darunter gemeint sind — vermuthlich der grofse 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 Glaubensbekenntnis festgehalten. Er verharrte bei demselben sicher bis an sein Ende, sonst hätte sicher seine Wittve nicht einen so namhaften Theil seines Vermögens zu einer Theologienstiftung an der Universität Wittenberg verwendet; zur besonderen Freude Melanchthons³⁾.

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.

3) Siehe oben Bd. I, S. 152.

An Melanchthon scheint sich Dürer überhaupt innig angegeschlossen 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 Melanchthon 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 Melanchthons 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 Ausprüche 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 Melanchthons auf den gleichgestimmten Dürer wirken; denn »Magister Philipp, sagt ja Luther selbst, fährt säuberlich und stille daher, bauet und pflanzet, fäet und begehust 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 erscheint:

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 ¹⁾.

An dem Bildnisse Melanchthons mag Dürer freilich mit ganz anderen Gefühlen gearbeitet haben, als an dem des Erasmus von Rotterdam (B. 107), das er in demselben Jahre

1) Bartsch Nr. 105. Die Platte Eye fragt darnach im Anzeiger f. K. existierte noch 1802 in Nürnberg. d. Vorz. 1864, XI, 16.

in Kupfer stach. Dürer hatte den berühmten Gelehrten im Jahre 1520 zu Brüssel zweimal mit der Kohle gezeichnet¹⁾. Eine der beiden Zeichnungen hat sich erhalten und ist gegenwärtig im Besitze des Malers Léon Bonnat in Paris. Darauf erscheint der Gelehrte von vorne gesehen, nur wenig links hin gewandt, mit selbstzufriedenem Lächeln herabblickend. Links oben von Dürers Hand: »1520, Erasmus von Rotterdam²⁾«. Diese ziemlich flüchtige Skizze kann aber nicht in erster Reihe als Vorlage für den Kupferstich gedient haben, auf welchem Erasmus in der durch Holbein für ihn typisch gewordenen Profilstellung schreibend dargestellt ist. Es giebt einen Abdruck des Kupferstiches, auf dessen Rückseite der öfter genannte Astronom Niklas Kratzer lateinisch die Bemerkung schrieb, daß er zugegen gewesen sei, als Dürer Erasmus zeichnete³⁾. Seitdem mahnte der ruhmestolze und eitle Humanist in seinen Briefen an Wilibald Pirckheimer unaufhörlich an die Ausführung seines Porträts und unterstützte die ziemlich deutlichen Anspielungen durch überchwängliche Lobeserhebungen Dürers⁴⁾. Dieser mußte endlich dem sanften Drängen nachgeben. Die vermuthlich gleichfalls etwas flüchtige zweite Zeichnung 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 Be-

1) Dürers Briefe etc., 91.

2) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1879. I. 269 und in Dürer-Quantin Tafel zu 276.

3) Hausmann, A. Dürers Kupferstiche etc., 39; Exemplar bei H. Geh. Rath Wolff in Bonn.

4) Erasmus, Opera omnia, Leyden 1703—6. III. 721 ff. Pirckheimeri Opera etc. ed. Goldast Frankf. 1610, S. 275 ff. Zusammenstellung bei Duménil, Histoire des Amateurs, V. 392 ff. und bei Grimm, Ueber Künstler II. 135 ff.

ziehung als Kupferstich steht das Porträt des Erasmus, »welches schöner seine Schriften zeigen«, eben so hoch über dem des Melanchthon, 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 hätte¹⁾.

Die Bildnisse Melanchthons und Erasmus sind zugleich die letzten Kupferstiche Durers. 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 Behörde²⁾. 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, auch der Nachwelt bekannt machen und damit auszeichnen«³⁾. Die scharfen

1) Brief vom 30. Juli 1526: Alberto Durero, quam gratiam referre queam, cogito. Dignus est aeterna memoria. Si minus respondet effigies mirum non est. Non enim sum is, qui fui ante annos quinque.

2) Notizen über Varenbüler im Neuen literar. Anzeiger, Leipzig 1807. Sp. 257—260; 338; 438.

3) Die räthselhafte Lücke, welche ein senkrechter weißer Streifen in

die gothische Schrift des Zettels reißt, dürfte so zu ergänzen sein: »Albertus Durer Noric(us) hac imagine Vlrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Caesarei 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 Verletzung: Varenvuollere — also nahezu

Ueberfchneidungen 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 Größe 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 einladet ¹⁾.

Im Jahre 1523 widmete Dürer auch einen hübschen großen Holzschnitt dem eigenen Wappen mit der offenen Thür auf dem Dreiberge, gekrönt von einem Mohrenrumpf (B. 160). Es ist dasselbe Wappen, welches bereits sein Vater führte, ja vielleicht aus seiner ungarischen Heimath mitbrachte, wenigstens ist der Dreiberg ein in ungarischen Wappen häufig vorkommendes Attribut ²⁾. Sodann brachte Dürer noch das Bildniß seines neuen Freundes, des Poeten Eoban Hesse, in einer kleinen, einfachen, doch meisterhaften

den Namen Varenbüler, was vielleicht der Zweck der anagrammatischen Spielerei war.

1) 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 sorgfältig colo-

rierte Exemplare dieses Bildnisses und jenes von Kaiser Maximilian, welche sich z. B. in Oxford in der Sammlung der Universität vorfinden, sind wegen der vortrefflichen Miniaturmalerei noch nicht auf Dürers Pinsel, sondern etwa auf einen gleichzeitigen Illuministen zurückzuführen.

2) Siehe oben Bd. I, S. 45. Ueber Dürers Wappenbilder: A. Grenfer, A. D. in seinem Verhältniß zur Heraldik, Herald.-geneal. Zeitschr. Wien 1872. II. 67—157 mit Abb.

Zeichnung auf den Holzstock; halbe Figur, eine Papierrolle in der Rechten¹⁾. Es geschah vermuthlich 1526, denn in diesem Jahre berichtet Hesse selbst, daß ihn Dürer porträtiert habe²⁾. 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 Vordergrunde 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 gefrischt, 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

1) Heller 2172; Passavant 218; Reiberg 267; ein Flugblatt mit bedruckten Verfen 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 schließt liefse, wenn Hesse 1488 geboren ist, zu Bockendorf in Hessen. 1523 war

aber Hesse noch kaum in Nürnberg. Auf der Rückseite des Blattes der Titel: In imaginem Eobani Hessi sui ab Alberto Durero huius ætatis Apelle graphice expressam, aliquot Epigramma etc.

2) Kämmerl, Joachim Camerarius in Nürnberg, Zittau 1862, S. 15. Daß Hesse den Ausdruck pingere gebraucht, spricht noch keineswegs für ein Gemälde.

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 Widerfpruche. 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 Liebblingstochter Wilibald Pirkheimers, 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, daß ihm nach seinem Tode am 6. September 1546 auf der Place de la Roche eine hölzerne Bildsäule errichtet wurde mit einer Geldbörse in der Hand, zum Andenken an seine Wohlthätigkeit. Wiederholt erneuert, besonders im Jahre 1820, existirt das Standbild heute noch, es heißt im Munde des Volkes »le bon Allemand«. Kleberger hatte sich in Lyon wieder verheirathet mit einer Pelonne de Bonzin und hinterließ bei seinem Tode einen Sohn, Namens David. Von seinen 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 bloß nach einer früheren Zeichnung und aus der Erinnerung

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-Sammlung nicht ererbt, sondern aufgekauft war.

2) Biedermann, Geschlechtsregister des Patriziats zu Nürnberg, Taf. 485.

gemalt habe. Und diese meine Vermuthung wird dadurch bestätigt, daß die betreffende Kreidezeichnung mit dem Jahre 1517, dem Monogramm und dem Namen des Dargestellten von Dürers Hand noch vorhanden ist. Sie befindet sich im Besitze von M. Dumesnil in Paris und dürfte ohne Zweifel als Vorlage für das posthume Gemälde gedient haben. Daher vielleicht der trockene Fleishton bei aller Sorgfalt der Ausführung. Auf dem Gemälde trägt Muffel eine schwarze Pelzschaupe und ein golddurchwirktes Haarnetz. Das Original befand sich in der Pommersfeldener Galerie, kam von dort für einen hohen Preis in den Besitz des russischen Liebhabers Narischkine in Paris und neuester Zeit in die Galerie der königlichen Museen in Berlin¹⁾. 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 Reife mitgebracht, und zwar »ein übergroßes Horn«²⁾. 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 1843³⁾. Zum letztenmale sehen wir hier Dürers »großen Fleiß« auf ein Gemälde angewendet. Das Bildniß Holzschuhers ist eines der kostbarsten Denkmäler feiner 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

1) Stich von Gaujean in der Gazette des Beaux-Arts. 1883. II. 222. Von der zuvorgenannten Zeichnung giebt es einen Stich von Leroy.

2) Biedermann, Taf. 173; Dürers Briefe, 113, 25.

3) Abbild. im Text unserer franz. Ausgabe S. 485.

und das schräge Herausblicken von der Seite verleiht den wohlwollenden Zügen einen Anflug von Schalkhaftigkeit. Der roßige Fleischtön 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 ausgeführt, 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 Pinselstrichen 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 sorgen, 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 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 Aufflammen feiner Schaffensluft vor ihrem Erlöschen. Jede der beiden langen Tafeln zeigt nur die Gestalt je eines, in schlichter alter Weise gleichmäfsig auf beiden Füfsen stehenden Apostels und daneben die Büste feines sonst verdeckten Begleiters. In dieser Einfachheit der Anordnung wirken die Bilder blos 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 wufste. Köstliche Beispielen 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 blofsen 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 Formengröfse. Dieser theils auf Anschauung, theils auf Speculation begründete Vorgang läfst sich nach den dazu benützten Studien auch für die Köpfe der »Vier Apostel« nachweisen. Ein Naturstudium zum Kopfe des Marcus, lebensgröfs mit Kreide auf bräunlich getünchtes Papier leicht skizzirt und mit 1526 bezeichnet, befindet sich im königlichen Museum zu Berlin. Die wenigen Lichter darauf sind sehr geschickt aufgesetzt; das Gesicht ist ausdrucksvoll, aber viel jugendlicher als im Bilde, von hektischem Aussehen auf einem überlangen Halbe. Das Studium zum Kopfe des Paulus, ganz von der gleichen

Behandlung, besitzt William Mitchell in London. Für den Petrus benützte Dürer jene wundervolle Pinselfeichnung der Albertina, welche er im Jahre 1521 zu Antwerpen nach dem Greife gemacht hatte, der trotz seiner 93 Jahre noch gesund und rüstig war. Er liefs bloß 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 Nafenpitze.

Ebenso bemühte sich Dürer um die Draperien, durch deren geeignete Auswahl er die Wirkung seiner 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 unermülich in diesem Studium; nur wird er uns erst in dem Maße verständlicher, als er von den, aus der vlämischen 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 Bartholomaeus und Simon¹⁾. Im Jahre 1523 bereitete er 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

1) Bartich 47 u. 49. Nach demselben Modelle, welches zu diesen beiden Kupferstichen diente, scheint auch jener fast lebensgroße Studienkopf eines Greifes in Oel gemalt zu sein, der aus dem Besitze des Regierungsrathes von Holzschuher in Augsburg in die Galerie Suermondt und mit dieser an das königl. Museum in Berlin übergang; nun aber mit Recht seinem wahren Urheber Hans Baldung

zurückgegeben ist, nachdem er lange als Dürer ging. J. Meyer und W. Bode, Verzeichniß der Sammlung Suermondt, Berlin 1875, Nr. 7, und J. Meyer, königl. Museum zu Berlin, Verzeichniß der Gemälde, II. Aufl. 1883, S. 22, Nr. 552 B. Das Bild stammt aus der Sammlung des Geh.-Raths Kirchbaum in München, veräußert 1849. Vergl. Heller, S. 199.

auf lichtgrünem Grunde, ganz wenig gehöhlt mit Weisstift; vier davon befinden sich in der Albertina, eine fünfte, Judas Thaddaeus sitzend, im königlichen Museum zu Berlin. Von der gleichen flüchtigeren Behandlung, die Dürer damals mit Vorliebe übt, besitzt die Albertina einen großartigen, packenden Compositionsversuch, echt bezeichnet von 1521, der in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdient. Es ist eine Verführung des heiligen Antonius. Der Greis sitzt in einem weiten Mantel gehüllt auf einem niedrigen Steine, einen langen Pilgerstab in der Hand und gegen linkshin vorgebeugt zur Erde blickend, wie bestürzt sich abwendend vor der Erscheinung eines herrlichen verlockenden Weibes, das rechts aufgetaucht ist, fast nackt, nur mit der Linken ein Linnen in den Schoofs heraufziehend, dessen Fortsetzung über den rechten, dem Heiligen entgegengestreckten Vorderarm geschlagen ist. Die ungemein edlen Formen dieses einschmeichelnd vorgebognen Frauenleibes müssen bei Dürer überraschen und erklären sich nur aus dem Umstande, daß ihm das obenerwähnte prächtige Silberstiftstudium, das er aus den Niederlanden mitbrachte, jetzt bei J. Malcolm, als Behelf gedient hat; er hat den Körper nur ein wenig mehr von vorne genommen. Noch merkwürdiger ist, daß er dem Heiligen genau jenen durch einen faunischen Zug so auffallenden Apostelkopf vom Jahre 1508 aufgesetzt hat, dessen Studium sich auch in der Albertina befindet, bloß die Haube hat er weggelassen¹⁾. So sorgsam verwerthet Dürer immer wieder das Capital seiner Studien, ohne daß die dramatische Lebendigkeit seiner Compositionen dadurch Eintrag erleidet.

In einer jener Kreidezeichnungen der Albertina, einem Apostel, der die Hände faltend nach oben blickt, also wohl St. Johannes, hat man wegen einer sehr entfernten Ähnlichkeit des Kopfes mit dem Porträte Martin Luthers, das Bildniß des letzteren erkennen wollen²⁾; ganz mit Unrecht,

1) S. oben II, S. 18, Nr. 14. Es ist der Kopf jenes Apostels im Himmelfahrtsbilde, der im Hintergrunde rechts mit

der Rechten empordeutet.

2) Rudolph Weigel: Dr. Martin Luther, abgebildet von Albrecht

denn es ist nur der Kopf eines Modelles, 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 spukt¹⁾. Dagegen wird jedoch der große Holzschnitt: Christus am Kreuze umschwebt von drei Engeln, welche in Kelchen sein Blut auffangen²⁾, 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 Gröfse 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 Holzsnitte dieses Jahres in Querfolio; und zwar verammelte 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 Federzeichnung in der Albertina, gleichfalls von 1523; darauf versuchte es Dürer, Jesum mit Johannes an die eine Schmalseite der Tafel links zu setzen³⁾. Da überzeugte er sich wohl gleich, dafs es ihm

Dürer, mit 1 Holzsnitt im Deutschen Kunstblatt 1850, Nr. 38, S. 297. Auch lithogr. in L. Försters Copien aus der Albertina.

1) Heller Nr. 2250; Passavant Nr. 109; Retberg Nr. 253. Vergl. Haus-

mann a. a. O. 39 ff. Es giebt von dieser Fälschung auch noch eine täuschende Copie von Nufsbiel.

2) Bartsch 58; Heller 1643.

3) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1879. I. 261.

nicht gelänge, die Hauptfigur entsprechend auszuzeichnen; er brachte daher in der Zeichnung für den Holzschnitt Jesum wieder an die Langseite des Tisches, in die Mitte des Bildes. So sprüht 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 ungeworfen, zu jenen Apostelstudien für den Kupferstich gedient hat. Ein Wurf aber glückte Dürer besonders, und er befriedigte ihn so sehr, daß er ihn nicht bloß in einer jener Zeichnungen festhielt, sondern auch zweimal verwertete; einmal für das fünfte und letzte Blatt jener Apostelfolge, das er 1523 begann, aber erst 1526 vollendete: St. Philippus¹⁾. Das anderemal aber verwendete Dürer das Motiv zu dem berühmten weißen Mantel des Paulus in den »Vier Aposteln«. Auf dies Gemälde concentrirte Dürer schließlich seine ganze Aufmerksamkeit. Die gedankenhafte Art, mit der er an das Werk ging, 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 Neudörffer²⁾, welcher zuerst berichtet, daß 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 äußeren Maße und Verhältnisse der dargestellten Figuren angezeigt wissen, welchem der vier Temperamente dieselben angehören³⁾. Es wird

1) Bartsch Nr. 46. Man erkennt noch deutlich unter der 6 der Jahreszahl die ursprünglich vorgezeichnete 3. Die Draperie, wie die ganze Figur kommt selbstverständlich beim Kupfer-

stiche im Gegenfinne zu Zeichnung und Gemälde.

2) Nachrichten, 37.

3) Proportionslehre, Originalausgabe von 1528; fol. Tiii. »Alfo sind



(Seite 279.)

Johannes und Petrus.
Gemälde in der Pinakothek zu München.



(Seite 280.)

Paulus und Marcus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

daher wohl bei der hergebrachten Erklärung sein Bewenden haben, nach welcher die Doppeltafel der vier Apostel zugleich Prototyp der vier Complexionen zeigt und zwar die eine Hälfte die mehr passiven, die andere die activen Naturen; so das Johannes den Melancholiker und Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choliker 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 Retberg¹⁾ eine Aehnlichkeit mit Melancton 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

man vnder den geschlechten 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 maß von ausen allerley geschlecht der menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wessrig oder yrdischer

natur sind, dann der gewalt der Kunst meystert alle werk« etc.

1) Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854. S. 117. Als ein Spiel des Schicksals ward öfter auch die auffallende Aehnlichkeit dieser schwächlichen Johannesgestalt mit derjenigen Friedrich Schillers hervorgehoben.

Werkes der anderen keineswegs gleich. Insbesondere Petrus ist ganz breit angelegt und bloß einzelne Feinheiten sind 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 Christusedeal. Freilich kommt 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 Faust hält, mehr um selbst zu richten, als um gerichtet zu werden. Betrachtet man diese breite markige Figur, wie sie fest auf den Füßen da steht, ganz von den Falten des langen, weissen Mantels verhüllt, unter dem bloß ganz unten am Fusse und oben an der rechten Handwurzel ein wenig von dem blutrothen Untergewande hervorblickt; wie dieses sonnengebräunte, rundgewölbte, knochige Haupt auf dem Stirnackern 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 verstörten 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 Gegenfatze 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 grenzenloser Liebe bis in's Kleinste aus-

geführt und fast ganz gut erhalten. Ein Wunderwerk plastischer Malerei ist zumal sein Mantel, der vom ziemlich tiefen Dunkel in den Schatten durch eine reiche Abflutung grünlich grauer Mitteltöne in den höchsten Lichtern bis zum reinen Weiß 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 gefahrvollen 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 horet 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, daß Jesus Christus ist kommen in das Fleisch, der ist nicht von Gott. Und das ist der Geist des Widerchristi, von welchem ihr habt gehört, daß er kommt, und ist jetzt schon in der Welt.

Es ist ein deutlicher Protest gegen die Neuerer, die radicalen Sectirer, 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 11. Epistel an Timotheus im 3. Capitel schreibt S. Paulus also: Das sollst du aber wissen, das in den letzten Tagen werden greuliche Zeiten eintreten, denn es werden Menschen sein, die von sich selbst halten, geizig, stolz, hoffärtig, Lasterer, den Eltern ungehorfam, undankbar, ungeistlich, 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 Häufer durchlaufen und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen sind, und fahren mit mancherlei Lüften. Lernen immerdar und können nimmer zur Erkenntnis 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 Markte, und sitzen gern obenan in den Schulen und über Tisch. Sie fressen der Wittwen Häufer und wenden langes Gebet für. Dieselben werden desto mehr Verdammnis empfangen«.

Dafs Dürer diese deutlichen Mahnrufe unter die Bilder setzte, hatte seinen besonderen Grund, denn er hatte sie zum Vermächtnis für seine Vaterstadt bestimmt. Im Herbst 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, das 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 Gedächtnis zu behalten, denn Euer Weisheit«. Deshalb verehrt er sie hiernit dem Rathe, unterthänigen Fleißes bittend, derselbe

möge fein kleines Gefchenk gefällig und günftig annehmen¹⁾. Der Rath willfahrt Dürers Anfinnen am 6. October 1526, doch will derfelbe die Doppeltafel von dem Meifter nicht umfonft hinnehmen, »fondern es fei derfelbe ihm für fein Werk zwar dankbar und erbötig, es zur Gedächtnifs zu behalten, nicht minder aber auch erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe«. Und da Dürer keinen Preis angeben wollte, erhielt er zum Gegengefchenke 100 Gulden; dazu feine Frau 12 und fein Diener 2 Gulden Rheinifch²⁾. Die Tafeln wurden in der Lofungsftube aufgehängt.

Gerade ein Jahrhundert lang hielt man das Vermächtnifs Dürers auf dem Rathhauſe zu Nürnberg in Ehren. Da bewarb ſich im Jahre 1627 der Kurfürft Maximilian von Baiern ſo eifrig um die Gemälde, daß der Rath am 27. Auguft des Jahres ihm dieſelben überliefs³⁾. Merkwürdig iſt dabei das Gutachten, in welchem der Rathſconfulent Dr. Oelhafen das Ergebnifs der Vorberathungen zuſammenfaßte. Man hatte zuvor täuſchende Copien von Georg Gärtner nach den beiden Tafeln Dürers anfertigen laſſen, und dieſe ſollten dem Kurfürften zugleich mit den Originalen eingefandt werden. In den Beweggründen dazu heiſt 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 Kurfürft werde die Copie vorziehen: am Marcus ſei das ganze Geſicht, am Johannes der Rock ſchadhaft; endlich ſeien »dem Originale aus den vier Evangeliften folche Sprüche vom Widerchrift, von Menſchenſatzungen und Hoffahrt beigegeben, daß die Jefuiten zu München ohne Zweifel die Zurückſendung derſelben anrathen werden«. Im letzten Punkte hatte man ſich zwar nicht ſo ganz verrechnet. Maximilian wußte ſich aber zu helfen; er liefs die unbequemen

1) Campe, Reliquien, 57; Dürers Briefe, 57.

2) Baader, Beiträge I, 9; Dürers Briefe, 181.

3) Baader, Beiträge I, 12—14.

Unterchriften von den Originalen weg schneiden und an die Copien ansetzen, die er schleunigst nach Nürnberg zurückschickte. So befinden sich dieselben noch mit den angeflickten echten Inschriften dort auf dem Rathhause¹⁾.

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 Aussprüche, die Dürer in jenen Jahren gegen Melancthon that und von denen dieser am 17. December 1547 in seinem Briefe an Georg von Anhalt schreibt²⁾: »Ich erinnere mich, 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 betrachten 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

1) 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.

2) Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se iuvenem floridas et maxime varias picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde letatum esse contemplantem hanc varietatem in aliqua pictura.

Postea se senem coepisse intueri naturam et illius nativam faciem imitari conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se iam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas ac cogitantem de infirmitate sua. Tantum cum fuerit illius viri studium in arte non summa, saepe doleo et indignor, non esse similem diligentiam nostri ordinis in quaerenda simplicissima explicatione doctrinae coelestis. Abgedruckt: Melancthon, Epistolarum L. I. Vitel. 1570. p. 100. Strobel Miscell. lit. Inh. VI. 210.

Betrachtung feiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, sondern seiner Schwachheit geseufzt. Und ähnlich erinnert sich Melanchthon 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 abzuweichen ¹⁾. Oefter noch kommt Melanchthon 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 konnte ²⁾.

Wir haben Beispiele genug kennen gelernt, an denen der unermüdliche Trieb Dürers nach Selbstverbesserung zu Tage 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.

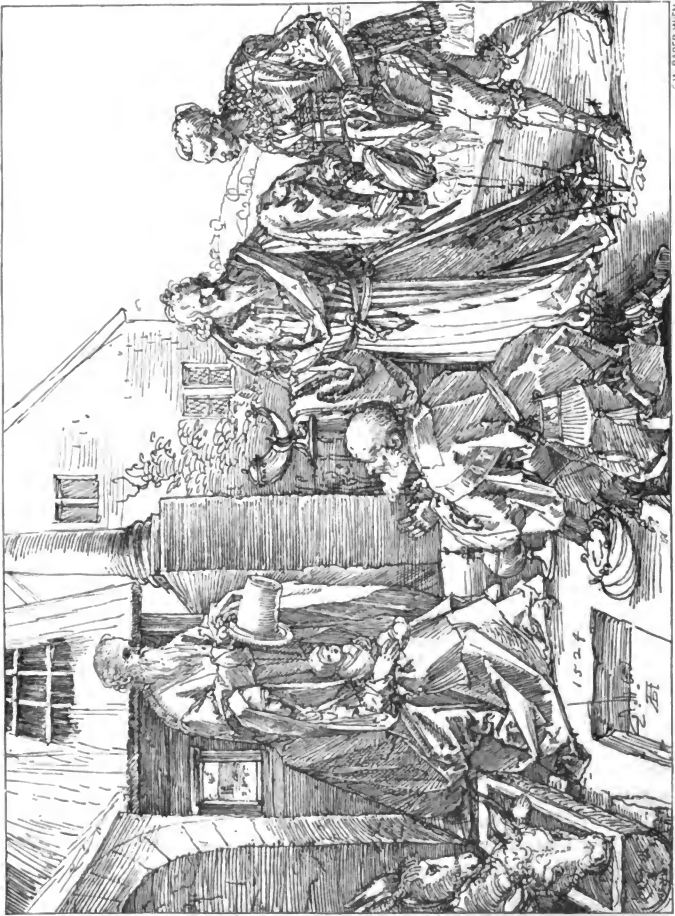
1) Epist. ad Alb. Hardenbergium, Bremæ 1589. fol. G. 3. und Strobel a. a. O. Memini Durerum pictorem, qui dicebat se adolescentem in pingendo amasse monstrosas et inusitatas figuras: nunc senem intueri naturam et conari, quantum omnino posset eam maxime imitari, sed experiendo se cognoscere, quam difficile sit non aberrare a natura. Und in den Briefen an Joachim Camerarius S. 303, machte dann Melanchthon davon auch die schöne Nutzenwendung auf die Schreibweise des Freundes: Propemodum ut Dureri picturas, ita scripta tua discerno; Durerianæ grandes et splendidæ omnes, sed posteriores minus rigidae 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. con. 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 sepe 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.

Es ist eine Federzeichnung in der Albertina von 1524, darstellend die Anbetung der drei Könige. Selbst in dem verkleinerten Facsimile, 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 Wickelkind 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. Alle 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



F. W. BAUER, WIEN.

Anbetung der heil. drei Könige. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

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 Auffassung noch in dem Glauben an die hohen Aufgaben seines künstlerischen Berufes beirren. »Unangesehen jetzt — schreibt er 1525 in seiner Vorrede zur »Unterweisung der Messung« — bei uns und in unferen Zeiten die Kunst der Malerei durch Etliche sehr verachtet wird und man fagen will, sie diene zur Abgötterei; wird doch ein jeglicher Christenmensch durch ein Gemälde oder Bildnifs so wenig zu einem Aberglauben verleitet, als ein frommer Mann zu einem Morde dadurch, daß 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, kunstvoll 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 Außenflügel für denselben Plan hätte verwendet werden sollen. Vielleicht wollte er noch einmal die Marksteine zwischen Sündenfall und Erlösung in seiner Weise umschreiben. Das Hauptbild und Mitteltück des geplanten Altares hätte



Federzeiel

dann folgerichtig ein jüngstes Gericht bilden müssen. In der That ist uns eine Federzeichnung im Besitze von Gustav Jurić in Wien erhalten, welche die Jahreszahl 1526 trägt und fünf nackte Männer darstellt, die wohl nicht anders verstanden werden können, denn als Studien zu Auferstehenden in einem Weltgerichte. Das beifolgende Facsimile dürfte jedem Betrachter dieselbe Meinung aufdrängen, zugleich mit dem Bedauern, daß es Dürern nicht mehr vergönnt war, das ganze Werk zu vollenden. Erschien ihm 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 abfcheid fon dyfer
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 war ¹⁾. 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 bei seinem lebendigen Pflichtgefühl immer wieder auf eine sorgfame Pflege zur Herstellung seiner Gesundheit und Arbeitskraft bedacht gewesen zu sein.

1) Siehe oben Bd. I, S. 328 und Dürers Briefe etc., 24.

Erst die Niederländische Reife 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 Reife, 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 hätten. Auch können wir Dürer doch nicht ganz frei sprechen von der alten germanischen Erbfunde, von der Prinz Hamlet sagt, sie mache verrufen uns in Ost und West. Der Wein spielt eine ziemliche Rolle 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, blos um den vom Sturmwinde an's Land geschwemmten Wallfisch zu sehen. Ahnungslos deutet Dürer selbst das Ungefunde der Küstengegend an, indem er von dem Riesenthier 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 fieden«. 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 Fieberchauer. 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 versteht. 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 Schamttuch. 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 Magengrube und der Weiche angebracht hat. Oben stehen von seiner 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

1) Das Blatt, 118 Millimeter hoch, 107 breit, trägt auf der Rückseite holländische und englische Aufschriften

und ging durch die Sammlungen Greffier, Fagel, Roscoe und Klugkist.

einen feiner Aerzte in Antwerpen, Meifter Jakob oder Braun, gefchickt worden fein. Mit gewohnter Gründlichkeit entkleidete fich Dürer zu dem Zwecke und zeichnete fich fo vor dem Spiegel. Sicher hat er den Umkreis der fehmerzhaften Stelle in der Milzgegend forgfältig abgetupft. Auf die Verhältniffe der Lebensgröfse übertragen, hat diefelbe etwa den Umfang eines grofsen Handtellers. Die dauernde Schmerzhaftigkeit diefer Stelle belehrt uns wohl über den eigentlichen Sitz des Uebels, und die genaue Befchreibung derfelben, zufammgehalten mit den fonftigen Nachrichten über den Verlauf von Dürers Krankheit, gefattet vielleicht heute noch eine Diagnose derfelben. Es war vielleicht, wie schon Eye vermuthete, ein Wechselfieber, das er fich an den Mündungen der Schelde und Waal geholt hat und das mit fehmerzhaften Anfwellungen der Milz verbunden zu fein pflegt. Dies wäre vollends aufser Frage gefteht, wenn wirklich die Wendung in dem Briefe an den Kurfürften Albrecht von Mainz vom 4. September 1523: »Ich hab' heuer bei Zeiten eh' ich krank ward E. k. G. etc. zugefchickt« — fo zu verftehen wäre, als ob Dürer feine Erkrankung jedesmal vorausgesehen hätte, diefelbe fomit eine periodifch wiederkehrende gewefen wäre¹⁾. Auch die weiteren Symptome der Abmagerung und des rafch eintretenden Endes würden dem Wechselfieber entfprechen.

Dürer farb unerwartet eines plötzlichen Todes. Darin stimmen alle Nachrichten überein. Nicht einmal Pirkheimer fand Zeit an fein Sterbebett zu eilen und Abfchied zu nehmen, wie er dies eingangs feiner Elegie auf Dürers Tod ausdrücklich bezeugt mit den erfchütternden Worten:

»Der du mir fo lange Jahre am innigften verbunden warft, Albrecht, du meiner Seele befter Theil, mit dem ich ficher trauer Zwiefprach gepflogen, der du meine Worte bewahrt im treuen Bufen! Warum verläfeft du, Unfeliger, plözlich den trauernden Freund und enteileft rafchen, nimmer

1) Reliquien, 54. Durers Briefe etc., 47.

rückkehrenden Schrittes. Nicht vergönnt war es mir, das theure Haupt zu berühren, die Hand zu fassen und dem Scheidenden ein letztes Lebewohl zu sagen; denn kaum hatteſt 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 seinem Tode nicht ganz an seiner Thätigkeit. Wohl aber mußte er sich im gefelligen Verkehre, bei dem es damals in Nürnberg, zumal in Pirkheimers Haufe, ohne reichlichen Genuß von Speiße und Trank nicht abging, manche Zurückhaltung auferlegen. Er war schließlichs sehr abgemagert oder, wie sich Pirkheimer in seiner bösen 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 Aussehen in seiner letzten Zeit giebt uns ein großes Profilbildniß Aufschluß, das nach seinem Tode im Jahre 1528 in Holzschnitt veröffentlicht wurde²⁾. Es zeigt den 56jährigen Meister freilich stark verändert und über Gebühr gealtert. Die große Nase springt auffallend stark hervor, desgleichen die Backenknochen, das 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 vorspringend, die Kopfhaltung erscheint etwas vorgebeugt — das ist nicht mehr das Löwenhaupt von ehemals, es ist der entkräftete

1) Elegia Bilibaldi Pirckeymheri
in obitum Alberti Düreri:

Qui mihi tam multis fueras iunctissi-
mus annis,

Alberte, atque meæ maxima pars
animæ,

Quocum sermones poteram conferre
suaves

Tutus, et in fidem spargere verba
sinum,

Quar subito infelix moerentem linquis
amicum

Et celeri properas non redituro
pede?

Non caput optatum licuit, non tan-
gere 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 vor-
letzten Blatte der Proportionslehre.

2) Bartsch Nr. 156; Heller 1953
unter Dürers Werken.

Mann, der vor der Zeit zur Grube schwankt. Die Zeichnung zu diefem Holzfchnitte ift freilich wohl erft nach Dürers Tode von irgend einem befreundeten Kunftgenoffen gemacht, vielleicht mit Zuhilfenahme der Todtenmaske; denn nach einer Handfchrift im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg hätten etliche Künftler am folgenden Tage nach der Beftattung das Grab wieder geöffnet, um das Antlitz der Leiche abzuformen¹⁾.

Die fefte Zuverficht, dafs der Gerechte nur eines guten Todes fterben könne, hat Dürer gleichwohl nicht getäufcht. Wir befitzen zwar keinen Bericht eines Augenzeugen über fein Hinfcheiden. Das unvorhergesehene Ereigniß fchleift einen folchen leicht aus. Außer feinem treuen Weibe war vermuthlich fonft niemand zugegen, um dem Todten die Augen zuzudrücken. Wir wollen aber annehmen, dafs in feinen letzten Träumen die Bitte in Erfüllung ging, die er beim Tode feiner Mutter ausfprach: »Gott der Herr verleihe mir, dafs ich auch ein feliges Ende nehme und dafs Gott mit feinen himmlifchen Heeren, mein Vater, Mutter und Freunde zu meinem Ende kommen mögen«²⁾! Von Camerarius erfahren wir noch, dafs Dürer, obwohl vorzeitig und unvermuthet, doch jenes fanften, friedlichen Todes verblichen fei, wie er das Ziel irdifcher Wünfche ift³⁾.

Dürer farb in der Charwoche am 6. April 1528 in feinem 57. Jahre, zu deffen Vollendung ihm noch 44 Tage fehlten. Seine Leiche ward in der Gruft der Familie Frey auf dem Johannisfriedhofe beigefetzt. Der nach dortiger Sitte niederliegende, grofse Leichenfteine ift zu Häupten mit einem aufragenden Pulve verfehen; daffelbe trägt die fchlichte Erztafel mit der claffifchen Grabfchrift von Pirkheimer:

1) Reliquien 173; v. Eye, Leben Dürers 518 und 519. Vergl. C. Becker, Archiv f. zeichn. K. 1858. IV, 26.

2) Reliquien 149, Dürers Briefe 138.

3) Vorrede zur lateinifchen Aus-

gabe der Proportionslehre 1532: Sed priusquam absolvere omnia et correcte edere, ut cupierat, posset, morte est ereptus placida illa quidem et optabili, sed profecto nostro quidem iudicio præmatura.

ME. AL. DV.
 QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
 FVIT, SVB HOC CONDITVR TVMVLO.
 EMIGRAVIT VIII. IDVS APRILIS
 MDXXVIII 1).

Darunter das Monogramm des Meisters. Das in aller Welt berühmte Zeichen genügte aber nicht, Dürers Grabstätte daheim vor Entweihung zu schützen. Der gemeine Gebrauch, daß das Grab einer Familie nach deren Aussterben 'ausgeräumt' und dem Spital zur weiteren Benutzung überlassen werde, fand auch hier rückwärtslos 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, verfaß 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 besaßen. Aus diesen Thatfachen erhellt zur Genüge, daß der Schädel, welchen man im Jahre 1811 unter mehreren in jener Gruft aufas 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 abgeschnitten und seinem Freunde dem Maler Hans Baldung Grien in Straßburg zum Andenken gegeben worden war. Auf dem Blatte Papier, in welches das Haar eingeschlagen war, haben seither die Besitzer und Erben bis auf die Gegenwart die Geschichte des seltenen Andenkens beglaubigt, so daß an der

1) Dem Gedächtniß Albrecht Dürers, Was von Albrecht Dürer sterblich war, birgt dieser Hügel. Er

verfiel am 6. April 1528. Vergl. auch oben Bd. II, S. 255.

Richtigkeit der Ueberlieferung nicht zu zweifeln ist. Eine andere, davon unabhängige Frage ist, ob sich die so hoch gehaltene Reliquie auch wirklich in natura bis heute erhalten habe und ob sie nicht schon längst ein Opfer der Zeit geworden und durch anderes Haar ersetzt worden sei; denn schwerlich dürfte man in den seidenweichen blonden Kinderlocken, welche gegenwärtig in einer Glaskapsel aufbewahrt werden, Haare von der Leiche eines kränklichen, nahezu 57jährigen Mannes erkennen. So kam die Reliquie im Jahre 1873 mit H. S. Hüsgens Dürerfammlng an die Akademie der bildenden Künste in Wien ¹⁾.

Die Kunde von Dürers Tode weckte weit und breit klagenden Wiederhall und es kennzeichnet vollends seine geschichtliche Stellung, wie sich die ersten Männer seiner Zeit und seines Volkes bei diesem Anlasse über ihn ausgesprochen haben. Zunächst war Nürnberg von dem Verlusfe betroffen. So meldete Helius Eobanus Hesse in einem Briefe an den Erfurter Prediger Johannes Lang, daß das Hinscheiden des unvergleichlichen Mannes nahezu die ganze Stadt in Trauer veretzt habe. Zugleich schickte er demselben das Gedicht, das er in aller Eile zur Leichenfeier verfaßt und veröffentlicht hatte unter dem Titel: *Epicidium in funere Alberti Dureri* ²⁾. Ein anderes Exemplar seines *Epicidium* hatte Eoban auch an Luther geschickt, der ihm darauf antwortete mit dem schönen Segensspruche: »Was Dürer betrifft, ziemt es wohl dem Frommen, den besten Mann zu betrauern; du aber magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch

1) Thaufing, Hüsgens Dürerfammlng und das Schickfal von Dürers sterblichen Ueberresten, Zeitschrift 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 τό

ἐπιτάφιος, 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 poete et amicorum ipsius epistolarum familiarium libri XII. Marburg 1543. S. 78.

fürmischer werdenden Zeitläuften, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehn, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste mit anzusehn. So ruhe der denn in Frieden bei seinen Vätern, Amen: ¹⁾ An Melanchthon gelangte die erste Kunde von Dürers Tode aus Frankfurt. Er wollte die Schreckenspost nicht glauben. Als er darauf deren Bestätigung 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 Ereigniß 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,

1) De Durerio sane pium est optimo viro condolare: 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, cogeretur pessima videre, Quiescat igitur in pace cum suis patribus,

Amen. A. a. O. S. 268.

2) Epistole ad Joach. Camerarium Leipz. 1569. S. 93: De Dureri 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.

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 fagen, 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 überginge. Ist es nicht bewundernswürdiger ohne den buhlerischen Reiz der Farben das zu leisten, was Apelles mit Hilfe derselben geleistet hat¹⁾?

Ob Dürer die akademische Lobeserhebung des berühmten Gelehrten noch zu Gesichte 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 bestätigt 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 habe²⁾. Die eifrige Gleichgiltigkeit, die aus diesen Worten spricht, ist um so 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

1) Erasmus, De recta latini graecique 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.

2) Quid attinet Durero 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.

erschüttert, 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 Pirckheimer 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 Ableben von Verwandten zu entspringen pflegt, so weiß ich nicht, ob mir je ein Sterbefall solch' einen Gram verursacht 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 Rechtfchaffenheit. Eben darum, mein lieber Ulrich, weil ich weiß, dafs dieser Schlag uns, Dich und mich gemeinsam getroffen hat, habe ich mich nicht gescheut, vor allen Dir gegenüber meinem Schmerze die Zügel schiefsen zu lassen, auf dafs wir zusammen solch' einem Freunde den schuldigen Thränenzoll weihen. Er ist dahin, bester Ulrich, er ist dahin, unser Albrecht! o uner-

bittliche Ordnung des Schickfales; o erbärmliches Menschenloos, o unbarmherzige Härte des Todes! Ein solcher Mann, ja solch' ein Mann ist uns entriffen, indefs so viele unnütze und nichtsnutzige Menschen eines dauernden Glückes und eines nur allzulangen Lebens geniefsen«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 diese seine Körperleiden nur immer gestatteten. Dazu aber bedurfte es der fremden Aneiferung nicht. »Denn wenn irgend etwas in diesem Manne war, was einem Fehler ähnlich sah, so war es einzig der unendliche Fleifs und die oft bis zur Ungerechtigkeit an sich geübte Selbstkritik«³⁾. Der Zusammen-

1) . . . Saue etsi iam saepius dolorem, qui ex morte necessariorum sub oriri 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 tantusque nobis ereptus est, quum interim tot inutiles ac nullius frugis homines fortuna (prospera) perpetua vitaeque fruuntur plus quam diuturna. Pirkheimeri Opp. 399; mit der Aufschrift an den bereits 1524 verstorbenen Ulrich von Hutten. Dieselbe unmögliche Adresse schon von fruher 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 Bd. I, S. 155 ff.

3) Erat autem si quid omnium in illo viro quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia et in se quoque inquisitrix saepe parum aequa. Camerarius, Vorrede zur lat. Uebers. der Proportionslehre 1532.

hang, in welchem Camerarius diesen Ausspruch thut, deutet allerdings 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 hinizielnden 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 Wissenswerthen, die ihm von Jugend auf vorschwebte, beschäftigte ihn immer mehr. Hatte er sich durch seine Kunst äußere Unabhängigkeit und Muse 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 Melanchthon äußerte er einmal: Ein ungelehrter Mensch gleiche einem ungeschliffenen Spiegel ¹⁾. Und Melanchthon 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 Augustus ²⁾. Und den

1) Simile dixit Durerus: Homo indoctus est quasi impolitus speculum. Manlius, Loc. com. coll. II. 67.

2) Melanchthon an Camerarius vom 7. Sept. 1526: Scis nos antea in

eodem Suetonii loco hesisse, nec potuisse statuere de eo. Nunc videtur satis planus. Itaque non necesse est, Dureri negotium facere, eique si quam nobis operam navavit in hac

Durft 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 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 gefeit 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 fahen 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

re, magnas agito gratias et dicito, me *παινωδῆσαι* et correxisse sententiam imprudenter, nec ante re expensa scriptam. Melanchthon Epp. Lond. 1642. IV. 41.

1) Jahrb. f. Kunstw. I. 10.

2) Oben Bd. I, S. 315 ff.

3) Dürers Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipz. 1866. Die Dürer-Handschriften des Britischen Museums; Jahrb. f. Kunstw. I. 1—22.

als Schriftsteller und Gelehrter zu gelangen, kann daher kaum die Aufgabe einer kunstgeschichtlichen Darstellung sein. Dazu fehlt es noch an den 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 Kunstgeschichte 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 sowohl 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

feinen 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 »allercharfsinnigsten« 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 Kunst der Malerei lernen lassen, die man ohne alle Grundlage und blos nach einem täglichen Brauche gelehrt hat. Sind dieselben also in Unwissenheit, wie ein wilder unbefchnittener Baum aufgewachsen, wiewohl einige aus ihnen durch beständige Uebung eine freie Hand erlangt, so daß sie ihre Werke zwar gewaltig, aber unbedacht und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben«. Er wolle nun allen Kunstbessenen die nöthige Anleitung geben und nicht allein Malern, sondern

auch Goldschmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreibern und allen denen, die des Mafses bedürfen. Demgemäß ist fein Buch mit ausdrücklicher Anwendung auf bildende Kunst abgefaßt; fowohl die Projectionenlehre zum Behufe der orthographischen und perspectivischen Zeichnung, als auch die Anwendung geometrischer Constructionen auf ornamentale Formen, auf Architektur und Schrift und auf die Bestimmung von proportionalen Größen wird darin gelehrt. Es entspricht somit nach Inhalt und Gesamtanlage der »Divina proporzione« des Luca Pacioli, dessen Unterricht Dürer vielleicht im Jahre 1506 in Italien genossen hat ¹⁾.

Das Buch ist, wie alle Fachschriften Dürers, reich illustriert mit Holzschnitten. Dürer sprach schon früher einmal in dieser Beziehung seinen Voratz aus: »ein jegliches Ding, das Du siehst, ist Dir glaublicher, denn das, das Du hörst; so aber beides gehört und gesehen wird, fassen wir das desto kräftiger und bleibt es uns beständiger; deshalb will ich das Werk zusammenthun, auf dafs man's desto besser merken möge« ²⁾. Im Jahre 1538 erschien die »Unterweisung der Messung« 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 bloß 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 aus der Sammlung Suermondt, jetzt in Berlin — sind der anderen Ausgabe noch hinzugefügt Jacob Kefers Durchzeichensinstrument 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,

1) Siehe oben Bd. I, S. 369 ff. u.
Bd. II, S. 43.

2) Zahn, Dürer-Handfchr. Jahrb.
für Kunstwissensch. I. 5.

fogar sammt dem Druckfehlerverzeichnisse. Eine lateinische Uebersetzung der Mefskunst erschien unter dem Titel: Institutionum geometricarum libri quatuor zu Paris in zwei Auflagen 1532 und 1535, dann in Nürnberg 1538 und zu Arnheim 1605.

Bei der lateinischen Uebersetzung der Mefskunst, welche 1532 zuerst in Paris erschien, muſs es nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen ſein, denn als dieſelbe in verſchiedenen Reichſtädten und auch zu Nürnberg feilgeboten 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 erſtlich vor dem Verkaufe dieſes Werkes zu warnen. Und an demſelben Tage wurde auch der Beſchluss gefaſt, an die Städte, von denen Gleiches berichtet war, als Straſburg, Frankfurt, Leipzig und Antwerpen Schreiben zu richten und ſie um dieſelbe Maſsregel zum Schutze von Dürers Schriften zu bitten ¹⁾. Der Nürnberger Rath war in ſolchen Fällen unermüdlich, die Rechte ſeiner Bürger zu ſchützen. Erſt kurz zuvor am 4. Mai deſſelben Jahres erwirkte die Dürerin ein ähnliches Verbot. Der Formſchneider Hans Guldenmund hatte nämlich den Triumphwagen Maximilians nachgeſchnitten. Doch iſt es bezeichnend für das milde Stadtrecht, 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 unſere Aufgabe ſein, den Stand der

1) Baader, Beiträge I, 11 und 93. In den am folgenden Tage ausgefertigten Briefen heiſt es, die Wittve habe ſich beklagt, daſs trotz Dürers Privileg »etliche eigennützig Perſonen

einen Theil derſelben Bücher in das Latein bringen, in Frankreich nachdrucken laſſen und den Buchführern allenthalben verkauft haben« etc.

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. Begreiflicherweise stand die Geheimlehre der alten Bauhütte bei Dürer, dem gelernten Goldschmiede, in hohem Ansehen und in der »Unterweisung« heißt es oft, daß die »künstlichen (so viel wie: kunstreichen) Steinmetzen hübsche, seltsame, wunderliche Dinge zu machen wissen«. Mittelft der Regeln des »deutschen Steinmetzengrundes« construirt Dürer dann nicht bloß gothische, sondern auch antikisierende Formen, indem er die geometrische Schneckenlinie zu einem »Horneiffen« d. i. einer Volute an einem Capitäl und zu den Laubboffen oder Krabben eines Bischoffstabes, die Parabel zu einem Thurmdache und zu den Blättern eines korinthisierenden Capitäls verwendet. In Verbindung mit den aus dem Aufriffe verchränkter 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 seltsames Maßwerk aus dem Zirkelbogen gebildet und ein künstliches Netzgewölbe für diejenigen, welche »große Liebe haben zu seltsamen Reihungen in den Gewölben zu schließen von Wohlstandes wegen«. Schließlich construirt 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 bloß 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 erschien ¹⁾).

Man sieht deutlich, daß Dürer einen principiellen Gegensatz 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. Diese vermittelnde Anschauung ist vorbedeutend und maßgebend geworden für die ganze deutsche Renaissance-Kunst; und das zwar im Vereine mit einer fernerer Eigenthümlichkeit, die auch bereits bei Dürer in der weitgehendsten Weise vorgebildet ist, nämlich der Freiheit und Willkür, welche jedem Einzelnen verstattet 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 nachahmenswertheste 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 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 hochberühmte 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

1) Vergl. auch oben Bd. II, S. 42 ff. Heller, III. Abth. S. 988.

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 vernehme, 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.

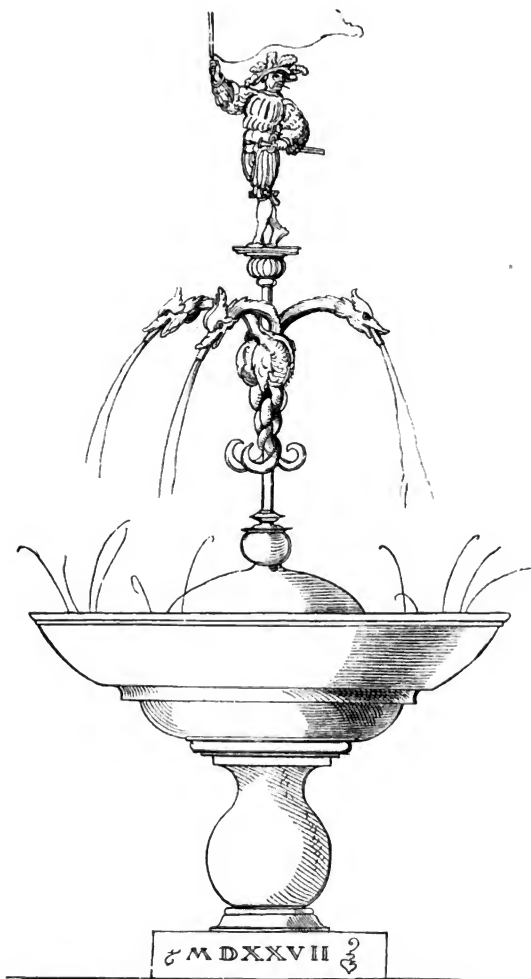
Deutlicher konnte Dürer das Hauptgebrechen moderner deutscher Baukunst nicht bezeichnen. Von vornherein erklärt er damit die bunte Mannigfaltigkeit, mit welcher die Renaissance alsbald in Deutschland auftritt. Während der Italiener mit einer Art unwillkürlicher Divination dem Geschmacke der Zeit folgt, während der Franzose dem Unerhörten, dem Auffallenden behutfam aus dem Wege geht, sucht der urwüchsige Deutsche eifrig die Ausnahme von der Regel und speculiert auf persönliche Eigenart. Dieses Streben nach Unterscheidung hindert die stätige Entwicklung und führt nicht blos 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 gefellt, 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 1513 findet sich auf einem Blatte in der Heller'schen Sammlung auf der königlichen Bibliothek zu Bamberg. Dann folgt das Denkmal auf den Sieg über aufständische Bauern, das sich aus lauter ländlichen Gefäßen und Geräthchaften zusammensetzt; es trägt als Bekrönung, über einer Hühnersteige 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 übereinander stürzen, 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 daß man sie ernsthaft nehmen sollte! Man täufchte sich denn doch, wenn man glaubte, Dürer hätte einen, etwa an ihn gelangenden Auftrag wirklich in solcher 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, daß die Phantasie und Empfindung Dürer in seinen letzten Jahren für derlei Zierwerk verfaßt habe. Statt jeder Einwendung gegen diese Annahme diene die beifolgende Abbildung einer Zeichnung in der k. k. Ambraser Sammlung

zu Wien, darstellend eine Brunnenfiale mit Schlangen als Wafferspeier aus dem Jahre 1527. Als Brunnenfigur steht oben ein kleiner Landsknecht mit der Fahne in der Hand. Man wird einräumen, daß 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 Reichsstatthalter 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 Flecke zu besetzen 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 desselben Gewalt und Gefohrs erretten möchten« — zwei Jahre, bevor Sultan Suleiman gegen Wien heranzog und Luther seine »Heerpredigt wider den Türken« ausgehen ließ. So fein reagierte die Vaterlandsliebe in Dürer! Das Werk, dem eine Abhandlung über den Bau von Bastionen als Einleitung vorangeht, zerfällt in sechs Abschnitte. Die ersten drei enthalten je eine Manier, Bastionen 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 ummauerten 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



AD

Entwurf zu einem Brunnen.
Federzeichnung in der k. k. Ambrater Sammlung in Wien.

zu seinen italienischen Vorläufern auf diesem Gebiete wäre noch zu prüfen.

Dürers Befestigungskunst fand zwar bei seinen Zeitgenossen weder Dank noch allgemeinere Anwendung. Bloss hier und da und allmählig ging 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 Jahrhunderte 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 Pracht-

1) Wendelsfeldt, Ursachen, 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 Befestigungs-

kunst, bei H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstw. II, 189—203. G. v. Inhoff, Alb. Dürer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst, Nordlingen 1871. M. Allihn in den »Grenzboten« 1872. Nr. 17. S. 143. und H. Wauwermans, Albert Dürer, son oeuvre militaire, son influence sur la fortification flamande. Paris 1880.

ausgabe in französischer Uebersetzung 1870 in Paris¹⁾. — 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 Spiessen 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 Troß 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

1) Albrecht Dürer, Instruction sur la fortification traduit par A. Ratheau. Die anderen Ausgaben verzeichnet

des Genaueren Heller a. a. O. S. 994—96.

ihm den Ruhm eines Erfinders der Fortbefestigung eingetragen hat.

Mit welcher Theilnahme Dürer übrigens die kriegerischen Ereignisse seiner Zeit verfolgte, dafür zeugt eine große Federzeichnung von seiner Hand, jetzt im königlichen Kupferstichcabinet zu Berlin, auf welcher die Beschießung des Hohenaspergs durch die Brandkugeln des kaiserlichen Feldhauptmanns Georg von Frundsberg dargestellt ist. Nachdem Götz von Berlichingen bei einem Ausfalle aus dem Schloß Möckmühl am 11. Mai 1519 verwundet und gefangen genommen war, bildete die Bezwingung von Hohenasperg am 26. Mai den letzten Act des blutigen Schauspieles, welches dem geächteten Herzog Ulrich von Württemberg sein Herzogthum kostete. Dürer illustrierte sogleich die entscheidende Waffenthat, sicher ohne Augenzeuge derselben an Ort und Stelle gewesen zu sein. Das erfieht man aus der ganz ungenauen Linearperspective und vornehmlich aus der großen weißen Lücke, welche inmitten zwischen den Belagerern unten und der Veste oben bleibt. Offenbar hatte Dürer bloß eine ungenaue Vorlage, und so kam er auf den Gedanken, den leeren Abhang des Berges nur mit leichten Querlinien und senkrechten Strichen auszufüllen, welche die Vorstellung einer senkrecht abfallenden Quaderwand aufkommen lassen. Desto eingehender behandelt er die Figuren des Vordergrundes, das Lager der Landsknechte (»der knecht leger«), die in malerischen Gruppen umherstehen, und die hinter Schanzkörben aufgestellten Feldschlangen, welche in die Burgmauer oben bereits eine mächtige Bresche geschossen haben; links weiter oben der Ort Tiefenbach (»tyfenpach«) und im Hintergrunde, viel zu groß gehalten, die Dörfer Gröningen (»grünigen«) und Bietigheim (»pyetyka«). Oben über der Burg steht »asperg«, rechts daneben 1519 und das Monogramm — alles von Dürers Hand¹⁾.

Dürer gilt auch als der Verfasser eines der ersten

1) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1879. I. 277

deutschen Lehrbücher der Fecht- und Ringkunst, das sich nur in Handschriften erhalten hat unter dem Titel: *Ἐπιλοδοδίασις* sive armorum tractandorum meditatio Alberti Dureri; Anno 1512. Ein Exemplar davon befindet sich zu Breslau im Besitze der Magdalenäiſchen 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 ſein, 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

1) K. Waſſmannsdorf, 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 Fechthandſchr.

und 17 Zeichnungen von A. Dürer, Heidelberg 1871. Vergl. Büfching: A. Dürers Fecht- und Ringer-Buch (Breslauer Handſchrift), Kunſtblatt 1824. S. 139.

2) Siehe oben Bd. II, S. 101.

3) Jahrb. f. Kunſtw. I, 20.

menſchlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beſchrieben 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 hinterlaſſen¹⁾. Die übrigen drei Bücher wurden von ſeinen Freunden redigirt und das Ganze erſchien am letzten October 1528 im Verlage ſeiner Wittwe 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 Gefammtlänge, 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 abſtrahirten Hauptverhältniſſen durch proportionale Vermehrung und Verminderung, bis er zu überſchlanken 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 wollen²⁾.

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

1) 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 vernünftlich ſeine Arbeit wiederholt für abgeſchloſſen hielt, um ſie dennoch wieder auf's Neue vorzu-

nehmen.

2) 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.

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 Theil 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 Glieder hat Dürer genau beachtet und überall constant festgehalten. Schon in der Vorrede verwahrt 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 beforderte und Jeronymus für die Wittwe 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 empfiehlt¹⁾. 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 Maß 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 gedruckten Bücher Dürers überhaupt nur einen Theil dessen, was er zu schreiben unternommen hatte oder doch beabsichtigte. Ueber seine

1) El Arte de la Pintura, Sevilla 1649; S. 272. Waagen, Jahrb. f.

Kunstw. II, 19.

2) Jahrb. f. Kunstw. I, 7.

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 Stadtbibliothek ¹⁾; einen auf der königlichen Bibliothek zu Dresden ²⁾ und vier in der Bibliothek des Britischen Museums zu London ³⁾, welche letztere, aus der gleichen Sammlung stammend wie der Zeichnungenband dafelbst, 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 gewesen wären. Das ganze Werk sollte den Titel führen: Eine Speiße der Malerknaben. Der Entwurf einer langen Vorrede dazu, der zum großen Theile aus den Jahren 1512 und 1513 stammt, zum Theil auch schon älter ist, aber immer wieder verändert und umgearbeitet wurde, enthält eine Reihe der genialsten Aussprüche 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 Vor-

1) Becker, Archiv f. zeichn. K. Handchrift, Jahrb. f. Kunstw. IV, 1858. S. 20ff. 202—4; Heller S. 998.

2) Zahn, Die Dresdener Dürer-

3) Zahn, Jahrb. f. K. I, 1—22.

Thaufing, Dürer. II.

rede 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- 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. s. w. Ein eigener Abschnitt soll auch davon handeln: »wie sich ein solcher überchwänglicher Künstler seine Kunst theuer soll zahlen lassen, und kein Geld ist zu viel dafür«. Eine ganz frühe flüchtige Skizze des Programmes wieder lautet kurz:

»Vom Maß der Menschen,
 Vom Maß der Pferde,
 Vom Maß der Gebäude,
 Von Perspective,
 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 Meßkunst und Perspective auch wirklich behandelt hat. Ueber die Maße der Gebäude, das ist über Architektur, finden sich auch sonst noch vereinzelte 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, daß das, was

von der Malerei gefagt wird, gefpart würde bis in das Büchlein, das ich vom Malen schreiben werde¹⁾. 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 feiner Sprache heißt: »Schättigen« eines weissen Mantels, das er nachmal an feinem Paulus so wunderbar bewährte, fagt er: »darum so du einen weissen Mantel schättigest, mufs er nicht mit einer so schwarzen Farbe geschättigt sein als ein rother, denn es wäre unmöglich, dafs ein weisses Ding einen so finstern Schatten gäbe, als das rothe« u. f. f. Auch soll die Abtonung innerhalb der gleichen Farbenreihe geschehen und nicht mit Hilfe einer anderen, es sei denn dafs 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 der Beurtheilung.

Dafs sich Dürer auch mit der Erforschung der Proportionen des Pferdes befasste, beobachteten wir bereits bei der Entstehungsgeschichte des Kupferstiches: Ritter, Tod und Teufel³⁾. Wie weit aber die Abfassung feiner Ergebnisse in diesen Dingen gedieh, wissen wir nicht. In feinem Nachlasse fand sich davon nichts vor. Camerarius berichtet aber in feiner Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre 1532, es sei ihm nicht unbekannt, dafs Dürer auch auf diesem Gebiete nach dem Grunde der Wahrheit geforscht und einige Messungen angestellt habe, doch sei ihm das, was er davon

1) Dürers Briefe 62; Heller S. 999.

2) Jahrb. f. Kunstw. I, 18—19.

3) Oben Bd. I, S. 371 und Bd. II,

S. 230 ff.

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 feiner Sanftmuth und Friedfertigkeit auf deren Verfolgung verzichtet und den Schaden ver Schmerzt. 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 protestirt 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 anderer 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 müssen derlei schlimme Gerüchte über die Beiden im Umlauf gewesen sein. Es scheint, daß Jeronymus, der ja die Proportionslehre Dürers zu drucken hatte, das in ihm gesetzte Vertrauen zum Nachtheile der Wittve 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 litterarischen Diebstahl an, während es sich vielleicht blos um ein Concurrrenzunternehmen handelte. Umfonst auch supplicierte Hans Sebald Beham gegen den Rathserlass; der Rath liefs es am 26. August bei dem früheren Bescheid bleiben, »dafs er nichts von seinem gemachten Buche drucken lasse, bis Dürers Buch vor im Druck gefertigt werde und ausgehe«¹⁾. Der Rath ging hiermit doch von der directen Annahme eines Plagiates ab. Beham fügte sich auch gehorfam dem Rathserlasse und begnügte sich im Jahre 1528 damit, sein Büchlein von der »Proportion der Roffe« zu veröffentlichen, in welchem er sich gegen die ihm gemachten Vorwürfe deutlich genug verwarht. 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 slicht 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 Eigenthums 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 dafs er nicht zum Mißtrauen gegen die beiden unruhigen Künstler geneigt gewesen wäre.

Wir müssen nach alledem annehmen, dafs 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 be-

1) M. M. Mayer, A. Dürer S. 10. berg, Sebald & Barthel Beham, 13 ff. Baader, Beiträge I, 10. A. Rosen- und 138.

treffs 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 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 entzücken. 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 blos vereinzelte Geistesblitze, doppelt werthvoll, weil sie der Ausdruck einer reflectierenden Künstlerseele sind. Sie flammen nur auf, um in ihrer Pracht zu erglänzen, nicht aber um einer mühseligen Forschung den Pfad zu beleuchten.

Insbefondere ist das Vorwort zu jenem großen, lange von Dürer geplanten Werke: »eine Speife der Malerknaben« reich an solchen Ausprüchen ¹⁾. 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

1) Aus den Londoner MSS. zusammengestellt von Zahn, Jahrb. f. Kunstw. I, 4—10; und von den Herausgebern der Proportionslehre am Schluß des III. Buches; ein Bruch-

stück im Nürnberger Codex, facsimile bei Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum, Norimb. 1846, abgedruckt bei Becker, Archiv f. zeichn. K., IV, 1858, S. 24—25.

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 Pirkheimer heißt es: »In was Ehren und Würden aber diese Kunst bei den Griechen und Römern gewesen ist, zeigen die alten Bücher genugsam an; wiewohl sie in der Folge gar verloren und über tausend Jahre verborgen gewesen und erst vor zweihundert Jahren wieder durch die Wälſchen 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 knüpft. In der Vorrede zu seinem Proportionswerke soll nach seinem ausdrücklichen Wunsche hervorgehoben werden, »daß er die Wälſchen sehr lobe in ihren nackten Bildern und zumal in der Perspective¹⁾. Und im Jahre 1513 schreibt Dürer: »Die große Kunst des Malens ist vor vielen hundert Jahren bei den mächtigen Königen in großer Achtbarkeit gewesen, denn sie machten die fürtrefflichen Künstler 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, daß er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allzeit etwas neues durch die Werke auszugießen. 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 kunftvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben; doch sind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und

1) Brief an Pirkheimer im Dresdener Codex; Heller, S. 999.

vielleicht gar verloren gegangen — einft gefchehen durch Krieg, Austreibung der Völker und Veränderung der Gefetze und Glauben, was da billig zu beklagen ift von einem jeglichen weifen Mann. Es gefchieht oft durch die rohen Unterdrücker der Kunft, daß die edlen Ingenia ausgelöfcht werden; denn fo fie die in wenigen Linien gezogenen Figuren fehen, verneinen fie, es fei eitel Teufelsbannung. So ehren fie Gott mit etwas, das ihm widerwärtig ift; und menfchlich zu reden, hat Gott ein Mißfallen über alle Vertilger großer Meifterfchaft, die mit großer Mühe, Arbeit und Zeit erfunden wird und allein von Gott verliehen ift. Ich habe oft Schmerzen, daß ich der vorgenannten Meifter Kunftbücher beraubt fein muß; aber die Feinde der Kunft verachten diefe Dinge¹⁾.

Merkwürdiger noch ift eine ältere, erfte Faffung diefer Stelle, in welcher Dürer feine Anfichten über das Verlöfchen der alten Kunft noch deutlicher ausdrückt. Die Aufſchreibung muß aus einer Zeit flammen, in welcher die Einwirkung der italienifchen Renaissance im Sinne Mantegnas in Dürer noch lebhaft nachklang; fo daß er gar in einer unmittelbaren Nachahmung der Antike das Heil der modernen Kunft erblicken konnte. Diefe erfte Faffung lautet folgendermaßen: »Plinius ſchreibt, daß die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die anderen gar kunftvoll beſchrieben haben, wie man ein wohlgeſtaltetes Gliedermaß der Menſchen machen ſoll. Nun ift es wohl möglich, daß folche edle Bücher im Anfange der Kirche unterdrückt und ausgeilgt worden ſeien, um der Abgötterei willen. Denn ſie haben gefagt, der Jupiter ſoll eine folche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus ſoll fo fein und der Hercules fo, deſgleichen mit den anderen allen. Sollte dem alfo gewefen fein und wäre ich zu derſelben Zeit zugegen gewefen, fo hätte ich geſprochen: O lieben heiligen Herren und Väter! um des Böſen willen wollet die

1) Jahrb. f. Kunſtw. I. 6.

elle, 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 Abgotte 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 allerreinften Jungfrau Maria, der Mutter Gottes; und aus dem Hercules wollen wir den Samson machen; desgleichen wollen wir 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 abzubrechen 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 welchem 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 Erdrich, 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 allerhöchste Gestalt

1) Proportionsl. I, I. fol. T. 11 b, 1 und 1 b.

der Menschen fein 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 fein könnte und keine andere«¹⁾.

Das ästhetische Urtheil erscheint Dürer zwar bis zu einem gewissen Grade und ausnahmsweise als das Ergebnis 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 flatten: »der Nutzen ist ein Theil der Schönheit, darum was am Menschen unnütz ist, das ist nicht schön. Hüte dich vor Ueberfluß! 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 weiß 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 fonderlich in der menschlichen Gestalt durch alle Gliedmaßen, vorn und hinten. Man durchfucht oft zwei- oder

1) Proportionsl. III. T. 11.

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 schließlichs beim Maßhalten und bei dem allgemeinen Geschmacksurtheil: »Zwischen Zuviel und Zuwenig ist ein rechtes Mittel, das befeise dich zu treffen in allen deinen Werken. Etwas schön zu heißen, will ich hier so setzen, wie man das Recht gesetzt 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 befeisen zu machen« 1)!

Das wäre also eine echt historische Auffassung des Schönheitsbegriffes, bei welcher Dürer um das Jahr 1512 angelangt ist; und so 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 blos 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 Ergebnis einer langen Reihe und eines reichen Inbegriffes von wirkenden Kräften, sein 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 kommt, dann weiß er nichts mehr von der Theorie, weder von der Nachahmung der Antike, noch von der Composition

1) Jahrbücher f. Kunstw., I, 8—9.

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 befamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte bringt. Daraus wird der verammelte 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 Ausprüche, 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 weiß. Ein »heimlicher Schatz des Herzens« ist ihm der innerliche Gestaltenreichtum 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 geußt genugsam heraus, was er lange Zeit von aufsen hinein gesammelt hat; ein solcher hat gut machen in feinem Werke, aber gar wenige kommen zu diesem Verständniß«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 Gedächtniß«. Dürer täuscht sich auch nicht darüber, daß wir zur vollen Erkenntniß 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 Erkenntniß und die Finsterniß 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⁾.

1) Proportionslehre III. fol. T. 111 b. Zahn, Dürers Kunstlehre 84.

2) Proportionsl. III. T. 11 b.

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; denn ich versehe 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 Künfte 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 ausgewählten 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 mit einander 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 gefchürt werden, das durch die ganze Welt leuchtet«!



VERZEICHNISS

DER ABBILDUNGEN DES ZWEITEN BANDES.

	Seite		Seite
Initiale I mit Adam und Eva	1	Kaiser Maximilian I. Kohle-	
Marie Himmelfahrt nach Juve-		zeichnung in der Albertina zu	
nals Copie in Frankfurt a. M.	15	Wien	153
Apostelkopf zum Himmelfahrts-		Die Verleumdung nach Apelles.	
bilde, Pinselzeichnung in der		Federzeichnung in der Alber-	
Albertina zu Wien, Clairobscur,	18	tina zu Wien.	167
zu		Initiale A mit einem lautenspiel-	
Porträt Jakob Hellers, vom Hel-		den Kinderengel vor Maria	171
ler'schen Altar	21	Karte zu Dürers Reisen in den	
Der Rahmen zum Allerheiligen-		Niederlanden. zu	171
bild, Holzschnitzerei im Bes-		Das Scheldethor zu Antwerpen.	
itze der Stadt Nürnberg	27	Federzeichnung in der Alber-	
Säule vom Rahmen des Aller-		tina zu Wien.	175
heiligenbildes	29	Liegender Löwe, Stiftzeichnung	
Das Allerheiligenbild, in der k.		in der k. k. Hofbibliothek zu	
k. Galerie zu Wien	32	Wien	206
Madonna von 1516. Aus einer		Dürers Frau im Reifekleide.	
Federzeichnung der Sammlung		Silberstiftzeichnung in der k.	
Suermondt im Berliner Museum	37	k. Hofbibliothek zu Wien	207
Initiale D mit einem Eccehomo	38	Initiale E mit dem Teufel im	
Silberrelief im Besitze der Fa-		Hagelwetter	219
milie Imhoff	49	Johannes und Petrus. Gemälde in	
Studium zu S. Anna selbstritt;		der Pinakothek zu München. zu	279
Federzeichnung der Albertina	78	Paulus und Marcus. Gemälde in	
Dürers Selbstbildniß, Gemälde in		der Pinakothek zu München. zu	280
der k. Pinakothek zu München	95	Anbetung der heil. drei Könige.	
Initiale V mit der die Kaiser-		Federzeichnung in der Alber-	
krone haltenden Victoria	110	tina zu Wien.	287
Triumphwagen des Kaisers Maxi-		Auferstehende. Federzeichnung	
milian in der Albertina	139	zu einem jüngsten Gericht in	
Die Laurea zum Triumphzuge,		der Sammlung des Dr. Gustav	
Federzeichnung von Kaulbach		Jurié zu Wien zu	289
im Berliner Museum	141	Initiale T mit Delphinköpfen . . .	290
Reiter mit dem Kranz, Skizze		Entwurf zu einem Brunnen, Fe-	
zum Triumphzuge, Feder-		derzeichnung in der k. k. An-	
zeichnung in der Albertina	149	brafer Sammlung in Wien	313

INHALTSVERZEICHNISSE.

	Seite
I. Alphabetisches Verzeichniß der im Texte genannten Personen .	339
II. Allgemeines Verzeichniß der erhaltenen und im Texte besprochenen Werke Dürers	350
III. Verzeichniß der Bilddrucke, als Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte Dürers in der Reihenfolge der Beschreibungen von Bartsch, Peintre graveur VII und Passavant, Peintre graveur III etc.	364
IV. Verzeichniß der in dem Werke besprochenen Zeichnungen Dürers, geordnet nach deren gegenwärtigen Aufbewahrungsorten . . .	370
V. Verzeichniß der Gemälde Dürers, geordnet nach deren gegenwärtigen Aufbewahrungsorten	378

I.

ALPHABETISCHES VERZEICHNISS

DER IM TEXTE GENANNTEN PERSONEN.

A.

- Abietiscola f. Dannhauser,
 Adelmann von Adelmansfeld, Bern-
 hard, II. 171. 255.
 Adolf der Lautenschläger, II. 179.
 Agostino Veneziano f. Muß.
 Alberti, Leon Battista, II. 164. 318.
 Albrecht V., Herzog von Baiern, I. 201.
 Albrecht, Kurfürst von Mainz, Car-
 dinal, II. 154—156. 247. 249. 293.
 Albrecht Achilles, Markgraf, I. 190.
 Aldus Manutius, I. 103. II. 43.
 Alemannus, Johannes f. Giovanni
 d'Alemania,
 Alexander VI. (Borgia), Papst, I. 245.
246.
 Alfonso von Ferrara, I. 360. 361. 363.
 Alt, Georg, I. 67.
 Altdorffer, Albrecht, I. 14. 51. 130.
176. 177. II. 247.
 Altmülsteiner, Caspar, I. 152.
 Amerbach, Hans, II. 83.
 Andrea, Hieronymus, II. 119. 146.
148. 150. 168. 261. 262. 306. 318.
320. 324. 325.
 Andréoffy, General, I. 83. II. 58.
 Auhalt, Georg von, II. 284.
 Anonymus des Morelli, I. 290. II. 210.
 Anonymus, Der Nürnberger, I. 207.
220.
 Antonello da Messina, I. 101. 102. 109.
 Antoninus, Kaiser, I. 286.
- Apelles, I. 321. II. 86. 99. 163. 167.
256. 298. 299. 327. 328.
 Arius, II. 79.
 Armand, II. A., II. 254.
 Arnold, Hans, I. 148.
 Arnold, Jacob, I. 148.
 Arundel, Graf von, I. 45. 187. 190.
191. 370. 380.
 Audo, Herzog, II. 10.
 Augustus, Kaiser, II. 302.
 Aunale, Herzog von, II. 25. 181.
188. 192.
 Ayryer, Jacob, I. 36.

B

- Baldung Grien, Hans, I. 177. 179.
299. II. 202. 296.
 Bale, C. S., I. 303. II. 56.
 Baner, Jacob, I. 151.
 Bannifis, Jacob de, II. 182. 183. 255.
 Barbari, Familie, I. 290.
 Barbari, Jacopo de', I. 102. 109. 110.
177. 288—326. 363. 371.
 Barbari, Nicolo de', I. 109.
 Barbarino, Jacomo de f. Barbari,
 Jacopo de',
 Bartolommeo, Fra, I. 308.
 Bartfch, Adam, I. 52. 53. 95. 203.
204. 206—209. II. 61. 66. 72.
119. 144. 208.
 Beckerath, von, II. 41.
 Behaim, Hans, I. 291.

- Behaim, Lorenz, I. 377.
 Behaim, Michel, II. 76, 77.
 Beham, Barthel, I. 185, 233, II. 258
 bis 260, 263.
 Beham, Hans Sebald, II. 258—260.
263, 324, 325.
 Beheim, Heinrich, I. 28.
 Beireis, Hofrath, I. 131.
 Bellini, Die Brüder, I. 108, 110, 302.
359, II. 4.
 Bellini, Gentile, I. 108, 110, 353.
359.
 Bellini, Giovanni, I. 104, 108, 109.
197, 353, 359—361, II. 90, 103.
 Bellini, Jacopo, I. 108, 110.
 Bellini, Nicolaia, I. 108.
 Bendemann, E., II. 198.
 Berlichingen, Götz von, II. 316.
 Bianconi, I. 315.
 Binck, Jacob, II. 212, 213.
 Blanca Maria von Mailand, II. 139.
 Blomart, Abraham, I. 189.
 Bodenstein, Andreas (genannt Karl-
 stadt), II. 246, 247, 260.
 Bohm, II. 2.
 Boiffereé, I. 180, 184.
 Bombelli, Tommaso, II. 54, 180, 182.
185, 195, 251.
 Boner, J. A., I. 194.
 Boner, Ulrich, I. 34.
 Bonnacker, I. 188.
 Bonnat, Léon, I. 128, II. 267.
 Bonzin, Pelonne de, II. 271.
 Borgia f. Alexander VI., Papst.
 Bosch, Hieronymus, II. 236.
 Botticelli, Sandro, I. 320, II. 164.
 Brandan, Factor, II. 180, 197, 199.
 Braun, der Arzt, II. 293.
 Bregni f. Rizzi.
 Breughel, Die, II. 236.
 Breughel, Jan, I. 335.
 Breughel, Peter, der Ältere, II. 234.
 Bückler, I. 163.
 Burckhardt, Jacob, I. 197.
 Burgkmair, Hans, I. 81, 294, II. 69.
115, 122, 132, 138, 144, 145.
 Burgund, Philipp Graf von, I. 293.
 Burgund, Philipp Herzog von, I. 293.
 Busleyden, Gilles de, II. 185.
 Butzbach, Johannes, I. 30.
- C.
- Cæsar, C. Jul., I. 239.
 Cajetan, Cardinal, II. 158.
 Camerarius (Cammermeister), Joachim,
 I. 359, II. 100, 101, 104, 250.
266, 295, 298, 302, 314, 317, 320.
323, 324.
 Cammermeister, Sebastian, I. 66.
 Campe, Friedrich, I. 374, II. 173.
 Capponi, Marchese Gino, II. 134.
 Caradosso, I. 352.
 Carpaccio, Vittore, I. 110, 353, 374.
 II. 7.
 Castiglione, Graf Baldaffare, I. 325.
 Cavalcaffelle, G. B., I. 363.
 Caylus, Comte de, II. 7.
 Celtes, Konrad, I. 32, 41, 103, 248.
273—287, 298, II. 116, 124.
 Chelidonius, Benedict, II. 83, 85.
 Christian II., König von Dänemark
 und Schweden, II. 211—213, 246.
 Clamofus f. Schreyer, Sebald.
 Cochleus, Johannes, II. 85.
 Coler, Christoph, II. 215.
 Coler, Paulus, II. 215.
 Colerin, II. 215.
 Colleoni, Baldaffare, I. 371, II. 231.
 Colvin, Sidney, I. 74, 273.
 Condivi, Ascanio, II. 204.
 Coninxloo, Bartholomæus van, II. 212.
 Contucci, Andrea, II. 66.
 Cornutus, Anneus, I. 298.
 Correr, I. 291.
 Costa, Luiz da, II. 320.
 Cranach, Lucas, I. 184, 233, II. 5.
235, 254.
 Credi, Lorenzo di, I. 113, 225, 299.
 Crivelli, Carlo, I. 109.
 Crozat, Abbé, L. 303, II. 7.
 Crowe, J. A., I. 363.
 Cunzel, der Bohme, I. 8.
 Cuspinian, Johann, II. 116, 160, 256.
 Cyriacus von Ancona, I. 200, 296.
297.
 Czernin, Graf, II. 134.

D.

- Dannhauser, Peter, I. 32. 248. 249.
 Danufus, Petrus f. Dannhauser.
 David, Gerard, II. 208.
 Denk, Johann, II. 258. 261.
 Derfchau, H. A. von, I. 194. 207.
 II. 52. 161. 277.
 Defchler, I. 192.
 Deutfch, Manuel, I. 241.
 Dietrich von Prag, I. 7.
 Dietrich, V., I. 152.
 Dolce, Lodovico, II. 90.
 Donatello, I. 106.
 Doppelmayr, Joh. Gabr., I. 62. 103.
 Duchesne, II. 63.
 Dumesnil, Robert, II. 272.
 Dürer, Albrecht, der Vater, I. 38
 bis 47. 61. 72. 101. 102. 133.
134. 147. 328. II. 51.
 Dürer, Andreas, I. 49—53. 150—153.
191. II. 50. 53. 67. 159.
 Dürer, Anton, der Großvater, I. 38. 49.
 Dürer, Hans, der Ältere Bruder,
 I. 49. 50.
 Dürer, Hans, der jüngste Bruder,
 I. 48—50. 53. 90. 152. 153. 377.
 II. 20.
 Dürer, Johannes, I. 39.
 Dürer, Ladislaus, I. 38. 43.
 Dürer, Niclas, I. 43. II. 173. 191.
 Dürerin, Agnes, I. 52. 133—135.
139. 140. 145—147. 149. 151
 bis 155. 157—164. 166—168.
 II. 51. 176. 191. 192. 206. 251.
252. 265. 296. 301. 307. 318.
320. 324.
 Dürerin, Barbara, I. 40. 43. 47—50.
149.
 Dürerin, Constantia, I. 52. 53.
 Dürerin, Urfula, I. 52.
 E.
 Ebner, Die, II. 125.
 Ebner, Hans, I. 137. 178. II. 182.
189.
 Ebner, Hieronymus, II. 125. 238.
 Eck, Doctor, II. 239. 240. 246.
 Egen, Bartholomäus, I. 90.

- Eigner, II. 57.
 Ellis, Wynn, I. 192.
 Emanuel der Große, König von Portugal, II. 126.
 Engert, Erasmus, I. 132.
 Entres, II. 135.
 Erasmus von Rotterdam, I. 41. II. 179.
200. 228. 229. 241. 244. 245.
256. 266—268. 298—300.
 Euclides, I. 368. 373. II. 253. 305.
 Eusebius, II. 221.
 Euticus, Heinrich, I. 31.
 Eyck, Die Brüder van, I. 10. 14. 72.
73. 76. 79. 80. 102. 112. 171.
 II. 107. 205.
 Eyck, Hubert van, I. 12. 130.
 Eyck, Jan van, I. 13. 101. 130. 326.
 II. 194. 204. 205.
 Eye, A. von, I. 262. 374. II. 233. 293.

F.

- Feliciano, Felice, II. 43.
 Felix, Eugen, I. 132. 304.
 Ferdinand I., König, II. 139. 148.
150. 250. 261. 312.
 Fernandez, Roderigo, II. 180.
 Fißcher, Georg, I. 188.
 Fißcher, Johann, I. 188. II. 108. 136.
 Fisher, Richard, I. 74.
 Fogolino, Marcello, I. 197.
 Folz, Hans, I. 35.
 Francesco da Bologna, II. 43.
 Francesco da Hollanda, I. 311.
 Francia, Francesco f. Raibolini.
 Francisco, Factor, II. 197.
 Franck, Alfred Ritter von, I. 121.
329. II. 18. 112.
 Franckh, Hans, II. 146.
 Franz, Maximilian, II. 203.
 Frauenholz, I. 176.
 Frey, Familie, I. 134—136. 140.
 II. 295. 296.
 Frey, Felix, II. 265.
 Frey, Hans, I. 133—140. 154.
 Frey, Sebald, I. 42. 135.
 Freyin, Agnes f. Dürerin.
 Freyin, Anna, I. 134. 140.
 Freyin, Brigitta, I. 135.

- Freyin, Katharina f. Zinnerin.
 Friedrich I., Kaiser, I. 21, 281.
 Friedrich II., Kaiser, I. 22.
 Friedrich III., Kaiser, I. 32, 294.
 II. 156.
 Friedrich der Weise, Kurfürst von
 Sachsen, I. 154, 172—174, 287,
367, II. 6, 11, 50, 53, 121, 155,
237, 240, 246, 249, 254, 266.
 Friedrich, Markgraf von Brandenburg-
 Bayreuth, I. 379, 380.
 Fries, Moriz Graf von, I. 315.
 Frizzoni, Gustavo, I. 93.
 Frundsberg, Georg von, II. 316.
 Fugger, Die, I. 348.
 Fugger, Hieronymus, II. 173.
 Fugger, Jacob, der Reiche, I. 194,
195.
 Fugger, Wolfgang, II. 308.
 Furer, Die, II. 125.
 Fürleger, Familie, I. 192, 193.
 Fürlegerin, Katharina, I. 191.
- G.
- Galenus, II. 226.
 Galichon, I. 210.
 Galucci, G. P., II. 320.
 Gärtner, Georg, I. 188, II. 283.
 Gärtnerin, Die, I. 165.
 Gatteaux, II. 124.
 Geldenhauer, Gerhard (genannt No-
 viomagus), I. 293.
 Georg III., Bischof von Bamberg,
 II. 171, 182.
 Gerstner, Hans, I. 90.
 Geuder, II. 171, 255.
 Geuder, Georg, II. 256.
 Ghiberti, Lorenzo, II. 47.
 Giorgione, I. 109, 110, 295, 347,
364, 374.
 Giovanni, venetianischer Maler, II. 84.
 Giovanni d'Alemania, I. 106, 109.
 Girardo de Guant f. Horebout, Gerard.
 Giulio Romano, II. 91, 92, 96.
 Glim, Hans, I. 178.
 Glockenton, Nicolaus, II. 156.
 Goes, Hugo van der, I. 101, II. 184,
204.
- Goethe, I. 37, 122, 131, 132, 138,
 II. 1, 109, 193, 199, 227, 229.
 Gossert, Jan, de Mabuſe, I. 13, 102,
290, 293, II. 193, 194.
 Graf, Urs, I. 241.
 Grahl, Frau Professor, II. 188.
 Grapheus, Cornelius, II. 186, 202,
241, 251, 256.
 Grien f. Baldung, Hans.
 Grimani, Domenico, I. 290, 350,
 II. 194, 210.
 Grimm, Herman, I. 371.
 Groland, Christoph, II. 189.
 Groland, Leonhard, I. 25, II. 182,
180.
 Groninger, Heinrich, I. 32.
 Grunling, II. 56.
 Grunewald, Matthäus, II. 22.
 Grüninger, Johannes, II. 223.
 Gulden, Andreas, I. 188.
 Guldenmund, Hans, II. 307.
- H.
- Habel, Franz, I. 132.
 Haller, Christoph Joachim von, I. 374.
 Haller, Niclas, II. 182.
 Hallerin, Kunigunde f. Rummelin.
 Hameel, Alard da, II. 191.
 Hamilton, Herzog von, I. 172.
 Hans, der Astronom f. Werner.
 Harek, Fritz, I. 272, 273.
 Hardenberg, II. 285.
 Harrich, Jobst, I. 188.
 Harsdörffer, Hans, I. 25.
 Harsdörfferin, Katharina, I. 25.
 Harsdörfferin, Urfula f. Tucherin.
 Hartmann, Georg, I. 156, 163.
 Harzen, I. 117, 226, 368, 360, II. 69.
 Haffe, II. 56.
 Hausmann, B., I. 121, 127, 272, 277,
357, II. 2, 56, 61, 200, 203, 222.
 Heideloff, II. 30.
 Heimbürg, Gregor von, I. 30, 31.
 Heinecken, Ch. II. von, I. 208,
209.
 Heinfogel, Konrad, II. 123.
 Heinlein, I. 305.
 Heinrich III., Kaiser, I. 21.

- Heinrich VIII., König von England, II. [210](#). [250](#).
- Heller, Jacob, I. [175](#). II. [6](#). [8—12](#).
19—25. [173](#). [290](#).
- Heller, Joseph, I. [99](#). II. [52](#). [67](#). [311](#).
- Hellerin, Katharina, II. [11](#). [20](#).
- Heriman, Herzog, II. [10](#).
- Herold, Johann, I. [322](#).
- Heffe, Helius Eobanus, I. [156](#). II. [250](#).
[269](#). [270](#). [297](#).
- Heffus, Johannes, II. [8](#).
- Hieronymus, Tedesco, I. [346](#). [347](#).
353.
- Hippocrates, II. [226](#).
- Hirchvogel, Augustin, I. [130](#).
- Hirchvogel, Leonhard, I. [348](#).
- Hofmann, Hans, I. [188](#).
- Holbein, Ambrosius, II. [164](#).
- Holbein, Hans, der Sohn, I. [15](#). [56](#).
[198](#). [211](#). II. [83](#). [180](#). [267](#).
- Holbein, Hans, der Vater, I. [108](#).
- Holford, Mr., II. [189](#).
- Hollar, Wenzel, I. [45](#). [187](#). [191](#). [370](#).
- Holper, Hieronymus, I. [39](#). [40](#). [42](#).
- Holperin, Barbara f. Dürerin.
- Holperin, Kunigunde, I. [40](#).
- Hölzel, Hieronymus, II. [133](#).
- Holzschuher, Familie, I. [180](#). II. [273](#).
- Holzschuher, Hieronymus, II. [215](#).
[238](#). [272](#). [273](#).
- Hopell, II. [250](#).
- Hopfer, Daniel, II. [69](#).
- Horebout, Gerard, II. [209](#).
- Horebout, Sufanna, II. [210](#).
- Hrotsuith (Roswitha) von Gandersheim, I. [275—277](#). [283](#). [287](#).
- Hulot, II. [58](#). [196](#). S. auch Pofonyi-Hulot.
- Hungerberg, Felix, II. [178](#). [179](#).
- Husgen, II. S., II. [297](#).
- Huß, Johannes, I. [33](#).
- Hutten, Ulrich von, I. [31](#). [35](#). II. [183](#).
[229](#). [245](#). [256](#).
- I. (Vocal.)
- Imhoff, Alexander, II. [214](#).
- Imhoff, Hans, der Ältere, I. [188](#). [377](#).
II. [50](#). [203](#). [210](#). [214](#). [216](#). [217](#).
- Imhoff, Hans, der Großvater, II. [214](#).
- Imhoff, Hans, der jüngere, I. [376](#).
377. II. [214](#). [271](#).
- Imhoff, Hans Hieronymus, I. [188](#).
[189](#).
- Imhoff, Hieronymus, I. [187](#). [189](#).
II. [214](#).
- Imhoff, Sebastian, I. [150](#). [178](#). II. [192](#).
- Imhoff, Wilibald, I. [178](#). [187](#). [188](#).
[190](#). II. [215](#). [271](#).
- Imhoffin, Helena, II. [50](#).
- Immerfeele, Jan van, II. [182](#).
- Innocenz VIII., Papst, I. [219](#).
- J.
- Jacoby, Louis, II. [33](#).
- Jasper, Victor, II. [33](#).
- Johann V., Bischof von Breslau, II. [8](#).
- Johannes Alemannus oder de Alemannia f. Giovanni d'Alemannia.
- Jofch, II. [128](#).
- Joseph II., Kaiser, I. [351](#).
- Julius II. (Della Rovere), Papst, I. [352](#).
355. [368](#).
- Jurié, Gustav, I. [83](#). II. [289](#).
- Justus van Gent, I. [101](#).
- Juvenel, Paul, I. [188](#). II. [13](#). [16](#). [19](#).
- K.
- Kamerer, Konz, I. [238](#).
- Karl der Große, Kaiser, I. [28](#). II. [32](#).
[111—113](#). [188](#).
- Karl IV., Kaiser, I. [6—8](#). [22](#). [27](#).
[28](#). II. [114](#).
- Karl V., Kaiser, I. [24](#). II. [191](#). [139](#).
[140](#). 159—162. [169](#). [171](#). [177](#).
184—188. [190](#). [203](#). [210](#). [211](#).
[242](#). [249](#). [250](#).
- Karlstadt f. Bodenfein.
- Katharina, die Mohrin des Factors Brandan, II. [199](#).
- Keldermann, Heinrich, II. [210](#).
- Kefer, Jacob, II. [306](#).
- Kirchner, Sebald, II. [260](#).
- Kleberger, David, II. [271](#).
- Kleberger, Johann, II. [271](#).

- Klinkofsch, J. K., I. 128.
 Klugkist, Senator, I. 305.
 Knorr, I. 207.
 Koburger, Anton, I. 36, 41, 42, 60,
65, 67, 148, 219, 252, 277, 291.
 II. 83.
 Koburger, Johann, II. 132.
 Kolb, Anton, I. 67, 291, 294, 296,
348.
 Konrad III., Kaiser, I. 21.
 Kötzler, Georg, II. 192.
 Kraft, Adam, I. 94—96. II. 214.
 Kraft, Albert, II. 45.
 Kraft, Peter, I. 42.
 Kratzer, Nicolaus, II. 179, 251—254.
256, 267.
 Krell, Oswald, I. 193.
 Krefs, Anton, I. 60, 98.
 Krefs, Christoph, I. 51, II. 121, 122.
 Kulmbach, Hans von, I. 177, 179,
 183—185, 194, 291, 299. II. 140,
142.
 Kunhofer, Andres, I. 377.
 Kunigunde, Aebtiffin, I. 9.

 L.
 Labenwolf, Pankraz, I. 137.
 Landauer, Familie, I. 78.
 Landauer, Matthäus, I. 135. II. 22,
25, 29, 30, 32, 38.
 Lang, Johannes, II. 297.
 Lang von Wellenberg, Matthäus,
 II. 123, 156, 157.
 Lanna, A. R. von, I. 313, 316.
 Lanzi, I. 362.
 Laudedanus, Leonardus f. Loredano.
 Lautenack, Hans Sebald, I. 130.
 Lazzara, Familie, I. 107.
 Leib, Kilian, II. 245.
 Leo X., Papst, II. 187, 239.
 Leffing, II. 333.
 Leu, Hans, I. 177. II. 265.
 Leubing, Heinrich, I. 31.
 Leyden, Lucas von, I. 189, 299.
 II. 72, 211.
 Liere, Arnold van, II. 181.
 Ligne, Karl Fürst de, II. 58.
 Link, Wenzel, II. 238, 250.
 Lionardo da Vinci, I. 15, 197, 329,
339, 358, 369—372, 383, II. 42,
43, 109, 231, 304.
 Lippus, II. 327.
 Lochner, Stephan, I. 6, 10, 71, 72,
 II. 190.
 Locker, Mr., I. 330.
 Lodovico il Moro, I. 369.
 Loezel, I. 357, II. 200.
 Loeffelholz, Johann, I. 32.
 Loeffelholz, Thomas, II. 215.
 Loeffelholzin, Katharina, II. 215.
 Lomayer, Konrad, I. 57.
 Lomazzo, I. 331.
 Lombardi, I. 106.
 Loredano, Leonardo, I. 347, 350.
 Lothian, Marquis von, I. 366.
 Lotto, Lorenzo, I. 358—360, 362.
 Lucianus, I. 36, 111, 297, 320.
 II. 163—165, 268.
 Ludwig I., König von Baiern, I. 180.
 Ludwig IV., der Baier, Kaiser, I. 22.
 Ludwig XI., König von Frankreich,
 I. 36.
 Luther, Martin, I. 152, 161, 252,
340, II. 133, 158, 202, 224, 229,
237—244, 246, 255, 258, 259,
265—267, 279, 281, 297, 312.

 M.
 Mabuse, Jan s. Goffært.
 Mair von Landshut, I. 203, 240.
 Malcolm, J., I. 120, 212, II. 136,
200, 276.
 Malipiero, Pasquale, II. 26.
 Mander, Karel van, II. 8, 36, 98, 169.
 Mantegna, Andrea, I. 15, 88, 106—108,
110, 111, 113—116, 169, 173,
180, 194, 199, 201, 228, 230,
232, 302, 312. II. 42, 43, 62,
103, 138, 328.
 Mantegna, Nicolafia s. Bellini.
 Marcantonio s. Raimondi.
 Margarethe, Erzherzogin, I. 293, 326,
 II. 139, 140, 180, 182, 184, 185,
210, 211.
 Maria von Burgund, II. 139.
 Mariette, I. 303.

- Marnix, Jan de, II. 184.
 Marolles, Abbé de, I. 123, 303. II. 94.
 Marziale, Marco, I. 109, 365.
 Mafaccio, I. 339.
 Maffys, Quentin, I. 173. II. 177, 194.
 Matham, Jacob, I. 335.
 Maximilian I., Kaifer, I. 136, 212,
237, 239, 240, 245, 273, 277,
278, 280, 284, 287, 291, 292,
294, 326, 341, 352, 366. II. 10,
41, 69, 72—74, 101, 113—122,
127, 128, 131—133, 137—140,
142—148, 150—159, 168, 169,
171, 182, 185, 218, 234, 236,
307, 312.
 Maximilian I., Kurfürst von Baiern,
 I. 181, 189, 190. II. 12, 19, 283.
 Mayr, Martin, I. 30.
 Mecken, Israel van, I. 56, 70.
 Mehlem, Johann von, II. 11.
 Mehlem, Katharina von f. Hellerin.
 Meigret, L., II. 320.
 Meister von 1480 oder vom Amster-
 damer Cabinet, I. 73. II. 63.
 Meister von 1515, I. 320.
 Meister E. S. von 1466, I. 20, 73.
 Meister M. Z. f. Zatzinger.
 Meister P. W., I. 239, 240.
 Meister R. F., von 1487, I. 80.
 Meister Jacob, der Arzt, II. 293.
 Meister Jacob aus Lübeck, II. 186.
 Meister Kunze, I. 7.
 Meister Stephan f. Lochner.
 Meister Wilhelm, I. 5.
 Meisterlin, Sigmund, I. 31.
 Melanchthon, Philipp, I. 152, 158,
167. II. 48, 100, 154, 186, 250,
257, 265, 266, 268, 279, 284,
285, 298, 302.
 Memling, Hans, I. 80, 102. II. 194, 204.
 Merkel, Konrad, II. 87.
 Meteneye, Jehan de, II. 184.
 Meyt, Konrad, II. 182.
 Michelangelo, I. 197, 310, 311, 368,
 II. 66, 204, 286.
 Mielich f. Mülch.
 Miltenberg, Johann von, I. 54.
 Mitchell, William, I. 139, 380.
 Mitchell, William, II. 32, 249, 275.
 Mocenigo, Alvise, I. 24.
 Mocceto, Girolamo, II. 164.
 Modschidler, Linhard, I. 52.
 Möhringen, I. 208.
 Möller, Arnold, II. 45.
 Morelli f. Anonymus des.
 Morley, Lord f. Parker.
 Moscron, Familie, II. 204.
 Muffel, Jacob, II. 215, 271, 272.
 Muffel, Nicolaus, I. 24.
 Mülch, Dominicus, I. 77.
 Mülch, Hans, I. 77.
 Müller, Johann (genannt Regiomon-
 tanus) I. 31.
 Mündler, Otto, I. 82. II. 135, 215.
 Münzer, Thomas, II. 258, 260.
 Murr, Ch. Th. von, I. 50, 374. II. 173.
 Mufi, Agostino Veneziano, I. 197,
310. II. 91.
 Mufophilus f. Chelidonium.
 Mylius, II. 250.
- N.
- Nagler, G. H., I. 53, 218.
 Napoleon I., II. 114.
 Narischkine, II. 272.
 Naffau, Heinrich Graf von, II. 184,
187.
 Neer, Artus van der, I. 125.
 Negker, Joft de, II. 161.
 Neudörffer, Johann, I. 52, 60, 62,
78, 136, 153, 188, 291. II. 45,
132, 262, 278.
 Nicolaus der Maler, I. 8.
 Norfolk, Herzog von, I. 380.
 Northumberland, Herzog von, I. 45.
 Noviomagus f. Geldenhauer.
 Noyts, Johanna, II. 208.
 Nützel, Caspar, II. 151, 157, 215, 238.
 Nutzlin, Clara, II. 215.
 Nützlin, Helena, I. 25.
- O.
- Oecolampadius, II. 257.
 Oelhafen, Sixtus, I. 194.
 Oelhafen, Doctor, II. 283.
 Oellingerin, Kunigunde f. Holperin,

- Oglin (Oeglin), Erhard, I. 281. 282.
 Orley, Bernhard von, I. 326. II. 184. 212.
 Ortwein, A., II. 29.
 Ofiander, II. 255. 259.
 Oftendorffer, Michel, II. 247.
 Ottley, William Young, I. 206.
 Overbeck, Matthäus, II. 188. 189.
- P.
- Pacheco, Francisco, II. 320.
 Pacioli, Luca, I. 368—370. 372. II. 43. 44. 306.
 Parker, Henry (Lord Morley) II. 249. 250.
 Parrhafius, II. 327.
 Paffavant, J. D., I. 66. 72. 95. 240. 241. 294. 368. II. 72. 93.
 Patenier, Joachim de, II. 178. 202. 208. 209.
 Pauer, Heinrich, I. 184.
 Paumgärtner, Lucas, I. 181.
 Paumgärtner, Stephan, I. 181. 377. II. 229.
 Peller, Familie, I. 180.
 Penz, Georg, II. 163. 166. 258. 259. 262. 263.
 Peringsdörffer, Sebald, I. 78. 80. 82. 83. 96. 274.
 Perugino, Pietro, I. 112. 145.
 Peuker, Caspar, II. 257.
 Peutinger, Konrad, I. 286. II. 157.
 Peypus, Friedrich, II. 133.
 Pfaffrath, Hans, II. 198.
 Pfinzing, Familie, I. 42. 150.
 Pfinzing, Martin, II. 189.
 Pfinzing, Melchior, II. 115. 120. 124. 142. 146. 147. 157.
 Pfinzing, Sebald, I. 150.
 Phidias, II. 327.
 Philipp der Schöne, König von Spanien, II. 139.
 Piccolomini, Aeneas Sylvius (Papst Pius II.) I. 27. 30.
 Picus von Mirandula, II. 224.
 Piero degli Franceschi dal Bergo San Sepolcro, I. 368. 369. II. 42. 43.
 Pilizotti, I. 52.
 Pinder, Doctor, I. 176.
 Pinturicchio, I. 146.
 Pirkheimer, Georg, I. 248.
 Pirkheimer, Johann, I. 32. 41. II. 214.
 Pirkheimer, Philipp, I. 39.
 Pirkheimer, Thomas, I. 31.
 Pirkheimer, Wilibald, I. 25. 32. 41. 48. 51. 52. 55. 90. 103. 129. 136. 147. 149. 155—165. 167. 182. 187. 200. 202. 231. 237. 239. 242. 273. 274. 279. 280. 284. 285. 287. 296. 297. 323. 345. 348—351. 353. 356. 359. 374—380. II. 6. 8. 40. 48. 85. 87. 90. 100. 125. 140. 142—144. 151. 157. 160. 164. 168. 171. 183. 214. 215. 220—224. 229. 238. 239. 241. 245. 251—258. 264. 266—268. 271. 293—295. 298—301. 305. 322. 327. 334.
 Pirkheimerin, Barbara, II. 215.
 Pirkheimerin, Charitas, I. 32. 41. 273. II. 40. 85. 151. 157.
 Pirkheimerin, Clara, I. 41.
 Pirkheimerin, Crescentia, I. 237. 279.
 Pirkheimerin, Felicitas, II. 214. 215. 271.
 Pius II. f. Piccolomini.
 Plankfelt, Jobst, II. 176. 191.
 Plato, II. 327.
 Pleydenwurff, Familie, I. 240. 241.
 Pleydenwurff, Hans, I. 76. 77.
 Pleydenwurff, Wilhelm, I. 62. 66. 68. 69. 77. 81. 90. 231. 240. 241.
 Pleydenwurffin, Barbara, I. 77.
 Pleydenwurffin, Helena, I. 77.
 Pleydenwurffin, Magdalena, I. 77.
 Plinius, C. Sec., I. 286. II. 328.
 Ploos f. Prooft.
 Poliklet f. Polyclethus.
 Poliziano, Angelo, I. 36.
 Pollaiuolo, Antonio, I. 115.
 Polyclethus, II. 327.
 Pömer, Hans, II. 251. 252.
 Pontormo, Jacopo, II. 90.
 Poppenreuter, Hans, II. 210.
 Portinari, Familie, I. 101.
 Pofonyi, A., I. 58. II. 58.

- Pofonyi-Hulot, I. 92. 126. II. 2. 82.
196.
- Potter, Paul, I. 146.
- Praun, I. 92. 298.
- Praxiteles, II. 327.
- Preftel, I. 92. II. 135.
- Prevost f. Prooft.
- Proger, Gilg Kilian, I. 52—54.
- Prooft, Jan, II. 203.
- Protogenes, II. 327. 328.
- Przibram, Fräulein, I. 299.
- Ptolomaeus, II. 223. 251. 252.
- Pufchin, Elifabeth s. Tucherin.
- Q.
- Quad von Kinkelbach, I. 207. 214.
220. 222. 223. 229. 230.
- R.
- Raibolini, Francesco, il Francia, I. 112. 367. 368 II. 43.
- Raimondi, Marcantonio, I. 204. 230.
341—345. 368. II. 90. 187.
- Raphael, I. 130. 188. 282. 325. 368.
II. 30. 31. 33. 62. 89—94. 96.
129. 164. 186. 187. 201.
- Ravenspurger, Lazarus, II. 194. 195.
- Rechenmeister, Familie, I. 164. 165.
- Rechenmeisterin, Die, I. 164.
- Regiomontanus f. Müller, Johann.
- Rehlinger, I. 348.
- Reich, Sebald, II. 50.
- Reichardt, F. K., I. 304.
- Reinhard, II. 258.
- Reißet, II. 25. 192.
- Rembrandt, I. 145. 242. II. 64. 164.
- Reich, Wolfgang, II. 146.
- Reffen, Bernhard von, II. 197. 198.
216.
- Retberg, II. 279.
- Rethel, Alfred, I. 212.
- Reuchlin, II. 239. 240. 266.
- Rieter, Familie, I. 279.
- Rieterin f. Colerin.
- Rieterin, Crescentia f. Pirkheimerin.
- Rieterin, Felicitas f. Tucherin.
- Rizzi (Bregni) Familie, I. 106.
- Rizzi (Bregni, Antonio), II. 3.
- Rogendorf, Wilhelm von, II. 185. 186.
- Rogendorf, Wolf von, II. 185.
- Rofenplüt, Hans, I. 34. 35.
- Rofentaler, Familie, I. 165.
- Rofentaler, Hannibal, I. 165.
- Rofentaler, Hasdrubal, I. 165.
- Rofentalerin, Agnes, I. 164—166. 381.
- Roswitha f. Hrotfuith.
- Rotermund, Joh. Lor., I. 88. II. 273.
- Rothschild, Baron E., I. 311.
- Roting, Michael, II. 250.
- Rovere, Della f. Julius II., Papst.
- Rubens, I. 115.
- Rucker, Martin, I. 51.
- Rudolf II., Kaifer, I. 187. 351. II. 3.
8. 12. 30. 58.
- Ruland, C., I. 284.
- Rummel, Familie, I. 140.
- Rummel, Wilhelm, I. 134.
- Rummelin, Anna f. Freyin.
- Rummelin, Katharina f. Löffelholzin.
- Rummelin, Kunigunde, I. 134.
- Ruprecht, Johann Christian, I. 188.
- S.
- Sachs, Hans, I. 36.
- Sadeler, Aegydius, I. 355. 357. II. 208.
- Samaro der Lautenschläger, II. 179.
- Sandrart, Joachim von, I. 78. 97.
163. 164. 168. 183. 219. 220.
226. 236. II. 3. 13. 22. 96. 128.
170. 277. 296.
- Sanfovino, II. 66.
- Sapor II., König, II. 6.
- Sarto, Andrea del, II. 90.
- Sbroglio, Riccardo, I. 367.
- Schäufelein, Franz, I. 176.
- Schäufelein, Hans Leonhard, I. 88.
175—177. 294. II. 20. 115. 202.
- Schedel, Hartmann, I. 31. 32. 42.
58. 59. 62. 67—69. 73. 77. 88.
90. 125. 199—202. 211. 231. 232.
238. 241. 243. 244. 248. 274—276.
278. 281. 283. 284. 296—298.
- Scheurl, Albrecht, I. 154.
- Scheurl, Christoph, I. 23. 60. 98.
154. 171. 366—368. II. 46. 238.
- Schickler, Baron F., I. 113.

- Schiller, II. 2.
- Schiltkrot, Erasmus, II. 25.
- Schlaudersbach, Georg, II. 189.
- Schlüßelfelder, Wilhelm, I. 135.
- Schnaaf, Karl, I. 72.
- Schon (Schön), Bote, I. 376.
- Schoner, Johann, II. 250.
- Schongauer, Caspar, I. 98.
- Schongauer, Georg, I. 98.
- Schongauer, Ludwig, I. 98.
- Schongauer, Martin, I. 13, 15, 20, 60, 74—76, 82, 98, 100, 101, 113, 114, 194, 203, 204, 206, 223, 302, 333, 339. II. 64, 105, 107.
- Schönpfeger, Johann II. 115, 127.
- Schopper, II. 111.
- Schott, Konz, I. 379.
- Schreyer, Sebald, I. 22, 32, 66, 248, 274, 278, 283.
- Schweigger, Georg, II. 47, 48.
- Schwerdtfisch, II. 258.
- Seiler, II. 250.
- Seneca, L. Ann., I. 274.
- Seymour, Danby, I. 318.
- Sforza, Francesco, I. 372.
- Sickingen, Franz von, II. 229.
- Sigismund, Kaiser, I. 28, 149. II. 111—113.
- Sigismund, König von Polen, I. 51, 53.
- Sigmund, Herzog von Oberbaiern, I. 190.
- Signorelli, Luca, I. 368, II. 235.
- Socrates, I. 145.
- Soderini, Pietro, I. 369.
- Sotzmann, J. D. F., I. 207, 227.
- Spalatin, Georg, I. 154, II. 73, 122, 155, 239.
- Speck-Sternburg, Freiherr von, I. 191.
- Speckle, Daniel f. Specklin.
- Specklin, Daniel, II. 73, 74, 314.
- Spengler, Lazarus, I. 52, 161, 162, II. 85—87, 125, 131, 151, 157, 160—162, 168, 215, 221, 228, 233, 238, 239, 250, 256.
- Sprenger, Jacob, I. 219, 220.
- Springer, Anton, I. 297.
- Springinkle, Hans, II. 131, 132.
- Squarcione, Francesco, I. 107, 201.
- Stabius, Johannes, II. 113, 116—124, 156, 161, 180, 251—253.
- Staiber, Lorenz, II. 190.
- Staupitz, Johann, I. 24, II. 238.
- Stecher, Bernhard, II. 176.
- Stock, Andreas, II. 187.
- Stofs, Veit, I. 203.
- Strabo, I. 286.
- Straub, Bernhard, II. 215.
- Straubin, Barbara f. Pirkheimerin.
- Straufs, David, II. 115.
- Strixner N., I. 45, 50, II. 279.
- Stromer, Wolf, II. 156.
- Sturm, Caspar, II. 189.
- Sturmondt, B., I. 83, 194, II. 306.
- Sues f. Kulmbach, Hans von.
- Suetonius, C., 302.
- Suleiman, Sultan, II. 312.
- Sufanna, Dürers Magd, II. 171, 263.

T.

- Tanfletter, II. 116.
- Taucher, Sebald, I. 151.
- Terentius Afer, P., I. 36.
- Tetzel, Anton, I. 25.
- Theophrastus, II. 224.
- Thomas von Modena, I. 7.
- Thurzo, Johann Graf f. Johann V., Bischof von Breslau.
- Tizian, I. 109, 110, 197, 347, 360 bis 363, 374.
- Tkadlik, I. 354.
- Topler, Paulus, II. 189.
- Törring, Graf, I. 194.
- Tofchi, Paolo, II. 91.
- Traut, Hans, I. 91.
- Treitz-Saurwein, Marx, II. 115, 138, 148, 150.
- Trimberg, Hugo von, I. 34.
- Tfcherte, Johann, I. 155—157, 160 bis 163, II. 125, 223, 269, 294, 301.
- Tucher, Anton, II. 50.
- Tucher, Endres, I. 40.
- Tucher, Hans, der ältere, I. 81.
- Tucher, Hans, der jüngere, I. 82.
- Tucher, Niclas, I. 82.

- Tucherin, Afra, I. 176.
 Tucherin, Elifabeth, I. 82. 83.
 Tucherin, Felicitas, I. 82.
 Tucherin, Urfula, 81, 82.
- U.
- Ulrich, Herzog von Württemberg, II. 316.
 Ulfen, Dietrich, I. 32. 275.
 Urban, Johann, I. 356.
 Urich, Hans, II. 265.
- V.
- Varenbüler, Ulrich, II. 268. 269. 300.
 Vafari, Giorgio, I. 13. 197. 341. 342.
345. 360. 362. 370. 371. II. 90.
92. 93. 96.
 Vecelli f. Tizian.
 Velazquez, II. 320.
 Venatorius, Thomas, II. 250.
 Veneziano, Agostino f. Mußi.
 Veronica, Formschneiderin, II. 262.
 Verrocchio, Andrea del, I. 370—372.
 II. 231.
 Vinci, f. Lionardo da Vinci.
 Vincidor, Thomas, von Bologna, II. 187.
 Virgilius Maro, P., II. 256.
 Viſcher, Peter, I. 67. 96. II. 28. 54.
114. 163.
 Vitruvius, M. Pollio, I. 55. 116. 300.
 II. 26. 39. 42. 188. 309. 310.
 Vivarini, Alviſe, I. 108. 109.
 Vivarini, Antonio, I. 106. 107. 109.
 Vivarini, Bartolommeo, I. 107—107.
 Vyts, Jodocus, II. 205.
- W.
- Waagen, G. F., I. 51. 94. 125. 195.
309. II. 135. 136. 215.
 Waagen, Karl, I. 192.
 Wagner, Friedrich, II. 272.
 Walch, Jacob f. Barbari, Jacopo de'.
 Walther, Bernhard, I. 31. 43. 151.
 Weisweber, Peter, I. 237. 238.
 Wenzel, Kaiſer, I. 27. 28.
 Wenzel von Olmütz, I. 70. 95. 204.
 Werner, Hans, II. 251—253.
 Werthaimer, Quintin, I. 52.
 Weyden, Rogier von der, I. 73. 81.
101. II. 107. 183. 185. 194. 203.
204.
 Weyer, Gabriel, II. 163. 166.
 Wicliffe, John, II. 243.
 Winckelmann, J., I. 201.
 Wirſperger, Veit, II. 260.
 Wolgemut, Familie, I. 85.
 Wolgemut, Michel, I. 42. 57. 59 bis
98. 100—102. 112. 114. 125. 169.
176. 194. 198. 201—241. 245.
247—250. 263. 272—275. 280.
281. 283. 288—291. 305. 312.
377. II. 51. 63. 105. 133. 168.
 Woltmann, Alfred, I. 141.
 Wurmer, Nicolaus, I. 7.
 Wyle, Niclas von, I. 30.
- X.
- Xanthippe, I. 145.
 Xenophanes, II. 109.
 Xenophon, I. 239.
- Y.
- Yciar, Juan de, II. 308.
 Ymmerfeele, Jan van f. Immerfeele.
- Z.
- Zahn, Albert von, II. 303. 304.
 Zameſſer, I. 237.
 Zatzinger (Zafinger), Matthäus, I. 154.
203. 209. 210. 239.
 Zaymmacher f. Altmülſteiner.
 Zerklere, Thomasin von, I. 17.
 Zeuxis, I. 320. 321.
 Zinner, Heinrich, I. 148.
 Zinner Martin, I. 139. 140.
 Zinnerin, Katharina, I. 135. 139.
140. 160. II. 295.
 Zwelffer, Simon, I. 77.
 Zwingli, Ulrich, II. 265.

II.
ALLGEMEINES VERZEICHNISS

DER

ERHALTENEN UND IM TEXTE BESPROCHENEN WERKE DÜRERS.

Die Kunstwerke sind gekennzeichnet als **G.** Gemälde, **H.** Holzschnitt, **K.** Kupferstich, **R.** Radierung, **S.** Sculptur, **Z.** Zeichnung, Aquarell, Miniatur etc. Den Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten ist noch beigefügt (B. No.): die Nummer von Bartsch, Peintre-graveur, t. VII. In Klammern [] stehen, unechte und zweifelhafte oder verfälschte Werke.

A.

- Aachen, Münster, **Z.** II. [188](#).
Aachen, Rathhaus, **Z.** II. [188](#).
A B C, lateinisches f. Alphabet.
Abendmahl, das letzte, **H.** (B. [58](#)) II. [277](#). [278](#). **Z.** II. [277](#).
Abendmahl, das letzte, der großen Passion, **H.** (B. [5](#)) II. [81](#).
Abnahme Christi vom Kreuze f. Kreuzabnahme.
Achfelberge, die, **Z.** II. [68](#).
Achfelkamm, ein, **Z.** II. [68](#).
Adam und Eva, **G.** II. 2—5. [288](#).
K. (B. 1) I. [176](#), [313](#)—317. [319](#). [323](#). [342](#). II. 2—4. [63](#). [201](#). **ZZ.** I. 313—317.
Albrecht, Kurfürst von Mainz, Cardinal, **KK.** (B. [102](#). [103](#)) II. 154—[156](#). [249](#). [265](#). **ZZ.** II. 154—156. [249](#).
Alchymist, **Z.** I. [112](#).
Allerheiligenbild, das, **G.** II. 2. [22](#) bis 25. 30—34. 38. [42](#). 45. 74. 100. **Z.** II. [25](#). [26](#).
Alphabet, das, II. [44](#). [45](#).
Altar, der Dresdener, **G.** I. 169—174. [178](#). [231](#). II. [247](#). **ZZ.** I. [174](#).
Altar, der Hellerische, **G.** II. 9—25. **ZZ.** II. 17—19.
Altar, der Jabachische, **G.** I. [184](#).
Altar, der Landauerische f. Allerheiligenbild.
Altar, der Paumgärtnerische, **G.** I. [181](#). [182](#).
Altar, der Tucherische, **Z.** I. [183](#).
Altar, der St. Veiter, **G.** I. 174—178. II. [247](#). **ZZ.** I. [174](#).
Amor, schwebend, **Z.** I. [113](#).
Amymone, Raub der, f. Meerwunder.
Anbetung Christi mit S. Katharina und S. Barbara, **Z.** I. [182](#). [183](#). 356.
Anbetung der h. drei Könige, **G.** I. 307—309. II. 2. [247](#). [286](#). **H.** (B. [3](#)) II. [76](#).
Anbetung der h. drei Könige (Marienleben), **H.** (B. [87](#)) I. [338](#). [339](#). II. [286](#).
Anbetung der h. drei Könige (Grüne Passion), **Z.** II. [76](#). [286](#). — (von 1524) **Z.** II. [286](#). [287](#).
Anbetung, die, des siebenköpfigen Drachen, (Apokalyphe), **H.** (B. [74](#)) I. [260](#).
Anbetung, die, der h. Dreifaltigkeit f. Allerheiligenbild.
Andernach, Landschaft bei, **Z.** II. [195](#).
S. Anna, Kopf der, **Z.** II. [136](#).

- S. Anna, felddritt, **G.** II. [135](#). [136](#).
Z. II. 77. 78.
- S. Antonius, **K.** (B. [58](#)) I. [285](#). II. [136](#). [201](#).
- S. Antonius, Verführung des, **Z.** II. [276](#).
- S. Antonius und S. Paulus am Waldesrand, **H.** (B. [107](#)) I. [307](#).
- [Antwerpen, Kathedrale von, **Z.** II. [181](#).]
- Antwerpen, Landungsplatz in, **Z.** II. 173. 175.
- Antwerpen, Thurm von St. Michel, **Z.** II. [181](#).
- Apokalypse, die, **HH.** (B. 60—75) I. [110](#). [113](#). [138](#). [186](#). 250—268. [288](#). [306](#). [332](#). [334](#). [336](#). II. [7](#). [80](#). [83](#). [84](#). [172](#). [201](#).
- Apollo unter dem Lorbeerbaum, **H.** I. [282](#). **Z.** I. [282](#). [284](#).
- Apollo mit Pfeil und Bogen, **Z.** I. [112](#).
- Apollo mit der Sonne in der Hand, **Z.** I. [284](#). [317](#).
- Apollo und Daphne, **H.** I. [279](#). [282](#). [284](#).
- Apollo und Diana, **K.** (B. [68](#)) I. [317](#).
- Apostel, die vier f. Temperamente.
- Apostel, **KK.** (B. 46—50) II. [226](#). 278. **ZZ.** II. 275—278.
- Apostel, der links im Vordergrund knieende, sich umschauende (Marie Himmelfahrtsbild), **Z.** II. [18](#).
- Apostelkopf f. Kopf.
- Arion auf dem Delphin, **Z.** I. [208](#).
- Armillarphäre mit den Windeshäuptern, **H.** (P. [202](#)) II. [223](#).
- Avaritia, **G.** I. 373. [374](#).
- B.**
- Bacchanale, das, mit dem Silen, **Z.** I. [115](#). [228](#).
- S. Bartholomäus, **K.** (B. [47](#)) II. [265](#). 275.
- Bauern im Gespräche, **K.** (B. [86](#)) I. [318](#).
- Bauernpaar, das gehende, **K.** (B. [83](#)) I. [318](#).
- Bauernpaar, das tanzende, **K.** (B. [90](#)) II. [234](#).
- Bäume, drei, auf der Bastei, **Z.** I. [121](#).
- Baumgruppen, **Z.** I. [121](#).
- Becher, sechs, **Z.** II. [54](#).
- Befestigungskunst, **HH.** II. 312—315.
- Behaim, Wappen des Michel, **H.** (B. [159](#)) II. [76](#). [77](#).
- Belagerung einer festen Stadt, **H.** (B. [137](#)) II. [315](#).
- Bergfeste, welfsche, **Z.** I. [121](#).
- Bergschloß, ein, **Z.** I. [121](#).
- Beweinung des Leichnams Christi, **GG.** I. 179—181. (Glasgemälde) II. [55](#). **H.** (B. [13](#)) I. [334](#).
- Bischof, ein (S. Nicolaus?) mit zwei Diaconen und dem Tode, **Z.** I. [212](#). Anm. 2.
- Blauracke, **Z.** II. [56](#).
- Blauracke, Flügel der, **Z.** II. [56](#).
- Blumen, **ZZ.** II. [57](#).
- [S. Brigitte Revelaciones, **HH.** I. [276](#). [277](#).]
- Brunnen mit dem Landsknecht, **Z.** II. 311—313.
- [Brunnen und Tafelaufsatz, **ZZ.** I. [137](#).]
- Bücherzeichen: geflügelter Keffel, darüber ein Löwe, **Z.** II. [124](#).
- Buckelpokale, sechs gothische f. Becher.
- C.**
- Calvarienberg f. Christus am Kreuze.
- Cardinal, der große und der kleine, **KK.** f. Albrecht, Kurfürst von Mainz, Cardinal.
- Castell, ein, zwischen einem Felsenabhang und dem Meeresufer, **Z.** II. [315](#). [316](#).
- Celtes dem Kaiser Max I, sein Buch überreichend, **H.** ([217](#)) I. [278](#). [279](#).
- Cherub, ein greinender, **Z.** II. [200](#).
- Christi Abschied von Maria (Marienleben), **H.** (B. [92](#)) I. [340](#). [341](#). II. [81](#) Anm.
- Christi Auferstehung (Große Passion), **H.** (B. [15](#)) II. [59](#). [81](#).
- Christi Auferstehung, **ZZ.** II. 57—61.
- Christi Befchneidung (Marienleben), **H.** (B. [86](#)) I. [338](#).
- Christi Darbringung im Tempel (Marienleben), **H.** (B. [88](#)) I. [339](#).

- Christi Dornenkrönung (Skizze zur grünen Passion), **Z.** I. [335](#).
- Christi Erscheinungen nach der Auferlebung (Kleine Passion), **HH.** (B. 46—49) II. [81](#).
- Christi Geburt (Marienleben), **H.** (B. [85](#)) I. [338](#).
- Christi Geburt **K.** (B. [2](#)) I. [342](#). II. [201](#). **Z.** (zum Mittelbilde des Paumgärtnereschen Altars), I. [181](#) Anm.
- Christi Gefangennehmung (Große Passion), **H.** (B. [7](#)) II. [81](#).
- Christi Gefangennehmung (Skizze zur grünen Passion), **Z.** I. [335](#).
- Christi Geißelung (Große Passion), **H.** (B. [5](#)) I. [333](#).
- Christi Geißelung (Skizze zur grünen Passion), **Z.** I. [335](#). II. [40](#).
- Christi Grablegung (Große Passion), **H.** (B. [12](#)) I. [334](#). [335](#).
- Christi Grablegung (Grüne Passion), **Z.** I. [335](#). II. [209](#).
- Christi Kreuzabnahme f. Kreuzabnahme.
- Christi Kreuzigung f. Kreuzigung.
- Christi Kreuztragung f. Kreuztragung.
- Christi Nachfolge: ein Mann das Kreuz tragend, **Z.** II. [156](#).
- Christi Oberkörper mit Arm und Draperie (Marie Himmelfahrtsbild), **Z.** II. [17](#).
- Christi Verhöhnung f. Titelblatt der großen Passion.
- Christkind nach Lorenzo di Credi, **Z.** I. [113](#).
- Christkind, das, mit dem Kreuz in den Händen, **Z.** I. [355](#).
- Christkind, das, mit dem Rosenkranz (Studie z. Rosenkranzfest), **Z.** I. [355](#). [S. Christoph von 1525, **H.** (B. [105](#)) und **Z.** II. [76](#)]
- S. Christoph rückwärts blickend, **K.** (B. [51](#)) II. [209](#).
- S. Christoph mit den flatternden Gewändern, **H.** (B. [103](#)) II. [76](#).
- S. Christoph mit der Kapelle, **K.** (B. [52](#)) II. [209](#).
- S. Christoph mit den Vögeln in der Luft, **H.** (B. [104](#)) I. [307](#).
- Christus als Gärtner vor Magdalena, **Z.** I. [174](#).
- Christus vor Herodes (Kleine Passion), **H.** (B. [32](#)) II. [81](#).
- Christus am Kreuze, **G.** I. [363](#). [364](#).
- Christus am Kreuze (Große Passion), **H.** (B. [11](#)) I. [333](#). [334](#).
- Christus am Kreuze (Calvarienberg), **Z.** I. [335](#). [336](#). (Skizze dazu) **Z.** I. [330](#).
- Christus am Kreuze und die beiden Schächer, **ZZ.** I. [365](#).
- Christus am Kreuze, umschwebt von Engeln, **H.** (B. [58](#)) II. [277](#).
- Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, **H.** (B. [55](#)) II. [88](#). [89](#).
- Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes mit den vier Engeln, **H.** (B. [56](#)) II. [132](#). [133](#).
- Christus am Kreuze f. auch Kreuz, und Degenknopf.
- Christus das Kreuz tragend f. Kreuztragung.
- Christus auf dem Oelberge, **H.** (B. [54](#)) II. [81](#).
- Christus auf dem Oelberge, (Große Passion), **H.** (B. [6](#)) I. [333](#).
- Christus auf dem Oelberge (Kleine Passion), **H.** (B. [26](#)) II. [82](#).
- Christus auf dem Oelberge (Kupferstichpassion), **K.** (B. [4](#)) I. [335](#).
- Christus auf dem Oelberge, **R.** (B. [19](#)) II. [67](#).
- Christus auf dem Oelberge, **ZZ.** I. [335](#). II. [67](#). [82](#).
- Christus auf dem Oelberge, flach am Boden ausgestreckt, **Z.** II. [209](#).
- Christus auf dem Oelberge, die Hände zum Himmel erhebend, **Z.** II. [209](#).
- Christus vor Pilatus (Kupferstichpassion), **K.** (B. [7](#)) I. [335](#).
- Christus vor Pilatus (Grüne Passion), **Z.** I. [335](#). (Skizze dazu) **Z.** I. [335](#).
- Christus f. auch Jesus, und Jesusknaue. [Christuskopf, **H.** (B. Appendix [26](#)), II. [106](#). [107](#)].

- Christuskopf, **ZZ** I. 328, 329. II. 106.
[Courier, der große, **K**. (B. 81)
II. 208, 209.]
Courier, der kleine, **K**. (B. 80)
II. 207—209.
- D.
- Degenknopf, der, Niello, (B. 23)
II. 72—74.
Denkmal auf den Sieg über aufständische Bauern, **H**. II. 311. **Z**. II. 311.
Denktafel für eine gewonnene Feldschlacht, **H**. II. 310. **Z**. II. 310, 311.
Diptychon f. Christi Auferstehung und Samson.
Dirne, die, in ihrer Tracht, **Z**. II. 192.
S. Dominicus (Studie zum Rosenkranzfest), **Z**. I. 354. 355.
Doppelpokal, der, **Z**. I. 96.
Dörfchen, das, im Thale, **Z**. I. 126.
Dörfchen, das, mit dem Kirchturme, **Z**. I. 128.
Drabziehmühle, die, **Z**. I. 124.
Draperie des links im Vordergrund stehenden, von rückwärts gesehenen Apostels (Mariæ Himmelfahrtbild), **Z**. II. 18.
Draperie der Kniee Gott Vaters (Mariæ Himmelfahrtbild), **Z**. II. 17.
Draperie des Mantels sammt Aermeln und Zipfel des rechts knieenden Apostels (Mariæ Himmelfahrtbild), **Z**. II. 18.
Draperie des Schoofses Christi mit dem nackten Beine (Mariæ Himmelfahrtbild), **Z**. II. 17.
Dreifaltigkeit, die heilige, **H**. (B. 122)
II. 74. 75. 77. **Z**. II. 75.
Dudelsackpfeifer, der kleine, **K**. (B. 91)
II. 233, 234.
Durchzeichnungsinstrument Jacob Keffers f. Zeichner der Kanne.
Dürer, Albrecht, der Vater, **GG**. I. 44,
45. [**S**. II. 51.]
Dürer, Albrecht, Selbstbildniß von 1484, **Z**. I. 57. 58. 132. II. 96.
[Dürer, Albrecht, Selbstbildniß von 1492, **G**. I. 190.]
Thaufing, Durer. II.
- Dürer, Albrecht, Selbstbildniß von 1493, **G**. I. 100, 104, 131—134.
190. II. 96.
Dürer, Albrecht, Selbstbildniß von 1498, **G**. I. 132, 186, 190. II. 96, 98.
Dürer, Albrecht, Selbstbildniß von 1503—1509, **G**. I. 145. II. 95—
98, 108.
[Dürer, Albrecht, im Profil, **H**. (B. 156)
II. 294, 295.]
[Dürer, Albrecht in ganzer Figur (Mariæ Himmelfahrtbild), **Z**. II. 17.]
Dürers Wappen, **H**. (B. 160) II. 269.
Dürer, Andreas, **R**. (B. 70) II. 67.
ZZ. I. 51. 52. II. 67.
Durer, Hans, der ältere Bruder, **G**.
I. 49. 50.
Dürer, Familienwappen der, **G**. I. 45.
[Dürerin, Agnes, **S**. II. 51.]
Dürerin, Agnes, **ZZ**. I. 142—145.
Dürerin, Agnes, von 1504 **Z**. I. 144.
145. 330.
Dürerin, Agnes, in niederländischer
Kleidung, **Z**. II. 191, 192.
Dürerin, Agnes, im Keisckleide, **Z**. II.
206, 207.
Durerin, Barbara, **Z**. I. 48.
- E.
- Ebner und Furer, Wappen der, als
Bücherzeichen, **H**. (B. Appendix 45)
II. 125.
Ecce homo, **G**. II. 108. [**GG**. I. 366.]
Ecce homo, (Große Passion), **H**. (B. 9)
I. 333. II. 47.
Ecce homo (Kupferstichpassion), **K**.
(B. 10) II. 90.
[Ehrenkranz, der, des Kaisers, **Z**. II.
140—142.]
Ehrenspalte, die, **HH**. (B. 138) II.
41, 60, 116, 118—121, 138, 140,
145, 148, 150.
Eiferfucht, die, f. Hercules, der große
Einfall, eine Menge bunter, schalk-
hafter, als Fortsetzung der Rand-
zeichnungen, **ZZ**. II. 131.
Elster, Flügel einer, **Z**. I. 303.

- Engel, der, den Drachen verchließend (Apokalypse, **H.** (B. 75) I. 262.
- Engel, ein, dem Joachim erscheinend (Marienleben), **H.** (B. 78) I. 336.
- Engel, die sieben, mit den Posaunen (Apokalypse), **H.** (B. 68) I. 257, 258.
- Engel, die vier losgelassenen (Apokalypse), **H.** (B. 69) I. 257, 258, 260.
- Engel, die vier, die den Winden wehren (Apokalypse), **H.** (B. 66) I. 256, 257.
- Engelsturz, ein, **Z.** II. 35.
- Entführung, die, eines Weibes auf einem Einhorn, **R.** (B. 72) II. 67.
- Erasmus von Rotterdam, **K.** (B. 107) II. 200, 266—268, 298, **Z.** II. 267.
- Europa, Raub der, **Z.** I. 111.
- S. Eustachius, **K.** (B. 57) I. 238, 255, 306, 309, 310, 324, 331, II. 201.
- Eva, **ZZ.** I. 316, II. 2.
- Evas linker Arm mit dem Apfel, **Z.** II. 2, 3.
- F.
- Fahnenträger, der, **K.** (B. 87) I. 239.
- Familie, die heilige, **Z.** II. 41.
- Familie, die heilige, mit dem hüpfenden Christkind, **H.** (B. 96) II. 76, **Z.** II. 76.
- Familie, die heilige, mit den fünf Engeln, **H.** (B. 99) I. 307.
- Familie, die heilige, mit den musizierenden Engeln, **H.** (B. 97) II. 76.
- Familie, die heilige, in der Halle, **H.** (B. 100) I. 306.
- Familie, die heilige, mit den drei Hasen, **H.** (B. 102) I. 268.
- Familie, die heilige, mit der Heuschrecke, **K.** (B. 44) I. 210, 221, 331, II. 233.
- Familie, die heilige, mit den zwei nackten Kindern, **H.** (B. 98) II. 270.
- Familie, die heilige, an der Mauer, **R.** (B. 43) II. 65, 66.
- Fechterpaare, **ZZ.** II. 317.
- Felsenpartie, eine, **Z.** I. 118, 127.
- Felsenchloß, das, mit Wald und Wasser, **Z.** I. 121.
- Felsenwand, die, mit unbelaubtem Strauchwerk, **Z.** I. 127.
- Ferdinand I., König: fein Wappen, **H.** II. 312.
- Figuren zur Proportionslehre, **H.** I. 301.
- Figurenstudien, fünf, **R.** (B. 70) II. 66, 67.
- Flucht, die, nach Aegypten (Marienleben), **H.** (B. 89) I. 339.
- Fortuna, die große, f. Nemesis.
- Fortuna, die kleine, **K.** (B. 78) I. 235.
- S. Franciscus von Assisi in der Landschaft, **H.** (B. 110) I. 307.
- Frau, eine, **G.** II. 94.
- Frau, eine schlafende, **Z.** II. 131.
- Frau, eine junge, in Halbfigur, zwei Studien, **Z.** II. 195.
- Frau, die auf dem Hunde stehende, **Z.** II. 54.
- Frau, die, mit den schweren Augenlidern, f. Zinnerin, Katharina.
- Frau, die, mit dem Falken, **Z.** I. 56, 57.
- Frau im Hauskleide, **Z.** I. 143.
- Frau im Kirchenkleide, **ZZ.** I. 143.
- Frau im Tanzkleide, **Z.** I. 143.
- Frauenbad, das, **H.** I. 270, **Z.** I. 269.
- Frauenkopf, ein, Memling'scher Madonnaentypus, **Z.** II. 204.
- Frauenkopf, der, mit dem Stirband, **Z.** I. 329, 330.
- Frauenmantel, Draperie eines, **Z.** II. 200.
- Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen, **K.** (B. 104) II. 249, 254, **Z.** II. 249, 254.
- Frosch, ein, **Z.** II. 222.
- [Fugger, Jacob, **G.** I. 194, 195]
- Fugger, Jacob, **Z.** I. 194, 195.
- Fürer, Wappen der, f. Ebner.
- [Fürlegerin, Katharina, **GG.** I. 191, 192]
- Fürlegerin, Katharina, mit den langen Haaren, **G.** I. 192, 193.
- Fürstin, die reitende, mit Gefolge im

- Triumphzuge des Kaisers, **H.** (Ausgabe von B., [131](#)) **II.** [145](#).
 Fußböden, fünf gemusterte, **Z.** **II.** [203](#). [204](#).
 Fußsohlen, die, des rechts der Mitte knieenden Apoftels (Mariae Himmelfahrtbild), **Z.** **II.** [18](#).
 G.
 Gänsemännchen, das, **Z.** **I.** [137](#).
 Gebetbuch Kaiser Maximilians I. f. Randzeichnungen.
 Gefäße im Dürercodex zu Dresden, **ZZ.** **I.** [96](#).
 Geister, der, **H.** (B. [119](#)) **II.** [75](#). **Z.** **II.** [75](#).
 Geister, die bösen, in der Kirche, **Z.** **II.** [235](#)—[237](#).
 Geistlicher, ein, **G.** **II.** [133](#). [134](#).
 Gelehrter, ein, **G.** **II.** [134](#).
 Genien, die, mit der Hexe, **K.** (B. [67](#)) **I.** [230](#). **II.** [91](#).
 Genien, die, mit dem Schilde, **K.** (B. [66](#)) **I.** [230](#).
 Genovefa f. Johannes Chryostomus, Buße des heiligen.
 S. Georg den Drachen tödtend, **H.** (B. [111](#)) **I.** [306](#). [322](#).
 S. Georg zu Fuß, **K.** (B. [53](#)) **I.** [239](#).
 S. Georg zu Pferde, **K.** (B. [54](#)) **I.** [324](#). **II.** [61](#). [232](#).
 Gerechtigkeit, die, **K.** (B. [79](#)) **I.** [319](#).
 Gewalthätige, der, f. Mann, wilder.
 Gewässer mit Kähnen, **Z.** **I.** [124](#).
 Glück f. Fortuna.
 Goldschmiedvorlagen, **ZZ.** **II.** [54](#).
 Grabbilder, die, im Triumphzuge des Kaisers, **HH.** (Ausgabe von B., [104](#) bis [108](#)) **II.** [145](#).
 Gregor der Große, Papst, zwischen S. Stephanus und S. Laurentius, **H.** (B. [108](#)) **I.** [305](#). [306](#).
 Greis, ein, den Kopf in die Hand gestützt, **ZZ.** **II.** [199](#). [200](#). [275](#).
 H.
 Hahn, ein, **Z.** **II.** [54](#).
 Hand, die abwärts deutende, des über dem Betenden herausragenden Apoftels (Mariae Himmelfahrtbild), **Z.** **II.** [18](#).
 Hand, die linke, sammt Aermel des rechts der Mitte knieenden Apoftels (Mariae Himmelfahrtbild), **Z.** **II.** [18](#).
 Hände, die gefalteten, des rechts knieenden Apoftels (Mariae Himmelfahrtbild), **Z.** **II.** [18](#).
 Hände, die, Gott Vaters (Mariae Himmelfahrtbild), **Z.** **II.** [17](#).
 Hände, zwei (Studie zum Rosenkranzfest), **Z.** **I.** [354](#).
 Hände, die, Christi (Studie zum Jesusknaben unter den Schriftgelehrten), **Z.** **I.** [357](#).
 Hände, die, der Schriftgelehrten (Studie zum Jesusknaben unter den Schriftgelehrten), **Z.** **I.** [357](#).
 Hafe, ein, **Z.** **I.** [303](#).
 Heiligen, die österreichischen, **H.** (B. [116](#)) **II.** [122](#).
 Heller, Jacob, **G.** **II.** [20](#)—[22](#).
 Hellerin, Katharina, **G.** **II.** [20](#).
 Hercules, **H.** (B. [127](#)) **I.** [270](#). [271](#). [273](#).
 Hercules, der große, **K.** (B. [73](#)) **I.** [207](#). [221](#). [226](#). [227](#). [229](#). [231](#). [234](#). [270](#). [314](#). [320](#). [331](#). **II.** [91](#). [201](#).
 Hercules und die stymphalische Vogel, **G.** **I.** [195](#). [196](#). [279](#). [317](#). **Z.** **I.** [195](#). [196](#).
 Heße, Helius Eobanus, **H.** (P. [218](#)) **II.** [269](#). [270](#). **Z.** **II.** [270](#).
 Hexe, die, f. Genien.
 Hexen, die vier, **K.** (B. [75](#)) **I.** [208](#). [216](#)—[218](#). [232](#). [269](#).
 S. Hieronymus als Charakterkopf, **G.** **II.** [225](#). [226](#).
 S. Hieronymus in der Felsenhöhle schreibend, **H.** (B. [113](#)) **II.** [221](#).
 S. Hieronymus im Gehäuf, **K.** (B. [60](#)) **II.** [70](#). [75](#). [201](#). [227](#)—[229](#). [232](#). [233](#).
 S. Hieronymus mit dem Weidenbaume, **R.** (B. [59](#)) **II.** [64](#). [65](#).
 S. Hieronymus in der Wildniß, **K.** (B. [61](#)) **I.** [207](#). [221](#). [270](#).

- [S. Hieronymus in der Wüste, **R.** (B. 62) II. 74, 91.]
 S. Hieronymus in der Zelle, **H.** (B. 114) II. 75. 233. **Z.** II. 75. 76.
 Hieronymus Tedesco (Rosenkranzfest), **Z.** I. 353.
 Himmelskarten, **HH.** (B. 151, 152) II. 122, 123, 180.
 Hirschkopf, ein, von 1504, **Z.** I. 303.
 Hirschkopf, ein (zu Adam und Eva), **Z.** II. 4.
 Hirschchröter, ein, **Z.** I. 303.
 Hochzeit, die burgundische f. Triumphwagen, der kleine.
 Hochzeit, die, des Lammes (Apokalypse), **H.** (B. 67) I. 260—262.
 Hochzeit, die spanische, im Triumphzuge des Kaisers, **HH.** [Ausgabe von B., 103] II. 144.
 Hoftrachten, **ZZ.** II. 127.
 Hohensperg, Befehlsung des, **Z.** II. 316.
 Holper, Wappen der, **G.** I. 45.
 Holzschuh, Hieronymus, **G.** II. 215, 272, 273.
 Holzschuhersche Tafel f. Beweinung Christi.
 Hund, ein, **Z.** II. 222.
 Hund, ein liegender, **Z.** II. 196.
 Hund, ein rechtshin springender, **Z.** II. 222.
 Hundekopf, ein, von zwei Händen gehalten, **Z.** II. 204.
 Hungersperg, Felix, **ZZ.** II. 178, 179.

I. (Vocal.)

- Imhoff, Hans, der ältere, **G.** II, 215 bis 217.
 Innsbruck, Ansicht von, **Z.** I. 120.

J.

- S. Jacobus, Kopf des Apostels, **G.** II. 94. 274.
 S. Jacobus, Marter des, **G.** II. 19, 20.
 Jesus unter den Schriftgelehrten (Marienleben), **H.** (B. 91) I. 340.
 Jefusknabe in der Fensterwölbung, **Z.** I. 100, 104.

- Jefusknabe, der, unter den Schriftgelehrten, **G.** I. 356—360, 363.
 Joachims Opfer vom Hohenpriester zurückgewiesen (Marienleben), **H.** (B. 77) I. 336.
 Joachim und Anna unter der goldenen Pforte (Marienleben), **H.** (B. 79) I. 336. 337. 341. 342.
 SS. Johannes, **Z.** I. 183.
 S. Johannes Evang., die Apokalypse schreibend (Apokalypse); **H.** (B. 60) I. 262, 263.
 S. Johannes Evang., Berufung des, f. Leuchter, die sieben.
 S. Johannes Evang., das Buch verschlingend (Apokalypse), **H.** (B. 70) I. 259.
 S. Johannes, Evang., die Hände faltend und nach oben blickend, **Z.** II. 276, 277.
 S. Johannes Evang., Marter des (Apokalypse), **H.** (B. 61) I. 113, 252.
 Johannes der Täufer, **G.** I. 304, 305.
 [Johannes der Täufer: sein Kopf, **G.** I. 366.]
 [Johannes des Täufers Geburt, und Predigt, **SS.** II. 46.]
 Johannes des Täufers Enthauptung, **H.** (B. 125) II. 75.
 S. Johannes Chryostomus, Buße des, **G.** (B. 63) I. 233, 234.
 S. Judas Thaddäus sitzend, **Z.** II. 276.
 Jüngling, ein, **Z.** I. 330.

K.

- Kain und Abel, **H.** (B. 1) II. 76.
 [Kaiserfenster bei S. Sebald, **Z.** II. 120.]
 Kalkreut, Ansicht von, **Z.** I. 124.
 Kampf der Seegötter f. Tritonen, Zweikampf.
 Kanone, die, **R.** (B. 99) II. 68.
 Karl der Große, Kaiser, **G.** II. 111—113.
 Karl V., Kaiser, **H.** (B. App. 41) II. 160, 161.
 S. Katharina, Marter der, **G.** II. 19, 20. **H.** (B. 120) I. 268.
 Katharina, die Mohrin des Factors Brandan, **Z.** II. 198, 199.

- Katzen, vier, **Z. II.** [222](#).
- Kettenhund, ein liegender, **Z. II.** [189](#).
- Kind, das, auf dem Boden, **Z. I.** [112](#).
- Kindsköpfchen, ein (zu Maria mit dem nackten Kinde?), **Z. II.** [135](#)
Anm. 1.
- Klaufen, befestigte f. Caftell.
- Klaufen, die Venediger, **Z. I.** [120](#) [121](#).
- Kleberger, Johann, **G. II.** [271](#).
- Knabenkopf, der, mit dem langen Barte, **G. II.** [94](#).
- Knoten, die sechs, **HH.** (B. 140—145)
I. [369](#) [370](#).
- Koch, der und fein Weib, **K.** (B. [84](#))
I. [230](#).
- [S. Koloman, **H.** (B. [106](#)) II. [122](#)
Anm. [3](#), [252](#) Anm. [3](#).]
- Könige, zwei heilige, **G. II.** 22—24.
- Königspaar, das reitende, im Triumphzuge des Kaisers, **H.** (Ausgabe von B., [130](#)) II. [145](#).
- [Kopf, der, eines schläfrigen Alten,
Z. I. [176](#).]
- Kopf, herabblickender, eines Apostels (Marie Himmelfahrtbild), **Z. II.** [18](#).
- Kopf, aufblickender, eines Apostels (Marie Himmelfahrtbild), **Z. II.** [18](#).
- Kopf, über den Betenden herausragender, nach abwärts gewandter, eines Apostels (Marie Himmelfahrtbild), **Z. II.** [18](#), [276](#).
- Kopf, der, des rechts knieenden Apostels (Marie Himmelfahrtbild), **Z. II.** [18](#).
- Kopf, der, des vom Rücken gesehenen Apostels (Marie Himmelfahrtbild), **Z. II.** [18](#).
- [Kopf, ein emporblickender (Marie Himmelfahrtbild), **Z. II.** [19](#).]
- Kopf eines Greifes, **Z. II.** [200](#).
- Kopf, der, eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, **GG.** II. [94](#).
- Kopf, der, eines singenden Knaben (zum Rosenkranzfest?), **Z. I.** [355](#).
- Kopf, der, eines Seraphs (zum Rosenkranzfest?) **Z. I.** [355](#).
- Kopf, der, mit einem Turban, **Z. I.** [329](#).
- Kopf, der, einer Venetianerin (zum Rosenkranzfest?), **I.** [355](#).
- Köpfchen von Engeln (Rosenkranzfest), **Z. I.** [355](#).
- Köpfchen, das, eines Jesusknaben (zum Jesusknaben unter den Schriftgelehrten), **Z. I.** [357](#).
- Krell, Oswald, **G. I.** [193](#) [194](#).
- Kreuz, das große, **K.** (B. [24](#)) I. [116](#),
II. [62](#).
- Kreuzabnahme, die (Kupferlichpaffion), **K.** (B. [14](#)) II. [61](#).
- Kreuzabnahme, die (Grüne Passion), **ZZ.** I. [335](#).
- [Kreuzabnahme, die, **G. I.** [178](#).]
- Kreuzigung, die, **H.** (B. [59](#)) I. [365](#).
- Kreuztragung, die (Große Passion), **H.** (B. [10](#)) I. [333](#), [335](#), II. [91](#).
- Kreuztragung, die (Kleine Passion), **H.** (B. [37](#)) II. [81](#).
- Kreuztragung, die (Grüne Passion), **Z. I.** [335](#).
- Kreuztragung, (Christus das Kreuz tragend), **Z. II.** [156](#).
- Kreuztragung (St. Veiter Altarflügel), **Z. I.** [174](#).
- Kreuztragung (Ausführung zur Kreuzigung), **Z. II.** [41](#), (Christus aufrecht stehend), **Z. II.** [209](#), (Christus zusammengefunkent) **Z. II.** [209](#).
- Kriegsleute und Bauern, fünf irische, **Z. II.** [196](#).
- Kroninsignien, die, **ZZ.** II. 111, [112](#).
- Krönungsornat, der, **Z. II.** 111.
- Kuh, eine grafende, **Z. II.** [222](#).

L.

- Lamm, das, auf dem Berge Zion, f. Hochzeit des Lammes.
- Landauer, Matthäus, **Z. II.** [32](#).
- Landchaft, die, mit dem Schlosse, **Z. I.** [118](#).
- Landchaft, eine oberitalienische, **Z. I.** [210](#).
- Landsknechte, drei, **Z. I.** [92](#).
- Landsknechte, die, und ein Türke, **K.** (B. [88](#)), I. [238](#).
- Lang von Wellenberg, Wappen des

- Cardinals f. Portalverzierung und Christi Nachfolge.
- Lautenflügel, der geflügelte, **Z. I.** 138. 139.
- Lefepult, das, mit großen Büchern, **Z. II.** 200.
- Leuchter, die sieben goldenen, (Apokalypfe), **H.** (B. 62), I. 252. 253. Libri amorum, **HH.** I. 277—281.
- Liebesantrag, der, **K.** (B. 93) I. 210. 211.
- Lindenbaum, der, auf der Baftei, **Z. I.** 121.
- Löffelstiele, **Z. II.** 54.
- Löfung, die, des 5. und 6. Siegels (Apokalypfe), **H.** (B. 65) I. 255 256.
- Löwe, ein, **Z. I.** 117. 270.
- Löwe, ein liegender, **Z. II.** 206.
- Löwen, zwei, **Z. II.** 195.
- Löwen, zwei, vor zwei Krügen stehend, **Z. II.** 222.
- Löwenkopf, der, **Z. I.** 111.
- Löwenwappen, das, mit dem Hahn, **K.** (B. 100) I. 319.
- Lucretia, **G. II.** 36. 37. 51. 133. **ZZ.** II. 36. 51.
- M.**
- Mädchen, ein, **Z. I.** 141. 142.
- [Mädchen, das, mit der Katze, **G. I.** 366.]
- Mädchen, das, mit kölnifchem Kopfputz, **Z. II.** 206.
- Magd, die, und eine alte Frau, **Z. II.** 192.
- Mandelkrähe f. Blauracke.
- Mann, ein, Brustbild, **Z. II.** 195.
- Mann, ein alter, **G. I.** 98.
- Mann, ein alter, mit rother Kappe, **Z. II.** 197.
- Mann, ein betender (Rosenkranzfest), **Z. I.** 355.
- Mann, der junge, mit blondem Haar, **G. I.** 373.
- Mann, der junge, mit kraufem Haar, **Z. I.** 330.
- Mann, ein junger, mit breitem Hut, **Z. II.** 108.
- Mann, ein junger, mit aufgefchlagener Hutkrempe, **Z. II.** 198.
- Mann, der junge, mit fchwarzer Mütze und braunem Mieder, **G. I.** 372.
- Mann, ein 24jähriger, **Z. II.** 181.
- Mann, ein vornehmer, **G. I.** 172—174.
- Manu, der wilde, **K.** (B. 92) I. 208. 209.
- Mann, der wilde, als Wappenhalter, **Z. II.** 124. 125.
- Mann, der an einen Baum gefeffelte, **Z. II.** 235.
- Mann und Weib mit einem Kandelaber, **Z. II.** 235.
- Männer, fünf nackte, **Z. II.** 289.
- Männerbad, das, **H.** (B. 128) I. 269.
- Mantel, der, des Papftes (Rosenkranzfest), **Z. I.** 355.
- Mappa mundi f. Himmelskarten.
- S. Marcus, Naturftudium zum Kopfe des, (Die vier Temperamente), **Z. II.** 274.
- Maria, die betende, f. Fürlegerin.
- Maria, fäugend, **G. I.** 304.
- Maria, fäugend, **Z. II.** 78.
- Maria, fäugend, die größere, **K.** (B. 36) II. 79. 136. 201.
- Maria, fäugend, die kleine, **K.** (B. 34) I. 318. 319.
- Maria, fitzend mit einem Buche auf den Knien, **Z. II.** 275.
- Maria, thronend von 1485, **Z. I.** 58. 59.
- Maria, thronend von 1511, **Z. I.** 183.
- Maria, an einem Baume fitzend mit dem nackten Kinde im Schoofe von 1516, **Z. II.** 37.
- Maria mit der Birne, **K.** (B. 41) II. 62. **Z. II.** 62.
- Maria mit der angefnittenen Birne, **G. II.** 34.
- Maria, gekrönt von einem Engel, **K.** (B. 37) II. 136. 201.
- Maria, gekrönt von zwei Engeln, **G. I.** 336. **K.** (B. 39) II. 136. **ZZ.** II. 136.
- Maria, von vielen Engeln verehrt, **H.** (B. 101) II. 137.

- Maria mit dem kurzen Haar auf dem Halbmonde, **K.** (B. 33) II. 70.
- Maria mit dem langen Haar auf dem Halbmonde, **K.** (B. 30) I. 230.
- Maria, von Heiligen verehrt, **H.** (B. 95) I. 343. 356.
- Maria mit S. Hieronymus und Antonius, **Z.** I. 183.
- Maria mit dem nackten Kinde, **G.** II. 134. 135.
- Maria, das Kind an sich drückend, **K.** (B. 35) II. 62. 70. 201.
- Maria mit der Kornblume, **G.** II. 270.
- Maria in der Landschaft mit muscirenden Engeln, **Z.** II. 137.
- Maria in der Landschaft mit vielen Thieren, **ZZ.** I. 225. 226.
- Maria mit der Meerkatze, **K.** (B. 42) I. 125. 207. 221. 224—226.
- Maria mit der Nelke, **G.** II. 57.
- Maria mit der Schwertlilie, **G.** II. 8. 9.
- Maria an der Stadtmauer, **K.** (B. 40) II. 70.
- Maria mit der Sternkrone, **K.** (B. 31) II. 61. 71.
- Maria mit der Sternkrone und Scepter, **K.** (B. 32) II. 71.
- [Maria am Thore, **K.** (B. 45) II. 80.]
- Maria mit dem Wickelkinde, **K.** (B. 38) II. 136. 201.
- Marie Darstellung im Tempel (Marienleben), **H.** (B. 81) I. 337.
- Marie Geburt (Marienleben), **H.** (B. 80) I. 337. II. 48. 90.
- Marie Heimführung (Marienleben), (B. 84) I. 338. [S. II. 46] **Z.** I. 338.
- Marie Himmelfahrt, **G.** II. 2. 9. 11—19. 23. 100 **ZZ.** II. 13. 14. 17—19. 36. 136.
- Marie Himmelfahrt (Marienleben), **H.** (B. 94), I. 343. II. 14. 18. **Z.** I. 343.
- Maria Tod (Marienleben), **H.** (B. 93), I. 343. **Z.** I. 343.
- Maria Verkündigung (Marienleben), **H.** (B. 83) I. 338.
- Maria Vermählung (Marienleben), **H.** (B. 82) I. 143. 337. 338.
- Maria und Anna, **K.** (B. 29), I. 318.
- Maria von Aegypten, **H.** (B. 121) I. 316. 317.
- Marienkopf, **ZZ.** I. 329.
- Marienleben, das, **HH.** (B. 76—95) I. 143. 170. 333. 336—345. 356. II. 14. 40. 46. 48. 76. 80. 82—85. 90. 172. 201. 238.
- Marktbauern, die, **K.** (B. 89) II. 137.
- Marter, die, der Zehntausend, **G.** II. 2. 6—8. 11. 100. 246. **H.** (B. 117) I. 269. II. 7. **Z.** II. 7.
- [S. Martin von Tours, **H.** (B. App. 18) I. 87.]
- Maximilian I. Kaiser, **G.** I. 326. II. 73. 152. 154. **HH.** (B. 153. 154) II. 73. 152. **Z.** II. 151—153. [**Z.** I. 352.]
- [Medaillen **SS.** II. 51. 52.]
- Meerwunder, das, **K.** (B. 71) I. 111. 207. 220. 221. 232. 234. 306. II. 91.
- Melancholie, die, **K.** (B. 74) II. 70. 146. 201. 227. 228. 232. 234.
- Melanchthon, Philipp, **K.** (B. 105) II. 48. 266—268.
- Mercurius, **Z.** I. 297. 298.
- Meffe, die, des heiligen Gregor, **H.** (B. 123) II. 75.
- S. Michael mit dem Drachen kämpfend (Apokalypfe), **H.** (B. 72) I. 259. 260.
- Mißgebur, eine menschliche, **Z.** II. 126.
- Mißgebur eines Schweines, **K.** (B. 95) I. 118. II. 125.
- Mörfer, ein, **Z.** II. 204. 210.
- Muffel, Jakob, **G.** II. 215. 271. 272. **Z.** II. 272.
- Münztempel, **H.** f. Karl V.
- Mufchel, eine, **Z.** II. 56.
- N.**
- Nashorn, das, **H.** (B. 136) II. 126. 127. [**Z.** II. 126.]
- Nemesis, genannt „die große Fortuna“, **K.** (B. 77) I. 235. 236. 242. 324. II. 201. **Z.** I. 235.
- S. Nicolaus, sitzend, **Z.** II. 196.
- S. Nicolaus, Udalrich und Erasmus, **H.** (B. 118) I. 307.

- Nürnberg, Johanneskapelle und Friedhof, **Z. I.** 123.
- Nürnberg, Wappen von, **H.** (B. 162) II. 219. 220.
- Nürnberg von der Westseite, **Z. I.** 123.
- Nufshäher, ein, **Z. II.** 56.
- Nufshäher, zwei Flügel und einzelne Federn eines, **Z. II.** 56.
- O.
- [Oelhafen, Sixtus, **G. I.** 194.]
- Offenbarung Johannis f. Apokalypfe, **S. Onuphrius, G. I.** 304. 305.
- S. Onuphrius** und Johannes der Täufer, **H.** (B. 112) I. 305.
- Ornament zu einem Titelblatt, **Z. II.** 222.
- Orpheus, von den kikonischen Weibern überfallen, **Z. I.** 226. 227.
- P.
- Paar, das gehende f. Spaziergang, **Papageiefederu, Z. II.** 56.
- [Parisurtheil, das, **K.** (B. 65) II. 74.]
- Parker, Henry, Lord de Morley, **Z. II.** 249. 250.
- Passion, die große, **HH.** (B. 4—15) I. 332—336 II. 47. 59. 76. 81—84. 91. 201.
- Passion, die grüne, **ZZ. I.** 117. 334—336. II. 40. 76.
- Passion, die kleine, **HH.** (B. 16—52) I. 333. 341. II. 81—85. 90. 201. 202.
- Passion, die Kupferlich-, **KK.** (B. 3—18) I. 335. II. 61—63. 182. 201. 234.
- [Patenier, Joachim de, **K.** (B. 108) II. 208.] **Z. II.** 208.
- S. Paulus, K.** (B. 50) II. 234. 275. **Z. II.** 234.
- S. Paulus**, Studium zum Kopfe des (Die vier Temperamente), **Z. II.** 274. 275.
- S. Petrus**, Kopf des, (Die vier Temperamente), f. Greis, ein, den Kopf in die Hand gestützt.
- S. Petrus** und Johannes heilen den Lahmen, **K.** (B. 18) II. 62.
- S. Petrus** und **S. Paulus, G.** II. 22 bis 24.
- Pfaffrath, Hans, **Z. II.** 198.
- Pferd, das große, **K.** (B. 97) I. 322 bis 324. 371.
- Pferd, das kleine, **K.** (B. 96) I. 322 bis 324. 371.
- Pferde, geflügelte, **Z. II.** 54.
- Pferde, die vier verschiedenfarbigen, f. Reiter, die vier apokalyptischen.
- Pfintzing, Martin, **Z. II.** 189.
- Pfintzing, Bücherzeichen des Melchior, **Z. II.** 124.
- Pflanzen f. Blumen.
- S. Philippus, K.** (B. 46) II. 278.
- S. Philippus**, Kopf des Apostels, **G.** II. 94. 274.
- Phitofophie, die, **H.** (B. 130) I. 278 bis 281. 284.
- Pirkheimer, Wilibald, **K.** (B. 106) II. 48. 254. 255. **Z. I.** 330.
- Pirkheimer, Wilibald, Bücherzeichen des, **H.** (B. App. 52) I. 279. 280. II. 125.
- Plankfelt, Jobst, **Z. II.** 176.
- Portalverzierung, **Wappen** des Cardinals Lang, **Z. II.** 156.
- Postreiter f. Courier.
- [Profilzeichnungen, die linkshin gewandten, **ZZ. II.** 52.]
- Project, das, zur Bemalung eines Haufes, **Z. II.** 41.
- Proportionslehre, **HH.** II. 317—321.
- Pupilla Augusta, **Z. I.** 284—287.
- R.
- Rahmen, der, zum Allerheiligenbilde, **S. II.** 25—30. 40. 45.
- Raudzeichnungen im Gebetbuche Kaiser Maximilians I., **ZZ. I.** 212. II. 69. 106. 127—132. 156. 236.
- Rafenlück, ein, **Z. I.** 303.
- Raub der Proserpina durch Pluto f. Entführung.
- Ravensburger, Lazarus, **Z. II.** 195.
- Rebhuhn, das, **Z. II.** 5.
- Reiber, ein, **Z. II.** 56.
- Reiter, ein geharnischter, **Z. I.** 181.

- 238, 310, 371. II. 230—232 **ZZ**. (Vorstudien), I. 371, 372.
- Reiter, sechs, im Hohlwege, **Z**. I. 92.
- Reiter, die vier apokalyptischen (Apokalyphe), **H**. (B. 64) I. 138 254. 255, 258, 260, 310.
- Reiterin, die kleine, **K**. (B. 82) I. 207, 221.
- Reiterkizzen, sechs, zum Triumphzuge Kaiser Maximilians I., **ZZ**. II. 147, 148.
- Reitpferd, ein aufgeputztes, **Z**. II. 203.
- Reffen, Bernhard von, **G**. II. 197, 198, 216.
- Rheinlandschaft, eine, f. Andernach.
- Ritter, ein betender, mit feiner Frau, **Z**. II. 54.
- Ritter, ein, mit einem Landsknecht, **H**. (B. 131) I. 271.
- Ritter, der, auf einem Löwen, **Z**. II. 54.
- Ritter, ein, in Prachtrüstung **Z**. I. 112.
- Ritter, Tod und Teufel, **K**. (B. 98) I. 212, 238, 371. II. 70, 227. 229—234. 323.
- S. Rochus, **Z**. I. 174. f. auch Sebastian.
- Rogendorf, Wappen der, **H**. (R. 239) II. 185. 186.
- Rosenkranzfest, das, **G**. I. 285, 351 bis 357. 361, II. 2. 13, 26, 100. [Roswithæ Opera, **HH**. I. 276.]
- Ruhe, die, auf der Flucht nach Aegypten (Marienleben), **H**. (B. 90) I. 339. 340.
- S.**
- Salome mit dem Haupte Johannis, **H**. (B. 126) II. 75.
- Salvator mundi, **G**. I. 304.
- Samfon den Löwen bezwingend, **H**. (B. 2) I. 270.
- Samfons Philisterfchlacht, **ZZ**. II. 57 bis 61.
- Satyr, der große f. Hercules.
- Satyr, der kleine f. Satyrfamilie.
- Satyrfamilie, die, **K**. (B. 69) I. 319. 320.
- Schildhalter, ein nackter, **Z**. I. 112.
- Schildkröte, eine, **Z**. II. 222.
- Schmerzensmann, der, mit gebundenen Händen, **R**. (B. 21) II. 64, 65.
- Schmerzensmann, der kleine sitzende, **R**. (B. 22) II. 67.
- Schmerzensmann, der, auf einem Steine sitzend, f. Titelblatt der kleinen Passion.
- Schmerzensmann, der stehende, **K**. (B. 20) I. 232, 233.
- Schulmeister, der, **H**. (B. 133) II. 88. **H**. II. 88.
- Schweifstuch Christi, von zwei Engeln gehalten, **K**. (B. 25) II. 63, 70, 106, 201.
- Schweifstuch Christi, von einem Engel gehalten, **R**. (B. 26) II. 67, 68.
- Schwerthilie, eine blaue, **Z**. II. 9.
- S. Sebaldus, **H**. (B. App. 21) II. 219. 220.
- [S. Sebaldus auf dem Säulenknau, **H**. (B. App. 20) I. 274, 275.]
- S. Sebastian, **K**. (B. 56) I. 232, 318. **Z**. I. 174.
- SS. Sebastian und Rochus, **Z**. I. 183.
- Seeräuber, der, f. Meerwunder.
- Seereiter, der, f. Meerwunder.
- Siegesdenkmal f. Denkmal und Denkfäule.
- Sigismund, Kaiser, **G**. II. 111—113.
- Silberrelief, das Imhoffsche, **S**. II. 48—51.
- S. Simon, **K**. (B. 49) II. 265, 275.
- Simfon f. Samfon.
- Sirene, Hängeleuchter, **Z**. I. 154, 155.
- Sohn, der verlorene, **K**. (B. 28) I. 207, 221, 222. **Z**. I. 222.
- Spaziergang, der, **K**. (B. 94) I. 88, 207, 211, 213.
- Spengler, das Bücherzeichen des Lazarus, **Z**. II. 125, 130, 131.
- Sperling, ein todter, **Z**. II. 56.
- Stabius, das Wappen mit dem Lorbeerkranze, **H**. (B. 166) II. 124.
- [Stabius, das Wappen mit der Umschrift, **H**. (B. 165) II. 124.]
- Stadtplatz, ein, **ZZ**. I. 99.

- Stäiber, Wappen des Lorenz, **HH.** (B. [167](#), [168](#)) II. [160](#).
- Steinbock, ein, **Z.** II. [222](#).
- Steinbruch, der, **ZZ.** I. [127](#).
- [S. Stephan zwischen zwei Bischöfen, **H.** (B. [109](#)) I. [306](#)]
- Stichplatte f. Achselberge.
- Stickmuster f. Knoten.
- Sturm, Caspar, **Z.** II. [188](#), [189](#).
- Sandenfall, der, (Kleine Passion), **H.** (B. [17](#)) II. [81](#), **Z.** II. 49.
- T.**
- [Tapete, die, **HH.** (P. [206](#)) I. [321](#).]
- Temperamente, die vier, **GG.** II. [35](#), [263](#), 273—275, [278](#)—[284](#), [288](#), [289](#), [323](#).
- Thierbilder, verschiedene, **ZZ.** I. [310](#). II. [222](#).
- S. Thomas, **K.** (B. [48](#)), II. [234](#), [275](#).
- S. Thomas und S. Christoph, **G.** II. 22—24.
- Thron Gottes, der, mit den vier Thieren (Apokalyphe), **H.** (B. [63](#)) I. [253](#), [254](#).
- Thurm mit kelchförmiger, oben in eine schlanke Spitze auslaufender Bedachung, **Z.** II. [195](#).
- Titelblatt der Apokalyphe, **H.** (B. [60](#)) II. [80](#).
- Titelblatt des Marienlebens, **H.** (P. [76](#)) II. [80](#).
- Titelblatt der großen Passion, **H.** (B. [4](#)) II. [81](#).
- Titelblatt der kleinen Passion, **H.** (B. [16](#)), II. [81](#).
- Titelinfassung zu Pirkeimers Büchern, **H.** (P. [205](#)) II. [222](#).
- Tod, der, als reitendes Gerippe, **Z.** I. [212](#), [213](#).
- Tod, der, und der Landknecht, **H.** (B. [132](#)) I. [212](#). II. [88](#).
- Todenschädel, ein, **Z.** II. [200](#).
- Topler, Paulus, **Z.** II. [189](#).
- Trachtenbilder, **ZZ.** I. [143](#).
- Trachtenstudie, Seitenansicht einer Frau, **Z.** II. [204](#).
- Traum, der, des Doctors, **K.** (B. [76](#)) I. [207](#), [214](#), [215](#), [218](#), [220](#), [231](#), 232.
- Traumgeficht Dürers, das, **Z.** II. [264](#), [265](#).
- Trient, Anichten von, **ZZ.** I. [120](#).
- Tritonen, Zweikampf von, **Z.** I. [114](#), [115](#), [228](#).
- Triumphwagen, der, des Kaisers, **HH.** II. 138—140, 142—144, [158](#), [168](#), [169](#), [307](#), **ZZ.** II. [139](#), [140](#), [143](#), [169](#).
- Triumphwagen, der kleine, **H.** II. [144](#), [146](#).
- Triumphzug, der, des Kaisers, **HH.** II. [138](#)—[150](#).
- Trockenfleg, der, beim Hallerthürlein **Z.** I. [126](#).
- Trophäen f. Reiterkizzen.
- Tfcherte, Wappen des Johann, **H.** (B. [170](#)) II. [125](#).
- Türkenfamilie, die, **K.** (B. [85](#)) I. [317](#), [318](#).
- Türkenkopf, ein bärtiger, **Z.** I. 112, [252](#).
- Turkin, eine, **Z.** I. [349](#).
- U.**
- Unbekannter, ein, mit einer Pelzmütze, **Z.** II. [196](#).
- Unterweifung der Messung, **HH.** II. [42](#), [44](#), [305](#)—[311](#).
- V.**
- Varenbüler, Ulrich, **H.** (B. [155](#)) II. [268](#), [269](#), [300](#), **Z.** II. [269](#).
- Veilchensträußchen, ein, **Z.** I. [303](#).
- Venetia, die trauernde im Triumphzug des Kaisers, **H.** (Ausgabe o. B. [89](#)) II. [146](#).
- Venus, Studium zu einer, **Z.** II. [200](#), [276](#).
- Venus auf dem Delphin, **Z.** I. [235](#).
- Venus und Amor, **Z.** II. [235](#).
- Verleumdung, die, **Z.** II. 164—167.
- S. Veronica, **R.** (B. [64](#)) II. [64](#), [65](#).
- S. Veronica zwischen Petrus und Paulus (Kleine Passion), **H.** (B. [38](#)) II. [81](#).

- S. Veronika f. auch Schweifstuch.
 Veronica Formschneiderin, **Z.** II. 262.
 Vertreibung, die, aus dem Paradiese
 (Kleine Passion), **H.** (B. 38) II. 81.
 Vifer, das, **Z.** II. 68.
 Vorhölle, die, (Große Passion), **H.**
 (B. 14) II. 81.
- W.**
- [Waldauf, Wappen des Florian, **H.**
 (Heller 2151) I. 277.]
 Waldpartie am Schmaufenbuck, **Z.**
 I. 128.
 [Wandgemälde im Nürnberger Rath-
 haustale II. 162, 169.]
 Wappen, das, mit den drei Löwen-
 köpfen, **H.** (B. 169) II. 124.
 Wappen, das, des Todes, **K.** (B. 101)
 I. 212, 319.
 Wappenschild, das, mit dem Rauten-
 kranze, **Z.** I. 174.
 Wappenschild, das, mit den gekreuz-
 ten Schwertern, **Z.** I. 174.
 [Wappenschild, fünf kaiserliche, **H.**
 (B. 158) I. 276, 277.]
 Weib, das babylonische (Apokalypse)
H. (B. 73) I. 262, **Z.** I. 250—252.
 Weib, sich entfleischend, f. Silberrelief.
 Weib, ein liegendes, **Z.** I. 234.
 Weib, ein, vom Rücken gesehen, **Z.**
 II. 2.
 Weib, das mit der Sonne bekleidete,
 (Apokalypse) **H.** (B. 71) I. 259.
 Weib, das stehende, mit den zwei
 Säuglingen im Triumphzug des
 Kaisers, **H.** (Ausgabe v. B. 93)
 II. 146.
 Weiber, zwei nackte, **Z.** I. 286.
 Weibsbild, ein, **G.** I. 98.
 Weidenmühle, die, **Z.** I. 123, 124.
 Weiherhaus, das, beim Gleishammer,
Z. I. 124, 224, 225.
 Weihnachten, f. Christi Geburt.
 Weltgericht, das, (Kleine Passion), **H.**
 (B. 52) II. 81.
 Weltkarte, die, **H.** (B. 150) II. 122,
123.
 Wendin, eine, **Z.** I. 348, 349.
 [S. Wilibald, **H.** (P. 189) II. 133.]
 Wochenstube, die, f. Mariæ Geburt.
 Wolgemut, Michel, **G.** I. 71, 93. II.
52, 133. [S. II. 51. 52.] **Z.** I.
93. II. 52.
- Z.**
- Zeichner der Kanne, **H.** (B. 148)
 II. 306.
 Zeichner der Laute, **H.** (B. 147)
 II. 306, **Z.** II. 306.
 Zeichner des sitzenden Mannes, **H.**
 (B. 146) II. 306.
 Zeichner des liegenden Weibes, **H.**
 (B. 149) II. 306.
 Ziegenbock, Kopf eines, **Z.** II. 322.
 Zinnerin, Katharina, **ZZ.** I. 140,
141. 329.

III.

VERZEICHNISS

DER SÄMMTLICHEN BILDDRUCKE,

als: Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte Dürers in der Reihenfolge der Beschreibungen von Bartsch, Peintre graveur VII. und Passavant P. Gr. III. etc.

1. Kupferstiche und Radirungen.

Nach Bartsch:

- | | |
|--|---|
| 1. Adam und Eva, I. 176. 313 —
317. 319. 323. 342. II. 2 — 4.
63. 201. | 28. Der verlorene Sohn, I. 207. 221.
222. II. 233. |
| 2. Christi Geburt, I. 342. II. 201. | 29. Maria und Anna, I. 318. |
| 3 — 18. Die Passion, I. 335. II.
61 — 63. 182. 201. 234. | 30. Maria mit langem Haar, auf dem
Halbmonde, I. 230. |
| 4. Christus auf dem Oelberg, I. 335. | 31. Maria mit der Sternkrone, II.
61. 71. |
| 7. Christus vor Pilatus, I. 335. | 32. Maria mit Sternkrone und
Scepter, II. 71. |
| 10. Ecce homo, II. 90. | 33. Maria mit dem kurzen Haar, auf
dem Halbmonde, II. 70. |
| 14. Die Kreuzabnahme, II. 61. | 34. Die kleine säugende Maria, I.
318. 319. |
| 18. SS. Petrus und Johannes heilen
den Lahmen, II. 62. | 35. Maria, das Kind an sich drückend.
II. 62. 70. |
| 19. Christus auf dem Oelberge, II. 67. | 36. Die große säugende Maria, II.
70. 136. 201. |
| 20. Der Schmerzensmann stehend,
I. 232. 233. | 37. Maria, gekrönt von einem Engel,
II. 136. 201. |
| 21. Der Schmerzensmann mit ge-
bundenen Händen, II. 64. 65. | 38. Maria mit dem Wickelkinde,
II. 136. |
| 22. Der Schmerzensmann sitzend,
II. 67. | 39. Maria, gekrönt von zwei Engeln,
II. 136. |
| 23. Copie A. Das kleine Kreuz, ge-
nannt „Der Degenknopf“, II.
72 — 74. | 40. Maria an der Stadtmauer, II. 70. |
| 24. Das große Kreuz, I. 116. II. 62. | 41. Maria mit der Birne, II. 62. |
| 25. Das Schweifstuch Christi, von
zwei Engeln gehalten, II. 63. 70.
106. 201. | 42. Maria mit der Meerkatze, I. 125.
207. 221. 224 — 226. |
| 26. Das Schweifstuch Christi, von
einem Engel gehalten, II. 67. 68. | 43. Die heilige Familie an der Mauer.
II. 65. 66. |

44. Die heilige Familie mit der Heuschrecke, I. 210. 221. 331. II. 233.
45. [Maria am Thore, II. 80. Anm. 1.]
46. S. Philippus, II. 278.
47. S. Bartholomäus, II. 265. 275.
48. S. Thomas, II. 234. 275.
49. S. Simon, II. 265. 275.
50. S. Paulus, II. 234. 275.
51. S. Christoph, rückwärts blickend, II. 209.
52. S. Christoph mit der Kapelle, II. 209.
53. S. Georg zu Fufs, I. 239.
54. S. Georg zu Pferde, I. 324. II. 61. 232.
56. S. Sebaftian, I. 232. 318.
57. S. Eufachius, I. 238. 255. 306. 309. 310. 324. 331. II. 201.
58. S. Antonius, I. 285. II. 136. 201.
59. S. Hieronymus mit dem Weidenbaume, II. 64. 65.
60. S. Hieronymus im Gehäufe, II. 70. 75. 201. 227—229. 232. 233.
61. S. Hieronymus in der Wildniss, I. 207. 221. 270.
62. [S. Hieronymus in der Wüste, II. 74. Anm. 10.]
63. Die Buße des heiligen Johannes Chrysoftomus, I. 233. 234.
64. S. Veronica, II. 64. 65.
65. [Das Parisurtheil, II. 74. Anm. 1.]
66. Die Genien mit dem Schilde, I. 230.
67. Die Genien mit der Hexe, I. 230.
68. Apollo und Diana, I. 317.
69. Die Satyrfamilie, I. 319. 320.
70. Fünf Figurenstudien, II. 66. 67.
71. Das Meerwunder, I. 111. 207. 220. 221. 232. 234. 306. 331. II. 91. 233.
72. Die Entführung eines Weibes auf einem Einhorn, II. 67.
73. Der grofse Hercules, I. 207. 221. 226. 227. 229. 231. 234. 270. 314. 320. 331. II. 91. 201.
74. Die Melancholie, II. 70. 146. 201. 227. 228. 232—234.
75. Die vier Hexen, I. 208. 216—218. 232. 269.
76. Der Traum des Doctors, I. 207. 214. 215. 218. 220. 231. 232.
77. Nemesis oder die grofse Fortuna, I. 235. 236. 242. 324. II. 201.
78. Die kleine Fortuna, I. 235.
79. Die Gerechtigkeit, I. 319.
80. Der kleine Courier, I. 207—209.
81. [Der grofse Courier, I. 208. 209.]
82. Die kleine Reiterin, I. 207. 221.
83. Das gehende Bauernpaar, I. 318.
84. Der Koch und fein Weib, I. 230.
85. Die Türkenfamilie, I. 317. 318.
86. Die Bauern im Gespräche, I. 318.
87. Der Fahnenträger, I. 239.
88. Die Landsknechte und ein Türke, I. 238.
89. Die Marktbauern, II. 137.
90. Das tanzende Bauernpaar, II. 234.
91. Der kleine Dudelfackpfeifer, II. 233. 234.
92. Der wilde Mann, I. 208. 209.
93. Der Liebesantrag, I. 210. 211.
94. Der Spaziergang, I. 88. 207. 211. 213. II. 81.
95. Die Mißgeburt eines Schweines, I. 118. II. 125.
96. Das kleine Pferd, I. 322—324. 371.
97. Das grofse Pferd, I. 322—324. 371.
98. Ritter, Tod und Teufel, I. 212. 238. 271. II. 70. 227. 229 bis 234. 323.
99. Die Kanone, II. 68.
100. Das Löwenwappen mit dem Hahn, I. 319.
101. Das Wappen des Toiles, I. 212. 319.
102. Cardinal Albrecht, Kurfürst von Mainz, genannt „der kleine Cardinal“, II. 154. 155. 249.
103. Cardinal Albrecht, Kurfürst von Mainz, genannt „der grofse Cardinal“, II. 155. 156. 265.

104. Friedrich der Weife, Kurfürft von Sachfen, II. 249. 254.
105. Philipp Melanchthon, II. 48. 266 bis 268.
106. Wilib. Pirckheimer, II. 48. 254. 255.
107. Erasmus von Rotterdam, II. 200. 266—268. 298.
108. [Joachim de Patenier, II. 208.]

II. *Holzſchnitte.*

1. Kain und Abel, II. 76.
 2. Samfon bezwingt den Löwen, I. 270.
 3. Anbetung der heil. drei Könige, II. 76.
 4—15. Die große Paſſion, I. 332 bis 336. II. 47. 59. 76. 81—84. 91. 201.
 4. Titelblatt: Chriſti Verhöhnung, II. 81.
 5. Das Abendmahl, II. 81.
 6. Chriſtus auf dem Oelberge, I. 333.
 7. Chriſti Gefangennehmung, II. 81.
 8. Chriſti Geißelung, I. 333.
 9. Ecce homo, I. 333. II. 47.
 10. Die Kreuztragung, I. 333. 335. II. 91.
 11. Chriſtus am Kreuze, I. 333. 334.
 12. Chriſti Grablegung, I. 334. 335.
 13. Die Beweinung des Leichnams Chriſti, I. 334.
 14. Die Vorhölle, II. 81.
 15. Chriſti Auferſtehung, II. 59. 81.
 16—52. Die kleine Paſſion, I. 333. 341. II. 81—85. 90. 201. 202.
 16. Titelblatt: Der Schmerzensmann, II. 81.
 17. Der Sündenfall, II. 49. 81.
 18. Die Vertreibung aus dem Paradiese, II. 81.
 26. Chriſtus auf dem Oelberge, II. 82.
 32. Chriſtus vor Herodes, II. 81.
 37. Die Kreuztragung, II. 81.
 38. S. Veronica zwischen Petrus und Paulus, II. 81.
 46—49. Die Erfcheinungen Chriſti nach der Auferſtehung, II. 81.
 52. Das Weltgericht, II. 81.
 53. Das letzte Abendmahl, II. 277. 278.
 54. Chriſtus auf dem Oelberge, II. 82.
 55. Chriſtus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, II. 88. 89.
 56. Chriſtus am Kreuze zwischen Maria und Johannes mit den vier Engeln, II. 132. 133.
 58. Chriſtus am Kreuze, umfchwebt von Engeln, II. 277.
 59. Die Kreuzigung, I. 365.
 60—75. Die Apokalypfe, I. 110. 113. 138. 186. 250—268. 288. 306. 332. 334. 336. II. 7. 80. 83. 84. 172. 201.
 60. Titelblatt: Maria mit dem Kinde und S. Johannes die Apokalypfe ſchreibend, I. 262. 263. II. So.
 61. Die Marter des heil. Johannes, I. 113. 252.
 62. Die ſieben goldenen Leuchter, I. 252. 253.
 63. Der Thron Gottes mit den vier Thieren, I. 253. 254.
 64. Die vier Reiter, I. 138. 254. 255. 258. 260.
 65. Die Löfung des 5. und 6. Siegels, I. 255. 256.
 66. Die vier Engel, die den Winden wehren, I. 256. 257.
 67. Die Hochzeit des Lammes, I. 260 bis 262.
 68. Die ſieben Engel mit Pofaunen, I. 257. 258.
 69. Die vier losgelaffenen Engel, I. 257. 258. 260.
 70. S. Johannes das Buch verſchlindend, I. 259.
 71. Das mit der Sonne bekleidete Weib, I. 259.
 72. S. Michael mit dem Drachen kämpfend, I. 259. 260.
 73. Das babylonifche Weib, I. 262.
 74. Die Anbetung des ſiebenköpfigen Drachen, I. 260.

75. Der Engel, den Drachen verschlingend, I. [262](#).
- 76—95. Das Marienleben, I. [143](#). 170. [333](#). [336](#)—[345](#). [356](#). II. [14](#). [40](#). [46](#). [48](#). [76](#). [80](#). [82](#)—[85](#). [90](#). [172](#). [201](#). [238](#).
76. Titelblatt: Maria, das Kind fäugend, II. [80](#).
77. Joachims Opfer vom Hohenpriester zurückgewiesen, I. [336](#).
78. Ein Engel, dem Joachim erscheinend, I. [336](#).
79. Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, I. [336](#). [337](#). [341](#). [342](#).
80. Mariæ Geburt, I. [337](#). II. [48](#). [90](#).
81. Mariæ Darstellung im Tempel, I. [337](#).
82. Mariæ Vermählung, I. [143](#). [337](#). [338](#).
83. Mariæ Verkündigung, I. [338](#).
84. Mariæ Heimsuchung, I. [338](#).
85. Christi Geburt, I. [338](#).
86. Christi Befchneidung, I. [338](#).
87. Die Anbetung der heil. drei Könige, I. [338](#). [339](#). II. [286](#).
88. Christi Darbringung im Tempel, I. [339](#).
89. Die Flucht nach Aegypten, I. [339](#).
90. Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, I. [339](#). [340](#). II. [80](#).
91. Christus unter den Schriftgelehrten, I. [340](#).
92. Christi Abschied von Maria, I. [340](#). [341](#). II. [81](#).
93. Mariæ Tod, I. [343](#).
94. Mariæ Himmelfahrt, I. [343](#). II. [14](#). [18](#). [80](#).
95. Maria von Heiligen verehrt, I. [343](#). [356](#).
96. Die heil. Familie mit dem hüpfenden Christkinde, II. [76](#).
97. Die heil. Familie mit den musizierenden Engeln, II. [76](#).
98. Die heil. Familie mit den zwei nackten Kindern, II. [270](#).
99. Die heil. Familie mit den fünf Engeln, I. [307](#).
100. Die heil. Familie in der Halle, I. [306](#).
101. Maria, von vielen Engeln verehrt, II. [137](#).
102. Die heil. Familie mit den drei Hafsen, I. [268](#).
103. S. Christoph mit den flatterndern Gewändern von 1511, II. [76](#).
104. S. Christoph mit den Vögeln in der Luft, I. [307](#).
105. [S. Christoph von 1525, II. [76](#).]
106. [S. Koloman, II. [122](#). [252](#).]
107. S. Antonius und S. Paulus am Waldesrand, I. [307](#).
108. Papst Gregor der Große zwischen S. Stephanus und S. Laurentius, I. [305](#). [306](#).
109. [S. Stephanus zwischen zwei Bischöfen, I. [306](#).]
110. S. Franciscus in der Landschaft, I. [307](#).
111. S. Georg, den Drachen tödtend, I. [306](#). [322](#).
112. S. Onuphrius und S. Johannes der Täufer, I. [305](#).
113. S. Hieronymus, in der Felsenhöhle schreibend, II. [221](#).
114. S. Hieronymus in der Zelle, II. [75](#). [233](#).
116. Die osterreichischen Heiligen, II. [122](#).
117. Die Marter der Zehntausend, I. [269](#). II. [7](#).
118. SS. Nicolaus, Udalrich und Erasmus, I. [307](#).
119. Der Geißler, II. [75](#).
120. Die Marter der heil. Katharina, I. [268](#).
121. Die heil. Maria von Aegypten, I. [316](#). [317](#).
122. Die heil. Dreifaltigkeit, II. [74](#). [75](#). [77](#).
123. Die Messe des heil. Gregor, II. [75](#).
125. Die Enthauptung Johannes des Täufers, II. [75](#).
126. Salome mit dem Haupte Johannis, II. [75](#).
127. Hercules, I. [270](#). [271](#). [273](#).

128. Das Männerbad, I, 269.
130. Die Philosophie, I, 278—281.
284.
131. Ein Ritter mit einem Landsknecht, I, 271.
132. Der Tod und der Landsknecht, I, 212. II, 88.
133. Der Schulmeister, II, 88.
136. Das Nashorn, II, 126. 127.
137. Die Belagerung einer festen Stadt, II, 315.
138. Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., II, 41. 69. 116. 118. bis 121. 138. 140. 145. 148. 150.
139. Der Triumphwagen Kaiser Maximilians I., II, 138—140. 142. bis 144. 158. 168. 169. 307.
 140—145. Die sechs Knoten, I, 369. 370.
146. Der Zeichner des sitzenden Mannes, II, 306.
147. Der Zeichner der Laute, II 306.
184. Der Zeichner der Kanne, II, 306.
149. Der Zeichner des liegenden Weibes, II, 306.
150. Die Weltkarte, II, 122. 123.
151. 152. Himmelskarten, II, 122. 123. 180.
153. Kaiser Maximilian I., II, 73. 152.
154. Kaiser Maximilian I. ohne Bordüre, II, 152.
155. Ulrich Varenbüler, II, 268. 269. 300.
156. [Albrecht Dürer im Profil, II, 294. 295.]
158. [Fünf kaiserliche Wappenschilde, I, 276. 277.]
159. Das Wappen des Michel Belhaim, II, 76. 77.
160. Das Wappen Dürers, II, 269.
162. Das Wappen von Nürnberg, II, 219. 220.
165. [Das Wappen des Stabius mit der Umschrift, II, 124.]
166. Das Wappen des Stabius mit dem Lorbeerkränze, II, 124. 167. 168. Die Wappen des Lorenz Staiber, II, 190.
169. Das Wappen mit den drei Löwenköpfen, II, 124.
170. Das Wappen des Johann Tücherte, II, 125.
 App. 18. [S. Martin von Tours, I, 87.]
 „ 20. [S. Sebaldus auf dem Säulenknäuf, I, 274. 275.]
 „ 21. S. Sebaldus, II, 219. 220.
 „ 26. [Christuskopf, II, 106. 107.]
 „ 41. Kaiser Karl V., II, 160. 161.
 „ 45. Das Wappen der Ebner und Führer als Bücherzeichen, II 125.
 „ 52. Das Bücherzeichen des Wilibald Pirckheimer, I, 279. 280. II, 125.

 Nach Paffavant:
189. [S. Wilibald, II, 133.]
202. Armillarsphäre mit den Windeshäuptern, II, 223.
205. Titleinfassung zu Pirckheimers Büchern, II, 222.
206. [Die Tapete, I, 321.]
217. Celtes dem Kaiser Max I. fein Buch überreichend, I, 278. 279.
218. Hefte, Helius Eobanus, II, 269. 270.

 Nach Heller:
 2064—2068, 2088, 2092. [Roswithae Opera, I, 276.]
 2151. [Waldauf, Wappen des Florian, I, 277.]

 Nach Retberg:
239. Rogendorf, Wappen der, II, 185. 186.

 Nach Thaufing:
 Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., II, 138—150.
 Nach der Ausgabe von A. Bartsch vom Jahre 1796 gehören Dürer an die Blätter Nr.: 89—108. 130. 131. 135. und der verlorene Holzflock der „Burgundischen Hochzeit“.

- Ausgabe von Bartsch:
89. Die trauernde Venetia, II. 146.
93. Das stehende Weib mit den zwei Säuglingen, II. 146.
103. Die spanische Hochzeit, II. 144.
 104—108. Die Grabbilder, II. 145.
130. Das reitende Königspaar, II. 145.
131. Die reitende Fürstin mit Gefolge, II. 145.
135. Die burgundische Hochzeit, genannt „der kleine Triumphwagen“, II. 144. 146.
 Die Befestigungskunst, II. 312—315.
- Die Wappen König Ferdinand I., II. 312.
 Libri amorum, I. 277—281.
 Apollo und Daphne, I. 279. 282. 284.
 Ligurini de gestis Friderici primi Augusti libri decem, I. 281. 282.
 Apollo unter dem Lorbeerbaum, I. 282.
 Proportionslehre, II. 317—321.
 Unterweifung der Messung, II. 42. 44. 305—311.
 Denkmal auf den Sieg über aufständische Bauern, II. 311.
 Denkfäule für eine gewonnene Feldschlacht, II. 310.
 Das Frauenbad, I. 270.

IV.
VERZEICHNISS
DER
IN DEM WERKE BESPROCHENEN ZEICHNUNGEN DÜRERS,
GEORDET NACH IHREN GEGENWÄRTIGEN AUFBEWAHRUNGSORTEN

- B A M B E R G.
K. Bibliothek.
- Denk säule für eine gewonnene Feldschlacht, II. [310](#), [311](#).
[Profilköpfe, die linkshin gewandt, II. [52](#).]
- B A S E L.
Museum.
- Christi Kreuzigung (zum Hauptbild des St. Veiter Altares), I. [174](#).
Familie, die heil., II. [41](#).
- B E R L I N.
v. Beckerath.
- Project, das, zur Bemalung eines Haufes, II. [41](#).
Beuth-Schneidemuseum.
- Samsons Philisterfchlacht, Skizze, II. [60](#), [61](#).
K. Museum.
- Achfelkamm, ein, II. [68](#).
Altar, der Tucher'sche, I. [183](#).
Andernach, Landschaft bei, II. [195](#).
Apöstel, der links im Vordergrund knieende, sich umfchende (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18](#).
Apöstelkopf, der aufblickende (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18](#).
- Bücherzeichen, geflügelter Keffel, darüber ein Löwe, II. [124](#).
Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, I. [336](#).
Christus auf dem Oelberge, II. [82](#).
Dörfchen, das, im Thale, I. [126](#).
Drahtziehmühle, die, I. [124](#).
Draperie des links im Vordergrunde stehenden, von rückwärts gesehenen Apöstels (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18](#).
[Dürer, Albrecht, in ganzer Figur (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [17](#).]
Dürerin, Agnes, in niederländischer Kleidung, II. [191](#), [192](#).
Dürerin, Barbara, I. [48](#).
[Ehrenkranz, der, des Kaisers, II. [140](#) bis [142](#).]
Elfter, der Flügel einer, I. [303](#).
Frau, eine junge, in Halbfigur, zwei Studien, II. [195](#).
Hieronymus Tedesco, I. [353](#).
Hirschkopf, ein, II. [4](#).
Hohenasperg, Beschießung des, II. [316](#).
Hund, ein liegender, II. [196](#).
Hund, ein rechtshin springender, II. [222](#).
S. Judas Thadeus, II. [276](#).
Katzen, vier, II. [222](#).

- Kopf des vom Rücken gefehenen Apoftefs (Marie Himmelfahrtbild), II. 18.
- Kopf eines Greifes, II. 200.
- Kriegsleute und Bauern, fünf irifche, II. 196.
- Kuh, eine grafende, II. 222.
- Landsknechte, drei, I. 92.
- Lowen, zwei, II. 195.
- Mädchen, ein, I. 141—142.
- Mann, ein, Bruftbild, II. 195.
- Mann, ein junger, mit aufgeschlagener Hutkrempe, II. 198.
- S. Marcus, Naturftudium zum Kopfe des (Die vier Temperamente), II. 274.
- Maria mit der Birne, II. 62.
- Maria mit dem nackten Kinde im Schooße, an einem Baume fitzend, II. 37.
- Maria thronend von 1485, I. 58. 59.
- Marienkopf, I. 329.
- [Maximilian I., Kaifer, I. 352]
- Mufchel, eine, II. 56.
- S. Nicolaus, fitzend, II. 196.
- Nufshäher, zwei Flügel und einzelne Federn eines, II. 56.
- Papageifedern, II. 56.
- Pfintzing, Bücherzeichen des Melchior, II. 124.
- [Profilköpfe, die linkshin gewandten, II. 52.]
- Ravensburger, Lazarus, II. 195.
- Samfons Philifterfchlacht, II. 57—60.
- Schildkrote, eine, II. 222.
- Thurm mit kelchformiger, oben in eine fchlanke Spitze auslaufender Bedachung, II. 195.
- Unbekannter, ein, mit einer Pelzmütze, II. 196.
- Zeichner der Laute, II. 306.
- Ziegenbock, Kopf eines, II. 222.
- Zinnerin, Katharina, I. 140—141. 329.
- B R A U N S C H W E I G.
- Dr. Blajus* (Sammlung B. Hausmann).
- Baumgruppen, I. 121.
- Bergfelte, eine welfche, I. 121.
- Cherub, ein greinender, II. 200.
- Chrifti Auferftehung, II. 61.
- Dürerin, Agnes, I. 144. 145. 330.
- Felswand, die, mit unbelaubtem Strauchwerk, I. 127.
- Frofeh, ein, II. 222.
- Fußböden, fünf gemufferte, II. 203. 204.
- Hände Chrifti (Chriftus unter den Schriftgelehrten), I. 357.
- Hände der Schriftgelehrten (Chriftus unter den Schriftgelehrten), I. 357.
- Hund, ein, II. 222.
- Hundekopf, ein, von zwei Händen gehalten, II. 204.
- Löwen, zwei, vor zwei Krügen ftehend, II. 222.
- Maria in der Landfchaft mit vielen Thieren, I. 226.
- Ornament zu einem Titelblatt, II. 222.
- Pirkheimer, Wilibald, I. 330.
- Reitpferd, ein aufgeputztes, II. 203.
- Sperling, ein todt, II. 56.
- Steinbock, ein, II. 222.
- Weib, ein, vom Rücken gefehen, II. 2.
- B R E M E N.
- Kunfthalle* (Klugkiff'fche Sammlung).
- Albrecht, Kurfürft von Mainz, Cardinal, II. 154.
- Bäume, drei, auf der Baftei, I. 121.
- Blumen, II. 57.
- Chrifti Oberkörper mit Arm und Draperie (Marie Himmelfahrtbild), II. 17.
- Chriftkind, das, mit dem Kreuz in den Händen, I. 355.
- Dürer, Albrecht, nackt ftehend, II. 292. 293.
- Dürerin, Agnes, I. 142.
- Felfenfchloß, das, mit Wald und Waffer, I. 121.
- Frauenbad, das, I. 269.
- Frauenkopf, ein Memlingfcher Madonnentypus, II. 204.
- Frauenkopf, der, mit dem Stirnband, I. 329. 330.
- Goldfchmiedvorlagen, mehrere, II. 54.

- Hahn, ein, II. 54.
 Hände, die, Gott Vaters (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. 17.
 Kalkreut, Ansicht von, I. 124.
 Kopf, der, eines Seraphs, I. 355.
 Morfer, ein, II. 204, 210.
 Nürnberg von der Westseite, I. 123.
 Nürnberg, Johanneskapelle und Friedhof, I. 123.
 Pferde, geflügelte, II. 54.
 Reiter, sechs, im Hohlwege, I. 92.
 Schwertlilie, eine blaue, II. 9.
 Steinbruch, der, I. 127.
 Trachtenstudie, Seitenansicht einer Frau, II. 204.
 Trient, Ansicht von, I. 120.
- D A R M S T A D T.
Großherzogliche Sammlung.
- Hercules und die stymphalischen Vögel, I. 195, 196.
- D R E S D E N.
K. Bibliothek.
- Becher, sechs, II. 54.
 Gefäße, verschiedene, I. 96.
K. Kupferstichcabinet.
- Frau, eine schlafende, II. 131.
Frau Grahl.
- Aachen, Münster, II. 188.
- D Ü S S E L D O R F.
Maler Bendemann.
- Pfaffrath, Haus, II. 198.
- F L O R E N Z.
Uffizien.
- Christi Grablegung, II. 209.
 Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, I. 335, 336.
 Christuskopf, II. 106.
 Frau, die, auf einem Hunde stehende, II. 54.
 Katharina, die Mohrin des Factors Brandan, II. 198, 199.
 Kind, das, auf dem Boden, I. 112.
 Kreuzabnahme, die (Federkizze zur Grünen Passion), I. 335.
 Kreuztragung Christi, Christus aufrecht stehend, II. 209.
 Kreuztragung Christi, Christus zusammengefunken, II. 209.
 S. Paulus, II. 234.
 Reiter, ein geharnischter (Vorstudie zu «Ritter, Tod und Teufel»), I. 371, 372, II. 230, 232.
 Reiter, ein, in Prachtrüstung, I. 112.
 Ritter, der, auf einem Löwen, II. 54.
 Schildhalter, ein nackter, I. 112.
 Schulmeister, der, II. 88.
 Türkenkopf, ein bärtiger, I. 112.
- F R A N K F U R T A M.
Städelsches Institut.
- Christi Grablegung, II. 209.
 Christus als Gärtner vor Magdalena, I. 174.
 Christus auf dem Oelberge, II. 82.
 Christus auf dem Oelberge, die Hände zum Himmel erhebend, II. 209.
 Christus auf dem Oelberge, flach am Boden ausgestreckt, II. 209.
 Kreuztragung Christi, I. 174.
 Mann, der an einen Baum gefesselt, II. 235.
 Mann und Weib mit einem Kandelaber, II. 235.
 Plankfolt, Jobst, II. 176.
 S. Rochus, I. 174.
 S. Sebastian, I. 174.
 Wappenschild, das, mit dem Rautenkranze, I. 174.
 Wappenschild, das, mit den gekreuzten Schwertern, I. 174.
- G Ö T T I N G E N.
Geh. Rath Hassle.
- Reiher, ein, II. 56.
- G R A Z.
Alfred Ritter von Franck.
- Eva, der linke Arm mit dem Apfel, II. 2, 3.
 Fußsohlen, die, des rechts von der Mitte knieenden Apostels (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. 18.

Kroninsignien, die, II. 111. 112.
Lindenbaum, der, auf der Bastei,
I. 121.
Marienkopf, I. 329.

HAMBURG.

Kunsthalle (Harzen'sche Sammlung).
Löwe, ein, I. 117. 270.
Mann, ein junger, mit breitem Hut,
II. 198.
Orpheus, von den kikonischen Weibern
überfallen, I. 226. 227.

LONDON.

British Museum.

Adam, Studien, I. 316.
Apollo unter dem Lorbeerbaum,
I. 282. 284.
Apollo mit der Sonne in der Hand,
I. 284. 317.
[Brunnen und Tafelauffatz, I. 137.]
Christi Geburt (Paumgärtner'scher
Altar), I. 181.
Christi Nachfolge, ein Mann das
Kreuz tragend, II. 156.
Christuskopf, I. 328. 329.
Denkmal auf den Sieg über auf-
ständische Bauern, II. 311.
Engelsturz, der, II. 35.
Eva, II. 2.
Fechterpaare, II. 317.
Felsenpartie, eine, I. 118. 127.
Figur, eine weibliche, in Umrissen
(Proportionslehre), I. 301.
Frau, die, mit dem Falken, I. 56. 57.
Geisler, der, II. 75.
Gewässer mit Kähnen, I. 124.
Hefse, Helius Eobanus, II. 270.
Kettenhund, ein liegender, II. 189.
Kopf, der, mit einem Turban, I. 329.
[Kopf, ein emporblickender (Mariae
Himmelfahrtsbild), II. 19.]
Kreuztragung, II. 156.
Lang v. Wellenberg, Wappen des
Cardinals f. Portalverzierung und
Christi Nachfolge.
Löffelstiele, II. 54.
Mariae Himmelfahrt, I. 343.

[Nashorn, das, II. 126.]
Nemesis, genannt «die große Fortuna»,
I. 235.
Portalverzierung, Wappen des Car-
dinals Lang v. Wellenberg, II. 156.
Ritter, ein betender, mit einer Frau,
II. 54.
Sohn, der verlorene, I. 222.
Veronica, Formschneiderin, II. 262.
Weiherhaus, das, beim Gleichhammer,
I. 124. 224. 225.
Zinnerin, Katharina, I. 141.

C. S. Bale.

Hirfchschröter, ein, I. 393.
Nufshäher, ein, II. 56.

Holford.

Pfintzing, Martin, und
Topler, Paulus, II. 189.

Locker.

Mann, der junge, mit krauem Haar,
I. 330.

Malcolm.

Frau im Kirchenkleide, I. 143.
Maria gekrönt von zwei Engeln, Ent-
wurf, II. 136.
Tod, der, als reitendes Gerippe,
I. 212. 213.
Trient, Ansicht von, I. 120.
Venus, Studium zu einer, II. 200. 276.

William Mitchell.

Kindsköpfchen, ein (vielleicht für
Maria mit dem nackten Kinde),
II. 135.
Landauer, Matthäus, II. 32.
Lautenschläger, der geflügelte, I. 138.
139.
Parker, Henry, Lord de Morley,
II. 249. 250.
S. Paulus, Studium zum Kopfe des (Die
vier Temperamente), II. 274. 275.

Danby Seymour.

Wendin, eine, I. 348. 349.

M A I L A N D.

Ambrofiana.

- Castell, ein rundes, zwischen einem Felsenabhang und dem Meeresufer, II. 315. 316.
 Christi Gefangennehmung (Federkizze zur Grunen Passion), I. 335.
 Christi Geißelung (Federkizze zur Grunen Passion), I. 335.
 Christus auf dem Oelberge, I. 335.
 Dreifaltigkeit, die heil., II. 75.
 Dürerin, Agnes, I. 142. 143. 145.
 S. Hieronymus in der Zelle, II. 75. 76.
 Marie Himmelfahrt, II. 14.
 Reiter, ein geharnischter (Vorstudie zu «Ritter, Tod und Teufel»), I. 371. 372. II. 230. 232.
 Samsons Philisterfchlacht, Skizze, II. 60.
 Türkin, eine, I. 349.

M Ü N C H E N.

K. Bibliothek.

- Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I., I. 212.
 II. 69. 106. 127—132. 156. 236.

K. Kupferstichcabinet.

- Thierstudien, I. 310.

N Ü R N B E R G.

Im Jahre 1822 bei Frauenholz.

- [Kopf, der, einer schläfrigen Alten, I. 176.]

O X F O R D.

Univeritätsbibliothek.

- Eva, I. 316.
 Mißgeburt, menschliche, II. 126.
 Weiber, zwei nackte, I. 286.

P A R I S.

Louvre.

- Albrecht, Kurfürst von Mainz, Cardinal, II. 155. 156.
 Bergschloß, ein, I. 121.

- Draperie des Schoofses Christi mit dem nackten Beine (Marie Himmelfahrtsbild), II. 17.
 Klauen, die Venediger, I. 120. 121.
 Mann, ein alter, mit rother Kappe, II. 197.
 Mann, der wilde, als Wappenhalter, II. 124. 125.

Nationalbibliothek (Kupferstichcabinet).

- Christkind, das, mit dem Rosenkranz, I. 355.
 Hirschkopf, ein, I. 303.
 Kopfschen von Engeln (Rosenkranzseß), I. 355.
 Weidenmühle, die, I. 123. 124.

H. A. Armand.

- Friedrich der Weife, Kurfürst von Sachsen, II. 249. 254.

Herzog von Aumale.

- Aachen, Rathhaus, II. 188.
 Allerheiligenbild, das (Skizze), II. 25. 26.
 Antwerpen, Thurm von S. Michael, II. 181.
 Dirne, die, in ihrer Tracht, II. 192.
 Magd, die, und eine alte Frau, II. 192.
 Mann, ein 24 jähriger, II. 181.
 Sturm, Caspar, II. 188. 189.

Leon Bonnat.

- Bischof, ein (S. Nicolaus?), mit zwei Diaconen und dem Tod, I. 212.
 Dorfchen, das, mit dem Kirchthurm, I. 128.
 Erasmus von Rotterdam, II. 267.

R. Dumesnil.

- Muffel, Jakob, II. 272.

Galichon.

- Landfchaft, eine oberitalienische, I. 210.

Baron Schickler.

- Christkind nach Lorenzo di Credi, I. 113.

P E S T.

Landesgalerie.

Einfälle, eine Menge bunter, schalkhafter, Fortsetzung der Randzeichnungen, II. [131.](#)

P R A G.

Adalbert Ritter von Lanna.

Adam und Eva, I. [313.](#)

R E N N E S.

Museum.

Geister, die bösen, in der Kirche, II. 235—237.

W E I M A R.

Großherzogliches Museum.

Patenier, Joachim de, II. [208.](#)

[Profilköpfe, die linkshingewandten, II. [52.](#)]

W I E N.

Albertina.

Abendmahl, das letzte, II. [277.](#)

Achfelberge, die, II. [68.](#)

Adam, I. [315.](#)

Albrecht, Kurfürst von Mainz, Cardinal, II. [154.](#)

Alchymist, I. [112.](#)

Anbetung Christi mit S. Katharina und S. Barbara, I. [182.](#) [183.](#) [356.](#)

Anbetung der heiligen drei Könige, II. [286.](#) [287.](#)

Anbetung der heiligen drei Könige (Grüne Passion), II. [76.](#) 286.

S. Anna, Kopf der, II. [136.](#)

S. Anna felddritt, II. [77.](#) [78.](#)

S. Antonius, Verführung des, II. [276.](#)

Antwerpen, Landungsplatz in, II. [173.](#) 175.

[Antwerpen, Kathedrale von, II. [181.](#)]

Apollo mit Pfeil und Bogen, I. [112.](#)

Apostel, Studien zu vier, II. [275—278.](#)

Apostelkopf, der herabblickende, (Marie Himmelfahrtsbild), II. [18.](#)

Apostelkopf, der über den Betenden herausragende, nach abwärts gewandte (Marie Himmelfahrtsbild), II. [18.](#) [276.](#)

Bacchanale, das, mit dem Silen, I. [114.](#) [115.](#) [228.](#)

Blauracke, II. [56.](#)

Blauracke, Flügel einer, II. [56.](#)

Blumen, II. [57.](#)

[Brunnen und Tafelaufsatz, I. [137.](#)]

Christi Auferstehung, II. 57—60.

Christi Dornenkrönung (Grüne Passion), I. [335.](#)

Christi Geißelung (Grüne Passion), I. [335.](#) II. [40.](#)

Christi Grablegung (Grüne Passion), I. 335.

Christi Kreuzabnahme (Grüne Passion), I. 335.

Christus am Kreuze und die beiden Schächer, I. [365.](#)

Christus auf dem Oelberge, II. [67.](#)

Christus vor Pilatus (Grüne Passion), I. 335.

Christus vor Pilatus (Federkizze zur Grünen Passion), I. [335.](#)

Christuskopf, II. [106.](#)
S. Dominicus (Rosenkranzfest), I. [354.](#) 355.

Doppelpokal, der, I. [96.](#)

Draperie der Knie Gott Vaters (Marie Himmelfahrtsbild), II. [17.](#)

Draperie des Mantels, sammt Aermeln und Zipfel des rechts knieenden Apostels (Marie Himmelfahrtsbild), II. [18.](#)

Dürer, Albrecht, Selbstporträt von 1484, I. [57.](#) [58.](#) [132.](#) II. [96.](#)

Dürer, Andreas, I. [51.](#) [52.](#) II. [67.](#)

Dürerin, Agnes, I. [142.](#)

Europa, Raub der, I. [111.](#)

Eva, I. [315.](#)

Familie, die heil., mit dem hüpfenden Christkind, II. [76.](#)

Frau im Hauskleide, I. [143.](#)

Frau im Kirchenkleide, I. [143.](#)

Frau im Tanzkleide, I. [143.](#)

Frauenmantel, Draperie eines, II. [200.](#)

- Greis, ein, den Kopf in die Hand gestützt, II. [199.](#) [200.](#) [275.](#)
- Hand, die abwärts deutende, des über dem Betenden herausragenden Apostels (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18.](#)
- Hand, die linke, sammt Aermel des rechts von der Mitte knicenden Apostels (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18.](#)
- Hand, die, eines Schriftgelehrten (Jesusknabe unter den Schriftgelehrten), I. [357.](#)
- Hände, die gefalteten, des rechts knieenden Apostels (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18.](#)
- Hände, zwei (Rofenkranzfest), I. [354.](#)
- Hafe, ein, I. [303.](#)
- Hoftrachten, II. [127.](#)
- Hungersperg, Felix, Brustbild, II. [178.](#)
- Hungersperg, Felix, knieend, II. [178.](#) [179.](#)
- Innsbruck, Ansicht von, I. [120.](#)
- Jesusknabe, der, in der Fensterwölbung, I. [100.](#) [104.](#)
- S. Johannes, I. [183.](#)
- S. Johannes, die Hände faltend, nach oben blickend, II. [276.](#) [277.](#)
- Kopf des rechts knieenden Apostels (Mariæ Himmelfahrtsbild), II. [18.](#)
- Kopf, der, eines singenden Knaben, I. [355.](#)
- Kopf, der, einer Venetianerin, I. [355.](#)
- Köpfchen, das, eines Jesusknaben (Jesusknabe unter den Schriftgelehrten), I. [357.](#)
- Kreuztragung Christi, II. [41.](#)
- Kreuztragung Christi (Grüne Passion), I. [335.](#)
- Krönungsornat, der, II. [111.](#)
- Landchaft, die, mit dem Schlosse, I. [118.](#)
- Lefepult, das, mit großen Büchern, II. [200.](#)
- Lowenkopf, der, I. [111.](#)
- Lucretia, II. [36.](#) [51.](#)
- Mann, ein betender (Rofenkranzfest), I. [355.](#)
- Mantel, der, des Papstes (Rofenkranzfest), I. [355.](#)
- Maria gekrönt von zwei Engeln, Drapierung ihrer Knie, II. [136.](#)
- Maria mit S. Hieronymus und Antonius, I. [183.](#)
- Maria in der Landchaft mit vielen Thieren, I. [225.](#) [226.](#)
- Maria, säugend, II. [78.](#)
- Maria, sitzend mit einem Buche auf den Knien, II. [275.](#)
- Maria thronend, I. [183.](#)
- Mariæ Heimfuchung (Federkizze zum Marienleben), I. [338.](#)
- Mariæ Tod (Federkizze zum Marienleben), I. [343.](#)
- Marter, die, der Zehntaufend, II. [7.](#)
- Maximilian I., Kaiser, II. [151—153.](#)
- Passion, die grüne, I. [117.](#) [334—336.](#) II. [40.](#) [76.](#)
- Rafenstück, ein, I. [303.](#)
- Rebhuhn, das, II. [5.](#)
- Reiter, ein geharnischter, I. [181.](#) [238.](#) [310.](#) [371.](#)
- Reiterkizzen, sechs, zum Triumphzuge, II. [147.](#)
- SS. Sebastian und Rochus, I. [183.](#)
- Spengler, das Bucherzeichen des Lazarus, II. [125.](#) [130.](#) [131.](#)
- Stadtplatz, ein, I. [99.](#)
- Sündenfall, der, II. [49.](#)
- Todenschädel, ein, II. [200.](#)
- Trachtenbilder, drei, I. [143.](#) [144.](#)
- Tritonen, Zweikampf von, I. [114.](#) [115.](#)
- Triumphwagen, der, des Kaisers, erste Skizze, II. [139.](#) [140.](#)
- Triumphwagen, der, des Kaisers, II. [143.](#) [169.](#)
- Trockensteg, der, beim Hallerthürlein, I. [126.](#)
- Varenbüler, Ulrich, II. [269.](#)
- Veilchensträufchen, ein, I. [303.](#)
- Venus auf dem Delphin, I. [235.](#)
- Verleumdung, die, II. [164—167.](#)
- Vifler, das, II. [68.](#)
- Weib, das babylonische, I. [250—252.](#)
- Weib, ein liegendes, I. [234.](#)
- Wolgemut, Michel, I. [93.](#) II. [52.](#)

K. k. Ambrascher Sammlung.

- Amor, schwebend, I. [113](#).
 Arion auf dem Delphin, I. [298](#).
 Brunnen mit dem Landsknecht, II. [311](#)
 bis [313](#).
 Gänsemännchen, das, I. [137](#).
 Mercurius, I. [297](#), [298](#).
 Reiterkizzen, vier, zum Triumphzuge,
 Wiederholungen, II. [148](#).
 Sirene, Hängeleuchter, I. [154](#), [155](#).
 Traumgeficht, das, Dürers, II. [264](#),
[265](#).
 Venus und Amor, II. [235](#).

K. k. Hofbibliothek.

- Dürerin, Agnes, im Reifekleide, II. [206](#),
[207](#).
 Löwe, ein liegender, II. [206](#).
 Mädchen, das, mit kölnischem Kopf-
 putz, II. [206](#).

K. k. Kunstakademie, Bibliothek.

- Jüngling, ein, I. [330](#).

Dr. Gustav Jurič.

- Männer, fünf nackte, II. [289](#).

Klinkofsch.

- Waldpartie am Schmaufenbuck, I. [128](#).

M. Thausing.

- Fugger, Jakob, I. [194](#), [195](#).

WINDSOR CASTLE.

K. Kunstsammlung.

- Maria in der Landschaft mit mu-
 cierenden Engeln, II. [137](#).
 Pupilla, Augusta, I. 284—287.

V.
VERZEICHNISS
 DER
 SÄMMLICHEN ALS ECHT ERKANNTEN UND DAHER
 BESPROCHENEN GEMÄLDE DÜRERS,
 GEORDNET NACH DEREN GEGENWÄRTIGEN AUFBEWAHRUNGSORTEN.

AUGSBURG.

K. Galerie.

1. Mädchen, das betende, die sogenannte: Fürlegerin mit langem Haar, I. 192. 193.
2. Maria mit der Nelke, II. 57.

BERLIN.

K. Museum.

3. Friedrich des Weissen (?) Jugendbildniß, I. 172—174.
4. Maria mit dem nackten Kinde, II. 134. 135.
5. Muffel, Jakob, II. 215. 271. 272.

BREMEN.

Kunsthalle.

6. Ecce homo, Christuskopf, II. 108.
7. 8. Johannes Baptista und S. Onuphrius, I. 304. 305.

BUDAPEST.

Landesgalerie.

9. Bildniß eines Gelehrten, II. 134.

DRESDEN.

K. Galerie.

Der Dresdener Altar, I. 169—174.

178. 231. II. 247.

10. Mittelflügel: Maria das Kind anbetend.

11. Linker Flügel: S. Antonius Eremita.

12. Rechter Flügel: S. Sebastian.

13. Christus am Kreuze, I. 363. 364.

14. Keffen, Bernhard von, II. 197. 198. 216.

FLORENZ.

Galerie Pitti.

15. 16. Adam und Eva, II. 2. 3. 4. 5. 288.

Tribuna der Uffizien.

17. Anbetung der heil. drei Könige, I. 307. 308. 309. II. 2. 247. 286.

Uffizien.

18. 19. S. Jacobus und S. Philippus, Apostelköpfe, II. 94. 274.

20. Maria mit der Kornblume, II. 270.

FRANKFURT A/M.

Saa'hof.

Der Heller'sche Altar, II. 9—25.

21. Mittelfstück: [Mariæ Himmelfahrt, Copie des in München verbrannten Originals.], I. 2. 9. 11—19. 23. 100.

- Innenflügel: 22. S. Jacobus' des Groöseren Marter, II. 19. 20.

23. S. Katharina's Marter, II, 19, 20.
24. Heller, Jakob, Bildniß des Stifters, II, 20—22.
25. Hellerin, Katharina, Bildniß der Stifterin, II, 20.
 Außenflügel: 26. [Fehl.]
27. S. Petrus und S. Paulus, II, 22—24.
28. Zwei der heiligen drei Könige, II, 22—24.
29. S. Thomas und S. Christophorus, II, 22—24.

Städelfches Institut.

30. Hiob von feinem Weibe verhöhnt, Außenseite des linken Flügels des Jabach'schen Altares, I, 184.

G E N U A.

Städtische Galerie Brignole-Sale.

31. Bildniß eines jungen Mannes mit schwarzer Mütze und braunem Mieder, I, 372.

K Ö L N.

Museum.

32. Zwei Freunde Hiobs mit Trommel und Clarinette, Außenseite des rechten Flügels des Jabach'schen Altares, I, 184.

L E I P Z I G.

Eugen Felix' Sammlung.

33. Dürer, Selbstbildniß von 1493, I, 100, 104, 131—134, 190, II, 96. [Eine alte Copie darnach im Leipziger Museum.]
34. Salvator mundi, I, 304.

L O N D O N.

Sion House, Herzog von Northumberland.

35. Dürer, Albrecht, der Vater, I, 45.

L Ü T S C H E N A.

Galerie d. Freiherrn Speck-Sternburg.

36. [Sogenannte Katharina Fürlegerin mit aufgebundenem Haar], I, 191, 192.

M A D R I D.

Museum.

37. Dürer, Selbstbildniß von 1498, I, 132, wo irrtümlich 1497 gedruckt wurde, 186, 190, II, 96, 98.
38. Imhoff's, Hans des Aelteren (?) Bildniß, II, 215—217.

M Ü N C H E N.

Pinakothek.

39. [Abnahme des Leichnams Christi vom Kreuze], I, 178.
40. Beweinung des Leichnams Christi, I, 179.
41. Dürer, Selbstporträt, ganz von vorne gesehen, I, 145, II, 95—98, 108.
42. Dürers Bruder Hans der Aeltere, I, 49, 50.
43. [Fugger Jakob], I, 194, 195. Copien davon im k. Museum zu Berlin und bei Graf Torring.
44. 45. Des Jabach'schen Altares innere Flügelseiten: S. Simon mit S. Lazarus und S. Joachim mit S. Joseph, I, 184.
46. Krell, Oswald, I, 193, 194.
47. Lucretia, II, 36, 37, 51, 133. Der Paumgärtner'sche Altar, I, 181—182.
48. Mittelbild: Weihnachten.
49. 50. Innere Flügelseiten: Stifterbildnisse. Die Außenseiten der Flügel sind verschollen.
51. 52. Die vier Temperamente oder Apostel, II, 35, 263, 273—275, 278—284, 288, 289, 323.
53. [Wolgemut, Michel, Bildniß], I, 71, 93; II, 52, 133.
 N Ü R N B E R G.
K. Moriskapelle.
54. Beweinung des Leichnams Christi, I, 180—181.
Germanisches Museum.
55. Holzfchuber, Hieronymus, Bildniß, II, 215, 272, 273.

Rathhaus.

Die Kaiserbilder aus der Heilthums-
kammer:

56. Karl der Große, Kaiser, II. 111
bis 113.

57. Sigismund, Kaiser, II. 111—113.

Auf der Veſte.

58. Hercules und die Nymphenlichen
Vogel, I. 195. 196. 279. 317.

[In der ehemaligen Imhoff'schen
Sammlung befanden sich angeblich
und sind nun verschollen: Dürer,
Albrecht, Selbstbildniß von 1492,
I. 190. Ein anderes Selbstbildniß aus
seinem 26. Jahre. I. 187-190. Ein alter
Mann, I. 98. Ein Weisbild, I. 98.]

PARIS.

Nationalbibliothek.

59. Kopf einer jugendlichen Frau,
II. 94.

60. Kopf eines etwa fünfzehnjährigen
Knaben, II. 94.

Louvre.

61. Knabekopf mit angehängtem
langen Barte, II. 94.

ODESSA.

Bei II. v. Kurijfe.

62. S. Anna selbdritt, II. 135, 136.

PRAG.

Ständische Galerie.

63. Maria mit der Schwertlilie, II. 8. 9.

Stift Strahov.

64. Das Rosenkranzfest, I. 285, 351
bis 357, 361. II. 2. 13, 26, 100.

ROM.

Galerie Barberini.

65. Der Jesusknabe unter den Schrift-
gelehrten, I. 356—359. 360, 363.

Anmerkung: In Würzburg auf der Universitätsbibliothek aus Derfchaus Sam-
mlung flammend: ein Bildniß des Sixtus' Oelhafen, vermuthlich Copie eines verschollenen
Originals von Dürer, I. 194. Ueber das zu Mantua verschollene Selbstbildniß: II. 93.
94. 96. Des zahllosen Uechnen konnte hier nicht gedacht werden.

SCHOTTLAND.

Im Besitze des Marquis of Lothian.

66. Maria, gekrönt von zwei Engeln,
I. 366.

SIENA.

Akademie.

67. S. Hieronymus als Charakterkopf,
II. 225. 226.

WIEN.

Belvederegalerie.

68. Das Allerheiligenbild, II. 2. 22
bis 25. 30—34. 38. 42. 45. 74.
100.

69. Kleberger, Johann, Bildniß,
II. 271.

70. Maria, säugend, I. 304.

71. Maria mit der angechnittenen
Birne, II. 34.

72. Der junge Mann mit blondem
Haar, I. 373.

73. Avaritia, auf der Rückseite des
zuvorgenannten Bildnisses, I. 373.
374.

74. Martir der Zehntausend, II. 2.
6—8. 11. 100. 246.

75. Maximilian I., Kaiser, Bildniß,
II. 73. 152. 154.

Galerie des Grafen Coernin.

76. Bildniß eines Geistlichen, II. 133
bis 134.

*Erzbischöfliches Schloß zu St. Veit
bei Wien.*

Der S. Veiter Altar, II. 174—178, 247:
77. Mittelbild: Kreuzigung Christi.

78. 79. Innenseiten der Flügel: I. Aus-
führung zur Kreuzigung; r. Jesus
als Gärtner vor Magdalena.

80. 81. Außenseiten der Flügel: S.
Sebastian und S. Rochus.

ANHANG.

ANDERE AUF UNS GEKOMMENE ARBEITEN DÜRERS

als:

82. *Glasgemälde* in der Ambraser Sammlung in Wien: Beweinung der Leiche Christi, II. 55.
 83. *Sculptur* im Besitze der freiherrlichen Familie Imhoff zu Nürnberg: Weiblicher Act, Silberrelief, II. 48. 49. 50. 51.
 84. *Architectur und Sculptur*: Der Rahmen des Allerheiligenbildes, II. 25 bis 30. 40. 45. im Germanischen Museum zu Nürnberg, moderne Copie in der k. k. Belvederegalerie zu Wien.
-

Druckfehler.

- I. 112. 2. Zeile von unten, lies *alten* statt *anlen*.
I. 132. 7. Zeile von unten, lies 1498 statt 1497.
I. 201. 14. Zeile lies *Francesco* statt *Andrea*.
II. 76. 3. Zeile lies B. 103 nicht 107.
-



3 2044 034 872 861

5763 D86tg Vol.2 copy 2

Thausing, Moriz

Direr...

DATE

ISSUED TO

5763
D86tgvol.2
copy 2

