



Dürer

Moriz Thausing

HARVARD UNIVERSITY



LIBRARY
OF THE
FOGG ART MUSEUM



Given to the
Fogg Art Museum
1930
in memory of
Schuyler Van Rensselaer
(Harvard 1867.)



F
2
50



ER

R KUNST

NG

KUPFER

BANDEN

ANN



Dürer im Alter von dreizehn Jahren.
Silberstiftzeichnung von 1484 in der Albertina zu Wien.
Seite 57.



DÜRER

GESCHICHTE

SEINES LEBENS UND SEINER KUNST

VON

MORIZ THAUSING

MIT ILLUSTRATIONEN UND TITELKUPFER

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE IN ZWEI BÄNDEN

ERSTER BAND



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1884



DÜRER

GESCHICHTE

SEINES LEBENS UND SEINER KUNST

VON

MORIZ THAUSING

MIT ILLUSTRATIONEN UND TITELKUPFER

ZWEITE VERBESSERTERTE AUFLAGE IN ZWEI BÄNDEN

ERSTER BAND



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1884

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

Gift: Mrs. S. Van Rensselaer

1. June - 30

5763

D86tg

vol I

$\frac{4}{24}$

DEN BEGRÜNDERN

DER

KUNSTGESCHICHTLICHEN STUDIEN IN ÖSTERREICH

FREIHERRN GUSTAV ADOLF VON HEIDER

UND

RUDOLPH EITELBERGER VON EDELBERG

IN VEREHRUNG

GEWIDMET.

Vorrede zur ersten Auflage.

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

Im Gegensatze zu dem deutschen, hat uns zwar der englische Büchermarkt zwei Prachtwerke über Dürer geliefert.

Die Autoren, Herr William B. Scott (1869) und Frau Charles Heaton (1870) erwarben sich das Verdienst, die Aufmerksamkeit des englischen Leserkreises auf Dürer gelenkt und ihm die Ergebnisse der deutschen Forschung vermittelt zu haben, soweit dieselben bis dahin gediehen und ihren redlichen Bemühungen zugänglich waren. Auf einen selbständigen wissenschaftlichen Werth und vollends auf eine kritische Sichtung des Dürer zugeschriebenen Denkmälervorrathes erheben diese englischen Monographien keinen Anspruch. Nach dem Vorgange von Charles Narrey (1866) für Frankreich liegt das Schwergewicht derselben vornehmlich auf den Uebersetzungen der »Venetianischen Briefe« und des »Niederländischen Tagebuches« von Dürer, wie sie zuletzt von Campe in den Reliquien, 1828, abgedruckt waren. Die Ueberlieferung dieser autobiographischen Schriften Dürers ist aber so mangelhaft und ihr Verständniß ist auch für den deutschen Leser so schwierig, daß es uns nicht Wunder nehmen kann, wenn Fremde ohne jeglichen philologischen und historischen Apparat nur sehr unvollkommen in dasselbe einzudringen vermochten. Das hohe Interesse, welches namentlich die Gebildeten englischer Zunge für den deutschen Künstlerfürsten hegen, bedarf also erst noch immer der Befriedigung. Eine englische Auflage unseres Buches, welche demnächst bei John Murray in London erscheint, will demselben entgegenkommen.

Jene Bedenken und Erfahrungen bezüglich der Schriften Dürers veranlaßten mich auch, zunächst eine gemeinverständliche Ausgabe von Dürers autobiographischen Schriften diesem Buche vorangehen zu lassen unter dem Titel: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer, als III. Theil der Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1872. Die Uebertragung des Textes in die moderne Schriftsprache und die sachlichen Erklärungen sollten mir und Anderen als eine Vorarbeit dienen. Zu meiner Genugthuung haben auch Sachverständige diese Bearbeitung dankbar

anerkannt. Mißbilligt wurde die Uebersetzung oder Modernisierung des Textes, dieser mühevollste Theil meiner Arbeit — wie mir fast scheinen will — zumeist von Solchen, welche der Verdeutlichung desselben am meisten bedurften, sich das aber nicht mochten merken lassen.

Weitaus schwieriger freilich, als die Behandlung der litterarischen Quellen, war das Studium der Kunstwerke Dürers. Eine lange Reihe von Namen müßte ich nennen, wollte ich aller Derer gedenken, die mich bei diesem Theile meiner Vorarbeiten unterstützt haben. Möge es mir nicht übel gedeutet werden, wenn ich hier nicht jedem Einzelnen besonders meine Dankbarkeit bezeuge. Das Vorwort würde dadurch, fürchte ich, ganz unverhältnißmäßig anschwellen. Ich darf also wohl zunächst den Besitzern, Vorständen und Beamten aller Kunstsammlungen, Archive und Bibliotheken, welche ich benutzen konnte, meinen Dank insgesammt aussprechen. Wo es mir durchaus nicht möglich war, zu den Originalen zu gelangen, habe ich mir nach Durchzeichnungen und Photographien und nach eingehenden Beschreibungen zuverlässiger Freunde und Kenner mein Urtheil gebildet; doch immer so, daß ich die Verantwortung desselben ganz allein auf mich nehme.

Von Allen, die mich so gefördert haben, sei vornehmlich der Todten gedacht, denen ich mit meiner Arbeit nicht mehr Rechenschaft geben kann über die ehrliche Verwerthung ihrer Beiträge. So ist mir aus dem Nachlasse Gustav Friedrich Waagens alles, was auf Dürer Bezug hat, durch dessen Erben Alfred Woltmann zugleich mit der selbstlosen, unbedingten Auslieferung seines eigenen Materiales zur Verfügung gestellt worden; obwohl meist ältere Aufzeichnungen, dienten mir dieselben doch zur Orientierung und zu mannigfacher Belehrung. Desgleichen überliefs mir die Familie Alberts von Zahn dessen nachgelassene Collectaneen über Dürer kurz vor der Schlußredaction und Drucklegung dieses Buches; ich konnte daraus noch manchen Wink, manchen Nachweis und manche Beruhigung schöpfen. Auch B. Haus-

mann in Hannover weilt nicht mehr unter den Lebenden. Seine kostbare Dürerfammling war stets zu meiner Verfügung; ja der hochbetagte Greis nahm keinen Anstand, auch wohl eine kleine Reise zu unternehmen, wenn es galt, einem entlegenen Gegenstande meiner Nachforschung beizukommen. Insbesondere aber hat Otto Mündler mit der nur ihm eigenen Herzlichkeit mich bei der Arbeit ermuthigt. Er verzichtete schliesslich auf jede Verwerthung seiner langjährigen, wenn auch nur nebenbei verfolgten Forschungen über Dürer zu meinen Gunsten. Zu seiner letzten Sendung an mich, schreibt er von Paris am 7. März 1870, kurz vor seinem plötzlichen Tode: »Mein verehrter und sehr werthter junger Freund! . . . ich merke, dass ich die erforderliche Müsse nicht finde, so dass ich mich entschlossen habe, alle meine Materialien rückhaltlos in Ihre rüstigen Hände zu geben. Mögen Sie, was irgend davon Werth haben mag, ausnutzen und verwerthen! . . .« Doppelt schmerzt es mich nun, dass es mir nicht vergönnt ward, ihm zu zeigen, ob ich auch mit seinem Pfunde gewuchert habe. An ihn hatte ich bei der Arbeit mit Vorliebe gedacht, an den Trefflichen, der zur Strafe für sein vorzeitiges Wissen verdammt war, das Brod der Fremde zu essen; doppelt fauer, da er es aus dem Kunsthandel heraus schlagen musste.

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

Besondere Aufmerksamkeit wurde auf die Illustration und die äussere Ausstattung des Buches verwendet. Zur Reproduktion wurden nur Unica als Gemälde und Zeichnungen

gewählt, die leichter zugänglichen Kupfer und Holzschnitte aber ausgeschlossen, mit einer einzigen Ausnahme. Die Aufopferung, mit welcher sich die mit mir verbundenen Künstler um die Lösung unserer Aufgabe bemühten, kann ich nicht genug anerkennen. Bei der Drucklegung hat mir mein jüngerer Freund und Fachgenosse, Eduard Chmelarz, ersprießlichen Beistand geleistet. Endlich sei auch meinem lieben Verleger gedankt für das Wohlwollen und die Geduld, welche zu entfalten ihm so viel Anlafs geboten war. Unser aller Lohn sei das Gelingen!

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

Wien am 9. October 1875.

Der Verfasser.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Dieses Buch hat vornehmlich in nicht deutschen Ländern Beifall gefunden. Nachdem die Hälfte der Aushängebogen bereits einzeln an verschiedene Freunde und Fachgenossen versandt worden war, erwarb auf Empfehlung meines Freundes William Mitchell und trotz des kaum zur Hälfte gediehenen Druckes im Sommer 1875 die Firma Murray in London das Recht der Uebersetzung in's Englische. Zu Weihnachten desselben Jahres folgte durch Vermittelung des Vicomte Henri Delaborde der Antrag einer französischen Pracht-Ausgabe vom Hause Firmin-Didot in Paris. Die vortreffliche Uebersetzung von Gustave Gruyer ist auch bereits 1878 in reicher Ausstattung mit Beifügung einer Reihe von neuen Abbildungen unter dem Titel: »Albert Dürer, sa vie et ses oeuvres« erschienen; während die englische Ausgabe in zwei gefälligen Bänden nach allerhand Mißgeschick unter der gewissenhaften Obsorge von Fred. A. Eaton erst 1882 erfolgte unter dem Titel: »Albert Dürer, his Life and his Works«. Von den der französischen Ausgabe hinzugefügten Abbildungen werden die wichtigsten an den betreffenden Stellen angeführt, die geschmackvolle Form der englischen hat der zweiten Auflage des Originals zum Muster gedient. Auch in Italien¹⁾ und Portugal²⁾, in Amerika und besonders

1) Gustavo Frizzoni, *Alberto Dürero e sue relazioni coll' arte e coll' umanismo dell' epoca*; im *Archivio Veneto*, 15. und 16. Band 1878.

2) Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula*; *Archaeologia artistica*, I. 4. Porto 1877.

in Ungarn fand das Buch zu meiner Ueberraschung viel Anerkennung und dankenswerthe Würdigung.

Weniger erfreulich war es, das sich für die früheren, schon im Frühjahr 1875 gedruckten Capitel des im November ausgegebenen Werkes alsbald auch ein Plagiator fand. Zwar ein Landsmann aus dem Osten, publicierte er seine Essays in französischer Sprache und in prunkender Ausstattung bei Jouaust in Paris, versandte dieselben in liberalster Weise an die deutschen Kunstschriststeller und erntete damit reichliche Zustimmung und Aufmunterung aller Art. Nach wiederholter aber vergeblicher Warnung in vertraulichem Wege sah ich mich daher genöthigt, ihn öffentlich des Plagiates zu zeihen und ihn trotz seiner Einsprache dessen auch zu überweisen (*Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1877, XII. 283 und 386. XIII. 96). Dadurch wie durch das Erscheinen der französischen Ausgabe meines Buches zur Documentierung seines Berufes als selbständiger Dürerforscher herausgefordert, publicierte er noch mit nicht geringem Aufwande von Eifer und Mitteln eine Reihe von Artikeln über Dürer in der »Gazette des Beaux-Arts«, die schliesslich in einem umfangreichen Bande gesammelt und mit vielen phototypischen und zinkographischen Abbildungen versehen unter dem Titel: »Albert Dürer et ses dessins«¹⁾ bei der Firma Quantin in Paris 1881 größtentheils wiedererschienen sind. Manche der nur ganz mechanisch und fabrikmässig hergestellten Abbildungen und das Wenige, was sonst darin beachtenswerth und nicht bereits widerlegt ist, werde ich fortan nach der Gazette des Beaux-Arts und in der für die sehr ungleichen Monographien obengenannter Firma in Frankreich üblichen Weise unter dem Titel »Dürer-Quantin« citieren.

Mit Freuden blicke ich dagegen auf die Förderung, welche unsere Erkenntniß Dürers durch die wackeren Bemühungen deutscher und englischer Forscher, insbesondere

1) Vergl. die Recension des Buches *schrift für bildende Kunst*, Leipzig von Franz Wickhoff in der Zeit- 1882, XVII, 216 ff.

durch die meiner lieben Schüler erfahren hat. Das waren genußreiche Stunden, da wir im Wintersemester 1879/80 zusammenfassen und die erste Auflage des vorliegenden Buches einer rückhaltlosen Kritik unterzogen. Wenn dasselbe gegenwärtig mit vielen Verbesserungen wieder ausgehen kann, so verdanke ich dies zu nicht geringem Theile der Unterstützung meiner jüngeren Freunde und Fachgenossen. Was von ihnen und von anderen ernsthaften Forschern seither über Dürer veröffentlicht wurde, findet an den betreffenden Stellen des Textes seine Anführung. Doch ist es mir ein frohes Bedürfnis, gleich hier die Namen der Herren Doctoren Fritz Harck, Henry Thode und Franz Wickhoff in erster Reihe zu nennen und ihnen meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Desgleichen danke ich an dieser Stelle Allen, welche das Buch einer eingehenden, unbefangenen Kritik unterzogen haben, zumal Denjenigen, welchen ich persönlich nicht zu danken vermochte, wie den nach englischer Sitte anonymen Recensenten des Londoner Athenæum, der Quarterly Review und vornehmlich demjenigen der Times.

Wie in der ersten Auflage war ich auch diesmal bestrebt, die sämmtlichen vollendeten, von mir als echt erkannten Werke Dürers aller Art in den Gang der Darstellung zu verweben, nicht aber alle seine Zeichnungen und Skizzen, deren ungemein große, sich fortwährend durch neue Funde noch vermehrende Zahl die Erwähnung jeder einzelnen nicht gestattet, wenn anders der Zusammenhang des biographischen Textes gewahrt werden soll. Nur für die schwierigere Jugendzeit bis 1503 wurde auch hierin Vollständigkeit angestrebt. Eine erschöpfende Aufzählung aller erhaltenen Studien von Dürer, wie überhaupt eine genauere Beschreibung seiner sämmtlichen Werke wäre die Aufgabe eines kritischen Kataloges, den ich von allem Anfange an geplant hatte und auch jetzt wieder in einem eigenen Bande der zweiten Auflage dieser Biographie vorausschicken wollte. Mangel an Zeit, Kraft und Mitteln haben die Ausführung des Planes bisher unmöglich gemacht. Doch auch ein fachliches Bedenken liefs mich schließlich vor

einer solchen Erweiterung des vorliegenden Werkes zurückschrecken. Es hätte zu diesem Zwecke einer vollständigen Umarbeitung bedurft; es hätte eine neue Gliederung des Textes und somit eine Lockerung und theilweise Zerstörung des einst mit Mühe hergestellten Aufbaues gegolten. Bei näherem Zusehen mußte ich jedoch zweifeln, ob ich zu so durchgreifender Veränderung des nun einmal in der Welt verbreiteten Werkes noch berechtigt sei und ob es mir heute gelingen würde, etwas Besseres an die Stelle des Alten zu setzen. Ist es doch mit den Büchern nicht anders als mit den Kindern, die man auch noch ganz in seiner väterlichen Gewalt zu haben vermeint, indessen sie Einem bereits als selbständige, eigenberechtigte Individuen gegenüberreten. Ohne innere Nöthigung wurde daher an dem Wortlaute des Textes nicht gerüttelt. Auch die einheitlich hergestellte Illustration und Verzierung in Zeichnungen von Joseph Schönbrunner, in Holzschnitt von F. W. Bader ist mit geringen Zuthaten dieselbe geblieben. Ausführlichere Register am Schlusse des zweiten Bandes sollen die Brauchbarkeit des Buches erhöhen.

Wien am 11. Juli 1883.

Der Verfasser.

INHALTSANGABE DES I. BANDES.

I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bildruck: Befreiung von der Gothik. Die Kölner, Prager und Nürnberger Schule. Die vlämische Schule. Landschaft. Porträt. Das Nackte. Geistlicher Inhalt. Zeichentechnik. Publicistischer Trieb. Blockbücher. Formschnitt und Kupferstich. S. 1

II.

Nürnberg: Gründung. Verfassung. Patriziat. Zünfte. Polizei. Bauthätigkeit. Handel. Classische Studien. Kirchenzustände. Volksdichtung. Luftspiel. Buchhandel. S. 21

III.

Die Familie: Abstammung. Geburt. Der Vater. Die Mutter. Die Brüder. Der Schulknabe. Der Goldschmiedlehrling. Die ersten Zeichenproben. Zu Wolgemut. S. 38

IV.

Michel Wolgemut: Vergessenheit. Holzschnitte. Der Schatzbehälter. Schedels Weltchronik. Kupferstiche. Wanderjahre. Der Hofer Altar. Der Peringsdörffer'sche Altar. Bildnisse. Zeichnungen. Rathhausaal zu Goslar. Der Schwabacher Altar. Hans Traut. Dürer. Adam Kraft. Goldschmiedemuster. S. 62

V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei: Am Oberrhein. In Colmar und Basel. In Italien. Venedig. Dessen Kunst- und Malerschulen. Venetianische Studien. Zeichnungen nach Mantegna. Architektur. Landschaft. Ansichten aus Tirol; aus der Umgebung von Nürnberg. Spätere Landschaftsstudien. Nachfolger. S. 97

VI.

Heirath und Hausstand: Selbstbildniß von 1493, Original und Copie. Die Familie Frey. Der Schwäher und die Schwieger. Die Schwägerin. Bildnisse der Gattin. Knappe Wirthschaft. Kunsthandel. Wohlstand. Testament. Die Wittwe. Pirkheimers Anklage gegen sie und Spengler. Die Fabel vom bösen Weibe. Andere Nürnbergerinnen. Die Rosenalerin. S. 131

VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher: Der Dresdener Altar. Bildniß Friedrich des Weifen. Der St. Veiter Altar. Schaufelein. Baldung. Kulmbach. Leu. Die Glim'sche und die Holzschuher'sche Tafel. Der Faumgärtner'sche Altar. Entwürfe. Der Tucher'sche Altar. Der Jabach'sche Altar. Selbstporträt von 1498. Die Imhoff und ihr Dürerhandel. Die fogenannte Fürlegerin. Frühe Bildnisse. Der Hercules von 1500. S. 168

VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche: Augsburg und Nürnberg. Hartmann Schedel. Fränkische und baierische Kupferstecher. Originalstiche von Wolgemut. Unbezeichnete und bezeichnete Stiche. Heilige Familie mit der Heuschrecke. Liebesantrag. Todesbilder. Der Spaziergang. Der Traum des Doctors. Die vier Hexen. Hexenglaube und Mythologie. Das Meerwunder. Die Reiterin. S. Hieronymus in der Wüste. Der verlorene Sohn. Druckverfahren. Maria mit der Meerkatze. Der große Hercules. Der Koch. Die Genien. Die ersten Originalstiche von Dürer. Die große Fortuna. Soldatenbilder. Der Schweizer Krieg und Pirkheimer. S. 197

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte: Wolgemuts Papstefel. Die große Babylon. Marter und Berufung Johannis. Der offene Himmel. Die vier Reiter. Die Engel vom Euphrat. Das geflügelte Weib. Erzengel Michael. Die Hochzeit des Lammes. Das Titelblatt von 1511. Maler und Formschneider. Reform der Formschneidekunst. Die heilige Familie mit den Hasen. St. Katharina's Marter. Auschnitte ohne und mit Monogramm. Wolgemut, Dürer und Celtes. Flugblätter. Die illustrierten Bücher von Celtes. Sein Buch der Liebe. Pirkheimers Bücherzeichen. Wolgemuts Betheligung. Guntherus Ligurinus. Apollo. Pupilla Augusta. Nürnberg bei den Humanisten. S. 245

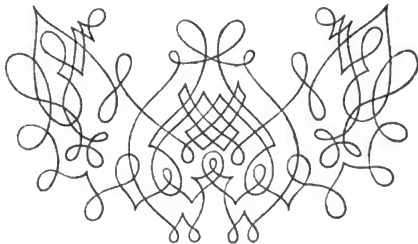
X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari: Barbari in Venedig; in den Niederlanden; als kaiserlicher Hofmaler in Nürnberg. Barbaris Holz-

schnitte: der Plan von Venedig, die Satyrflucht, der Triumph. Der Cultus Mercuri. Zeichnungen von Dürer. Gemälde von Barbari. Die erste Begegnung. Maltechnik. Feinmalereien von Dürer. Schlechte Holzschnitte. Die Anbetung der h. drei Könige. Der Kupferstecher St. Eustachius. Der nationale Gegenatz. Kupferstechtechnik. Adam und Eva von 1504. Die kleineren Kupferstiche. Die Satyrfamilie. Das große und das kleine Pferd von 1505. Widerpruch. Letzte Begegnung. S. 289

XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig: Epoche der Blüthezeit. Porträtstudien. Die große und die grüne Passion. Das Marienleben. Marcantons Copien. Weihnachten. Der Schutz für das Monogramm. Neubau des Fondaco dei Tedeschi. Ankunft. Auftrag der Deutschen. Das Rosenkranzfest. Studien. Copien. Jesus unter den Schriftgelehrten. Lionardo. Lorenzo Lotto. Bellini und Tizian. Christus am Kreuze. Andere Bilder. Ausflug nach Bologna. Piero dal Borgo. Pacioli. Die sechs Knoten. Lionardo. Bildnisse. Briefe an Pirkheimer. Neu aufgefundener Brief. Die letzten Briefe an Pirkheimer. Fröhliche Stimmung. Pirkheimers Antworten. S. 327



I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bilddruck.

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

Dürer.



IE MALEREI ist ihrem eigensten Wesen nach eine moderne Kunst. Erst die neuere Zeit förderte die Fülle von Ideen, von technischen Mitteln und wissenschaftlichen Kenntnissen und endlich das Gemüthsbedürfnis zu Tage, dem diese reichste aller bildenden Künste ihre völlige Entwicklung verdankt. Nur in sofern als die Elemente der neueren Cultur in die früheren Zeitalter zurückreichen, finden sich daselbst auch die Anfänge und Vorstufen einer malerischen Darstellung. Das Alterthum stand zu sehr unter der Herrschaft der plastischen Formen, um der höheren Entfaltung der antiken Malerei Raum zu geben; und der maßgebende Einfluß der classischen Plastik reicht noch weit in jene Vorhalle der Neuzeit hinein, die wir gemeinlich das Mittelalter nennen. Die Eigenthümlichkeit dieses Mittelalters ist aber insbesondere in den Werken seiner Baukunst verkörpert. In der früheren romanischen

Thaufing, Dürer.

1

Stilperiode bewegte sich dieselbe noch in großen, maßvollen Formen, ohne den Ueberlieferungen des Alterthums ganz untreu zu werden. Der Sieg des Papstthums über das Kaiserthum jedoch brachte den kirchlichen Idealismus des Nordens so schrankenlos zur Geltung, daß er losgelöst von Natur und Maß dem Drange eines erregten Gemüthslebens bis in's Unmögliche folgte. Es entwickelte sich in Nordfrankreich die Gothik, welche nicht sowohl der Ausdruck des bunten mittelalterlichen Volkslebens ist, als vielmehr der Wiedererschein einer bestimmten, niemals wirklich durchgeführten hierarchischen Weltanschauung. Hatte der romanische Stil noch der Sculptur und der Wandmalerei eine selbständigere Geltung gestattet, so drückte die gothische Baukunst die Schwesterkünste zu bloßer Ornamentik herab.

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

In ihren Anfängen bewegte sich die Malerei Deutschlands, soweit wir dieselbe — zumeist in Miniaturen — zurückverfolgen können, vornehmlich in den noch aus dem Alterthume stammenden altchristlichen Formen. Die Figuren von derben Umrißen sind mehr oder minder unvollkommen

gezeichnet; sie verrathen zwar noch in Haltung und Gewandung die antike Ueberlieferung und deren vorwiegend plastischen Geschmack, bleiben aber ohne wahren tieferen Ausdruck. Bei dieser stationären Unvollkommenheit der malerischen Leistungen im Allgemeinen ist anfangs auch der Unterschied derselben in den verschiedenen Gegenden Deutschlands nur ein geringer. Erst seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts macht sich bei rasch fortschreitender Technik auch in den Formen der nationalen Kunst ein landschaftlicher Gegensatz geltend — es bilden sich die ersten deutschen Malerschulen.

Innerhalb dieser Schulen unterordnet sich der Einzelne noch ein Jahrhundert lang völlig den gleichen Principien; sein Schaffen geht auf in dem der Genossen und hebt sich wohl nach dem höheren und geringeren Grade technischer Ausführung, nicht aber dem Charakter nach von der Menge ab. Erst um ein Jahrhundert später schreitet die Sonderung der Eigenthümlichkeit noch weiter. Immer deutlicher unterscheidet sich das Individuum mit seiner bestimmten Formenanschauung, seiner besonderen einheitlichen Gefühlweise. In bewußter Kraft erhebt sich nun die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers zur Aufnahme und Ausprägung der Ideen und Gefühle, welche seine Zeit bewegen; und auf dieser Bildungsstufe erst wird die Erforschung und Würdigung eines einzelnen Meisters möglich, erspriesslich, nothwendig; denn sein Leben und Wirken gewinnt wieder eine allgemeinere Bedeutung, es wird zu einer Verkörperung des ganzen nationalen Wesens.

Dieser subjectiven Auffassung stand die deutsche Malerei noch ziemlich ferne, als sie im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts die Umarmung der Architectur abschüttelte. Vielmehr führte die Malerei jener frühen Periode noch deutliche Spuren ihrer Herkunft mit sich, und man hat sie deshalb auch mit dem Namen der gothischen bezeichnet, was nur insofern berechtigt ist, als eine dem abstracten gothischen Formbegriffe im Allgemeinen verwandte Gefühlweise ihr zu

Grunde lag. Im Widerspruche damit steht aber einerseits die Thatfache, daß die Vervollkommnung des Gemäldes durch das Streben nach Naturwahrheit gleichen Schritt hält mit dem Verfall der Gothik in den tectonischen Künften — zwischen den Bedingungen ihres wechselseitigen Gedeihens somit ein ungerades Verhältniß besteht; andererseits das Auseinandergehen der einmal selbständig gewordenen deutschen Malerei nach mehreren wesentlich verschiedenen Richtungen. Doch auch die Gegenätze dieser ältesten Schulen verdanken noch ihre Eigenthümlichkeit nicht sowohl dem bereits gekräftigten Volksthume, als vielmehr der Nachwirkung jener mächtigen Ideen, welche die Nation das ganze Mittelalter hindurch beherrschten.

Die ideale Erhebung der mittelalterlichen Kirche fand einen vollendeten Ausdruck in der älteren Malerschule von Köln. Die schlanken Gestalten mit der zierlich geschwungenen, gleichsam aufwärts strebenden Körperhaltung, den lang herabfallenden, dichten Falten der Gewandung, den weichen, ruhseligen Gesichtsformen, dem sanften Blick, der mehr nach Innen als nach Außen gekehrt scheint — getaucht in lichte, duftige Farben und umflossen von strahlendem Goldgrund — das sind keine Kinder dieser Welt, sie gehören einem besseren Jenwärts an, nach welchem ihre Erscheinung die Sehnsucht erwecken soll und das durch ihre Verehrung zu gewinnen ist. Ohne gerade von dem heiteren Genuße des Daseins abzulenken, wollen sie dasselbe bloß in stetem Bezuge auf das Himmlische erhalten, und zwar auf dem einzigen Wege duldender Nacheiferung und mächtiger Fürsprache, das heißt: durch die Kirche. Dieser Charakter ist eigentlich in seinen Grundzügen der frühesten Epoche der Tafelmalerei im ganzen damaligen Deutschland gemeinsam, doch fanden sich nur am Mittelrhein die Bedingungen einer höheren, feineren Durchbildung so glücklich zusammen. In dem reichen, heiligen Köln, dem deutschen Rom, ward die Kunst geschützt von den geistlichen Kurfürsten, gefördert von einem opulenten Clerus und gehegt durch einen eben so frommen, wie lebens-

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

Den Grundzug frommer Hingebung verläugnet die Kölnerische Schule auch dann nicht, als in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts allmählich eine schärfere Naturbeobachtung in ihr Platz griff. Hand in Hand mit dieser schreitet die Vervollkommnung der Malertechnik vor, und je reicher ihre materiellen Mittel, desto weniger widerstehen die Künstler der Versuchung, sie zu ihren idealen Zwecken zu verwenden. Die Gestalten werden kürzer und völliger in den Formen, die Augen erhalten mehr Sehkraft, die männlichen Heiligen namentlich stehen fester auf den Füßen und sind gar zuweilen von allzu derber individueller Gesichtsbildung. Dabei waltet gleichwohl die andächtig geschwungene Körperhaltung vor, namentlich in den Frauen mit den feinen Händen und den lieblich gerundeten Kinderköpfchen; aus ihnen spricht noch der ganze Zauber paradiesischer Unschuld. Die Hauptfiguren erscheinen noch immer als überirdische Wesen, aber eine kältere Verständigkeit glaubt sie bereits mit allem schmücken zu müssen, was hienieden auf Erden Glanz und Ansehen verleiht. Sie tragen die bunte, für uns oft ganz absonderliche Modetracht der höheren Stände ihrer Zeit, sie strahlen von Sammet und Seide, von Goldbrocat und Geschmeide.

In Ermangelung eines tieferen Ernstes und Gedankenausdruckes kommt ihnen dies Beiwerk sehr zu Statten, denn die Farbenpracht der Gewänder verleiht auch kleineren Verhältnissen jene Feierlichkeit, deren ein Andachtsbild nicht entrathen kann. Den Höhepunkt dieser jüngeren kölnischen Schule bildet der Maler des Kölner Dombildes, Meister Stephan Lochner. Seine Richtung führt aber zugleich die streng kirchliche, idealistische Kunst des Mittelalters an den äußersten Grenzpunkt, über den hinaus sie keiner Entwicklung mehr fähig ist, ohne ihren unbeugbaren Principien völlig untreu zu werden.

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

In keinem andern Reichslande stand der Clerus so sehr in Abhängigkeit von dem Landesfürsten, wie in dem Königreiche Böhmen, diesem Adoptivkinde des deutschen Staates. Die zwiefache Bevölkerung desselben zeichnete sich zwar gleichfalls durch einen mächtigen Zug persönlicher Frömmig-

keit aus, die religiösen Gefühle wurden aber durch keine übermächtige Geiftlichkeit auf ein besseres Jenfeits abgelenkt, sie nahmen hier eine ernstere, mitunter düstere Richtung und fuchten nach Anwendung auf die Verhältnisse des wirklichen Lebens. Kaiser Karl führte zwar, seiner Weltstellung gemäfs, verschiedenartige Einflüsse in die Malerei seines Hofes ein, wovon die Meisternamen Thomas von Modena und Nicolaus Wurmfer aus Strafsburg Zeugniß geben — auch scheint byzantinischer Einflufs mit eingewirkt zu haben — dennoch bewahrt die böhmische Schule den einheitlichen, localen Charakter, den man auf Dietrich von Prag und Meister Kunze zurückführen will. Ihre Gestalten, meist wuchtig mit Vorliebe überlebensgrofs, zeigen Würde und Ernst; Köpfe und Hände sind kräftig ausgebildet; breite, weiche Gewandmassen fliefsen um die freier bewegten Glieder; die Färbung ist tief, in grauen Schatten abgetont und in den Gewändern gebrochen, so dafs ihr materieller Reiz nicht sehr zur Geltung kommt. Die Augen sind weit geöffnet und schauen bestimmt, zuweilen fast finster heraus; das Beiwerk ist naturwahr behandelt. Trotz des gemusterten Goldgrundes, aus dem sie heraustreten, steht das Erhabene ihrer Erscheinung nicht so sehr in einer inneren Beziehung auf eine höhere, als vielmehr auf die irdische Welt, auf den Beschauer selbst, von dem sie nicht bloß Verehrung, sondern auch Unterwerfung und Gehorsam fordern. Mehr als in jeder anderen Malerschule auf deutschem Boden lag hier der Ansatz zu grofsen, monumentaler Kunst. Geschaffen und gehoben durch die Gunst Karls IV. erhielt diese Schule von Prag unwillkürlich das Gepräge der anderen Vormacht des deutschen Mittelalters — sie ist die Malerei des alten Kaiferthums.

Zwischen diesen beiden Polen deutscher Kunstentwicklung im Westen und Osten liegt die Reichsstadt Nürnberg, die allein unter allen anderen ähnliche Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei schon im XIV. Jahrhunderte aufzuweisen hat. Wie in Köln und Prag sind zwar auch hier die Elemente

der ersten Entwicklung dem heimathlichen Boden entwachsen. Die Formenverwandtschaft der ältesten Nürnberger Gemälde, wie des Altares der Jakobskirche, mit der kölnischen Schule mag vielleicht nur auf die gemeinsame Grundlage altdeutscher Malweise zurückzuführen sein. Doch führte der lebhafte Verkehr der aufblühenden, baulustigen Handelsstadt nothwendig zu den mannigfachsten Berührungspunkten mit der Fremde; es wird denn auch die unmittelbare künstlerische Anregung vom Westen eben so wenig ausgeblieben sein, wie vom Osten. Nürnberg war ja die Lieblingsstadt Karls IV.; sie erfuhr durch die Luxemburgischen Kaiser die kräftigste Förderung ihres Aufschwunges, was auf rege Wechselbeziehungen zu dem Prager Hofe schliessen läßt. Ja bereits 1310 wird »der Böhme Cunzel, Bruder Nicolaus des Malers« in dem Strafbuche der Stadt Nürnberg genannt, obwohl sich die Identität dieser Männer mit den gleichnamigen Meistern der Prager Schule nicht nachweisen läßt¹⁾. Wie dem auch sei, jedenfalls deutet die große Verschiedenheit der heute noch in Nürnberg erhaltenen ältesten Denkmäler der Malerei auf entgegengesetzte fremde Einflüsse hin, und so weit sich ein Gesamtkarakter der ersten dortigen Schule aufstellen läßt, liegen deren Eigenthümlichkeiten zwischen dem Wesen der Kölnischen und der Prager Schule mitten inne. Die Gestalten zeigen weiche aber gedrungene Formen und starke Modellierung, die Köpfe kindlichen Ausdruck bei weit geöffneten, meist braunen Augen. Die Zeichnung ist bestimmt, die Farben kräftig ausgesprochen, aber tief und so wie das Fleisch in grauen Schatten abgetont; der Goldgrund ist gemustert. Weniger noch als in Köln oder Prag lassen sich hier einzelne Meister beim Namen nennen.

Die Zwischenstellung dieser dritten deutschen Malerschule des XIV. Jahrhunderts würde allerdings schon aus der mittleren Lage Nürnbergs zu erklären sein. Zu der

1) v. Murr, Journal zur Kunst- frater Nicolai pictoris sententiauit se a
geschichte XV, 25: »Cunzel bohemus civitate perpetuo sub pena suspensii.

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

Angeichts ihres jüngeren Ursprunges erscheint es freilich nicht länger auffällig, daß jene Hauptwerke der alten Nürnberger Schule mehr Kenntniß und mehr Beachtung des menschlichen Körpers aufweisen, als die der altkölnischen und böhmischen. Maler aber, die sich noch nach mehreren Jahrzehnten ganz frei in den älteren Stilformen bewegen, können nicht wohl anders, als abhängig von jenen Schulen gedacht werden. Der Entwicklungsgang, der hier anknüpft, entspricht ganz folgerichtig den Geschieken des deutschen

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

theilungen von Freih. G. v. Imhof. Vergl. Stammbaum der Imhoff beim Wächter der Rochus-Kapelle in Nürnberg.

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

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

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

Volkes; er folgt dem Wechsel des Schwerpunktes im Leben der Nation, als die Kaifermacht allmählich sich verflüchtigte, die Herrschaft der Kirche unterwühlt zu werden begann und das Bürgerthum sich dafür mehr und mehr zu selbständiger Bedeutung erhob. Die Schulen von Köln und Prag vertraten die höchste Ausbildung, deren die mittelalterlich idealistische Richtung in der Malerei fähig war. Nun das Volk mehr und mehr fein Augenmerk irdischen Dingen zuwandte, mußte jede weitere Vervollkommnung nothwendig zur genaueren Beobachtung der Naturgegenstände und zum Ueberwiegen der widerstrebenden realistischen Behandlung führen. Die Anfänge davon machten sich bereits, wie an der Schule Meister Stephans zu ersehen, in den äußereren Zuthaten und in den Gewändern geltend. Bevor aber noch das Streben nach Wahrscheinlichkeit das Wesen der kölnischen Malerschule zeretzen und verflachen konnte, erliegt dieselbe dem überwältigenden Einflusse der realistischen, mit dem Strome der Zeit gehenden Stilweise der Gebrüder van Eyck und ihrer Nachfolger. Die Prager Schule dagegen verliert ihr Wachsthum, sobald die Sonne der kaiferlichen Gunst sie nicht mehr bescheint. Sie lebt zwar noch in der Miniatur eine Zeit lang fort. Ohne aber die Grofsartigkeit ihrer Formenanschauung hierin festhalten zu können, verfällt sie in das Darstellen unbedeutender Wirklichkeiten, in die Wiedergabe von Vorgängen aus dem Alltagsleben¹⁾. Endlich machen die Stürme der hussitischen Bewegung jede ruhige Weiterbildung auch äußerlich unmöglich.

Ein ganz anderes Schickfal harret der Malerschule von Nürnberg. Sicherer als in der Stadt der Priester und in der Königstadt wurzelt hier die Kunst in dem Bewußtsein eines gefunden, kraftvollen, auf sich selbst gestellten Bürgerthums. Indefs der Adel deutscher Nation in Rohheit und Unbildung verfanke, aus der sich der Bauernstand noch nie-

1) Zeugniß davon giebt die deutsche Bibel König Wenzels auf der kaiferlichen Hofbibliothek in Wien.

Vergl. Waagen Kunstdenkmäler in Wien, II, 28.

mals erhoben hatte, waren die Reichsstädte zu geordneten, rührigen und reichen Gemeinwesen emporgewachsen, bereit, die Erbschaft des Mittelalters anzutreten. Nur von den Städten konnte fortan der Anlauf zu weiterer Culturentwicklung ausgehen. Seit dem Interregnum hatten dieselben immer grössere Unabhängigkeit erlangt. Selbstgefatzte Rechte wachten über die Ordnung und Arbeit im Innern. Die Freiheit nach Aussen, der Schutz des Handels ward durch Bündnisse der Städte unter einander gesichert, nachdem das Reich diese Sicherheit nicht mehr gewähren konnte. Ausgedehnte Handelsbeziehungen erweiterten zugleich den Gesichtskreis des Bürgers und schafften ihm jenen Reichtum, der die nothwendige Grundlage höherer Bildung ist. Während in Italien das ganze Volk sich den neuen Zeitideen zuwandte — Fürstenthümer wie Republiken und allen voran Rom und seine grossen Päpste — während in Frankreich das starke Königthum ihre Leitung übernahm, beruhte ihre Pflege in Deutschland und in den damals noch politisch wie national mit ihm verbundenen Niederlanden fortan allein auf dem Bürgerthume. Es war aber auch ein stolzes Bürgerthum, wie es sobald kein Volk der Welt aufzuweisen hat! Indessen der deutsche Staat zu zerbröckeln drohte, hielten die Reichsstädte das Gesamtbewusstsein der Nation aufrecht und wahrten ihre idealen Güter. Ihre Verbindung untereinander ersetzte gewissermassen den mangelhaften Staatsorganismus und verschaffte dem deutschen Namen auch noch über die Reichsgrenzen hinaus die gebührende Achtung. Insbesondere war es die Hanfa, welche in der Zeit ihrer Blüthe, vom XIII. bis XV. Jahrhundert, eine gebietende Weltstellung im Norden Europas einnahm vom Stahllhof in London bis zum St. Petershof in Grossegorod. Vor ihrem Haupte, dem Bürgermeister von Lübeck, beugten sich die Könige von Dänemark, Schweden und England.

Die wichtigste Faktorei der Hanfa war aber die zu Brügge in Flandern. Brügge war der grosse Stapelplatz, wo alle Erzeugnisse von Nord und Süd auf den Markt

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

Auf zwei Dingen beruht vorzüglich die Bedeutung der van Eyck'schen Neuerung; auf der Einführung der Landschaft in das Gemälde und auf der Durchbildung der Individualität in Form und Ausdruck des menschlichen Antlitzes. Dem gegenüber bleibt die genauere Behandlung des sonstigen Beiwerks und der modischen Gewandung untergeordnet, weil sie nicht durch ein besseres Verständniß der Anatomie, eine Würdigung des ganzen menschlichen Körpers unterstützt wird. Daher bleibt auch die Composition vorerst fast ganz außer Acht; sie steht noch auf der Stufe der alten, schlicht verständigen Anordnung. Des Künstlers Augenmerk wird mehr durch Einzelheiten in Anspruch genommen; seine Darstellung ist lediglich noch eine epische. Dramatisch wird sie erst in der Elßässer Schule von Colmar, in einem so

großen Meister wie Martin Schongauer. Wir wissen, wie die antike Kunst, die griechische Bildnerei bei ihrem Erwachen zunächst den nackten Körper durchbildet und frei bewegt, während der Gesichtsausdruck noch starr und sammt seinem stereotypen Lächeln unbeholfen bleibt. Im geraden Gegenthatze hiezu stehen die Anfänge der modernen Kunst. Die Malerei beginnt mit der Durcharbeitung des menschlichen Kopfes, sie vertieft sich nicht blos in die individuellen Formen, sondern auch in den Seelenausdruck des Antlitzes. Nur allmählich schreitet sie zur freieren Bewegung des bekleideten Körpers, zur besseren Bildung von Händen und Füßen vor, und spät erst gelingt ihr eine Bewältigung nackter Körperformen. Fast ein ganzes Jahrhundert vergeht über dieser Entwicklung. Doch hat Vasari Unrecht, wenn er berichtet, daß Jan Mabuse unter den Flämändern, was bei ihm gleichbedeutend mit Deutschen ist, der erste gewesen sei, der Darstellungen von nackten Körpern ausgeführt hätte. Wir werden sehen, daß, abgesehen von Jan van Eyck, schon viel früher und vor Ausgang des XV. Jahrhunderts die Nürnberger Meister sich mit Erfolg an die Darstellung des Nackten in bewegten Figuren gewagt haben; und sie thaten dies selbständig und nicht wie Mabuse in directer Anlehnung an italienische Muster. Genug, die moderne Kunst erwächst nicht auf freiem Plane, sondern aus den Trümmern des Mittelalters; sie wird nicht wie die Antike von unten aufgebaut, sondern so zu sagen von oben ausgegrübelt.

Das Mittelalter hatte das menschliche Gefühlsleben unendlich vertieft. Durch den vertrauten Verkehr mit abstracten Vorstellungen, durch die Hingabe an Phantasiegebilde, durch die Uebung in aller Art von Gemüthsanspannung war der Geist einer gewissen Selbstbethätigung gewöhnt. Diese innere Welt, der man den Vorzug vor der äußeren gab, suchte man dann an Gestalten, die man adeln wollte, auf jede Weise zum Ausdruck zu bringen. Daher anfangs die gewundenen Gestalten, die aus sich herausstreben, daher ihre weitgeöffneten Augen, die wie in Fieberhitze uns anschauen.

Von diesen Augen bis zur Belebung des ganzen Gesichtes war nur ein, allerdings ein schwerer Schritt. Die van Eyck haben den Schritt gethan. Sie enthüllten zuerst die Seele des Menschen in seinem Antlitz und fanden ihr Spiegelbild in der freien Natur. Damit waren also die beiden Angelpunkte, die Schlüssel moderner Kunstempfindung gegeben. Von der Landschaft bedarf dies keiner Begründung. Dürer und Altdorfer thaten in ihrer Erfassung den zweiten Schritt vorwärts. Die Holländer des XVII. Jahrhunderts brachten die Landschaftsmalerei zu ihrer höchsten Vollendung; sie ist durch und durch ein modernes Product und bleibt uns fortwährend ein ästhetisches Bedürfnis. Das andere Schwergewicht unserer Kunstempfindung liegt immer noch auf dem Gesichtsausdruck. So Großes auch die moderne Kunst in der Körperdarstellung geleistet hat, zu einer gleichwerthigen Durchbildung der menschlichen Gestalt im Sinne der Antike brachte sie es nur in einzelnen Spitzen und Ausnahmen; diesen Ausnahmen aber steht die Menge und die Folgezeit immer wieder verständnißlos gegenüber. Die Wenigsten von uns haben ja von dem Ebenmase der menschlichen Gliedmaßen, von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Bewegung, von der physiognomischen Bedeutung des ganzen Körpers eine klare Vorstellung. Wie könnte es da dem Künstler gelingen, sich in der unverstandenen Sprache uns mittheilen? Es ist dies für die Kunst ein großer Nachtheil, für unsere Bildung ein empfindlicher Mangel. Wir können es aber nicht verläugnen, wir müssen es eingestehen, daß wir den Maßstab unserer Bewunderung immer noch zu einseitig in den Köpfen eines Bildwerkes suchen.

Was nun Brügge für die Niederlande, das ist für Oberdeutschland Nürnberg; es entwickelte so recht die Malerei des deutschen Bürgerthums. Weit entfernt vor dem Hauche der neuen Zeit dahinzuschwinden, nahm seine herbe aber kräftige Malerschule alle Strömungen derselben in sich auf, nur um sie der eigenen Richtung dienstbar zu machen. Wie sie anfangs gegenüber den Mustern der Kölnischen und

Prager Schule ihre Selbständigkeit behauptet hatte, bewahrte sie auch vor den zahlreichen Einflüssen, die ihr vom Rheine, aus Brügge und Gent und später aus Oberitalien und selbst von der Antike reichlich zugeführt wurden, ihre Ursprünglichkeit. So empfänglich sie für das Fremde ist, versinkt sie niemals in leere Nachahmung, sie schöpft vielmehr ihre Kraft aus dem Anschlusse an die Natur und an alles, was das damals so reiche Leben der Nation bewegte. Ohne streng kirchlich zu sein, bleibt sie tief religiös, ohne auf Wahrheit zu verzichten, bleibt sie erhaben und gemüthswarm. Zu der rein formalen Schönheit nach modernsten Begriffen vermochte sie zwar nicht oder doch nur bedingungsweise zu gelangen, denn ihr Ziel war weiter gesteckt. Der deutsche Genius genügt sich nicht in dem Reize der äusseren Formen, wenn er sie nicht mit dem Ausdrucke des tiefsten Inneren in Einklang bringen kann. In diesem Ringen mit einem bedeutungsvollen Inhalte liegt der Idealismus der deutschen Malerei. Er äussert sich in der van Eyck'schen und Kölnischen Schule, selbst bei Martin Schongauer noch durch einen gewissen Zug leidender Ergebung, während er bei Dürer und Holbein zu gedanklicher Selbständigkeit, zu rein menschlicher Geltung und Bedeutung gefestigt erscheint.

Getragen ward die ganze neue Richtung durch eine neue Zeichentechnik, welche sich an der Nothlage der deutschen Malerei ausgebildet hatte; eine Technik, welche nicht bloß die Umriffe, sondern auch die Körperlichkeit mittels bloßer Linien darzustellen suchte. Während die alten Florentiner und noch Lionardo und Mantegna die Schatten mittels kurzer, schräger Parallelstriche abtonten, modelten die Deutschen die Form mittels mannigfach geschwelter Linien und Strichlagen. Zur Erfindung dieser Art Zeichenkunst, welche die Italiener alsbald hinübernahmen, war die deutsche Malerei durch den geringen Spielraum gedrängt, welcher den Wandgemälden und verhältnismässig selbst dem Tafelbilde gegönnt war. Die größten Meister wandten sich daher mit Vorliebe dem Kupferstiche und Holzschnitte zu, und so

kömmt es, dafs wir gerade in den Denkmälern dieser, damals noch nicht bloß reproducirenden Techniken unsere monumentale Kunst zu suchen haben¹⁾. Das lineare Zeichnen führte zu deutlicher und bestimmter Erfassung der Formen. Das Aufgeben des Farbenreizes beraubte die Malerei ihrer mehr musikalischen Hilfsmittel zur Wirkung auf die allgemeine Gemüthsstimmung. Ersatz dafür bot ihr die Einführung geklärter, bereits durchempfunderer Ideen in die Composition. Die Malerei erhob sich dadurch in den Rang der Poesie; sie ließ nicht bloß den Stimmungen, sondern zugleich auch den Gedanken der Zeit beredten Ausdruck.

In dem Maße als der geistige Inhalt des Mittelalters sich verflüchtigt hatte, waren Kunst und Litteratur gleicherweise in die bürgerlichen und bäuerlichen Schichten des Volkes herabgestiegen. Wie die streng kirchlichen Bauformen hatte sich auch das nationale Epos ausgelebt, das seinen Stoff aus nebelhafter Ferne entlehnte und in der Form abenteuerlicher Erzählung nur das gläubige Ohr befriedigen konnte. Das deutsche Volk ward der endlosen Vor Spiegelung einer besseren Zukunft und Vergangenheit gleich müde und kehrte in der verhältnißmäßigen Ruhe und Abgeschlossenheit des XIV. und XV. Jahrhunderts zu sich selbst und zur Gegenwart zurück. Der Sinn des Auges beehrte nun sein Recht; man sah sich um im eigenen Hause, in Staat und Kirche, in Tracht und Sitte. Das Subject begann sein eigenes Object zu werden, und ganz bezeichnend wählte man daher für populäre Bücher den Titel eines Spiegels, als Sachspiegel, Gnaden Spiegel, Eulenspiegel. Und wie die Litteratur selbst immer mehr in Bezug auf ein schauluftiges Volk trat, statt, wie früher, auf eine hörluftige Gesellschaft, so mußte sie auch einer von der Kirche ganz unabhängigen malerischen Thätigkeit Vorschub leisten. Man freute sich, Häuser, Geräte und Bücher mit bildlichen Darstellungen zu schmücken,

1) Vergl. A. Springer, der altdeutsche Holzschnitt und Kupferlich in: Bilder aus der neueren Kunst-

geschichte, 171—206 u. A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre, 36.

welche noch über die dem Schriftthume zugänglichen Kreise hinauswirkten. Schon im XIII. Jahrhundert sagte Thomasin von Zerklere, die Bilder seien für den Bauer, der die Schrift nicht versteht, und im Narrenschiffe heisst es: wäre auch jemand, der die Schrift verachte oder sie nicht lesen könnte, der sähe wohl im Malen sein Wesen und finde darin wer er ist, wem er gleiche und was ihm gebricht ¹⁾).

Je mehr sich nun die Litteratur in den Bürger- und Bauernstand herabzog, desto mehr ward das Bild die Hauptsache in den Büchern. Dazu gefellte sich in dem vielgetheilten, jeder Centralisation entbehrenden Volke ein lebhafter Drang nach Mittheilung, der bald zu einem unbezwinglichen publicistischen Triebe anwuchs. Dies führte zur Erfindung der Formschneidekunst, und ihr rasches Fortschreiten, im XV. Jahrhundert ward so aus dem innersten Bedürfnisse der Nation gefördert. In der *Ars moriendi*, den Armenbibeln, dem *Speculum humanae salvationis* u. a. schrumpft, den Figuren zu gefallen, der Text völlig zusammen; und nur in Ermangelung besserer Mittel, die Gestalten zu beleben, werden ihnen Spruchbänder an den Mund geheftet. Aus diesen Blockbüchern erst entwickelte sich der eigentliche Buchdruck mit beweglichen Lettern und es ward somit der Litteratur auf dem Umwege der populären bildlichen Darstellung das wichtigste Hilfsmittel ihrer Wirksamkeit zugeführt. Nach ihrer äusserlichen Loslösung von einander nahmen Bild und Schrift ihre ungehinderte Entwicklung im Drucke. Dem Formschnitte ist zwar ein gefährlicher Nebenbuhler im Kupferstiche erwachsen, dessen Druckfähigkeit zuerst gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts in den Rheingegenden erprobt worden war, und der eine ungleich feinere Ausführung des Gegenstandes gestattete. Doch weit entfernt daneben zu

1) Gervinus, Geschichte der Nationallitteratur II. Vergl. Geiler von Kaisersberg, *Speculum fatuorum* bei Zarneke, *Brauts Narrenschiff* 251b:

Thaufing, Dürer.

«Ecce enim lingua nostra vernacula theutonica . . . conscriptum est, depictum quoque imaginibus pro his qui literas non noverunt.»

verkümmern, erfuhr der Holzschnitt vielmehr durch die reichere Kupferstechkunst eine wohlthätige Beschränkung auf seine natürlichen Mittel; und innerhalb derselben gedieh er zu seiner classischen Vollendung in derselben Zeit und unter denselben Händen, die auch der Kupferplatte eine bis dahin unerhörte und für lange unübertroffene Leistungsfähigkeit abgewannen.

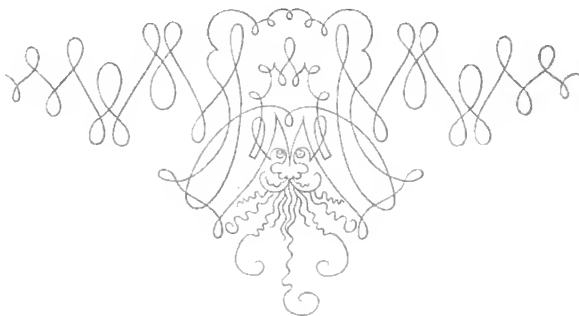
Beide Kunstzweige nehmen in der Entwicklung der deutschen Malerei eine eigenthümlich hervorragende Stellung ein, und die Geschichte derselben kann in solange nicht richtig verstanden werden, als auf Formschnitt und Kupferstich nicht die gebührende Betonung gelegt wird; denn die Lage der Dinge in Deutschland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

und bauerlichen Schichten der Nation; das Volk war der Mäcen der deutschen Malerei, den es zu befriedigen galt.

Die Thätigkeit für das Allgemeine trug wesentlich dazu bei, den Handwerker zum Künstler zu erheben. Der Appell an die Oeffentlichkeit befreite ihn vom Drucke des Bestellers. Der Maler durfte in Entwürfen für den Kupferstich und Formschnitt seinen eigenen Eingebungen folgen, auf deren Verständniß er im gleichgestimmten Volke rechnen konnte. Dafs er in der Regel zugleich Drucker und Verleger der eigenen Arbeiten war, mußte auch seine materielle Existenz günstiger gestalten. Zur Sicherung des selbstgeschaffenen Eigenthums setzte er ein Zeichen oder Monogramm auf das Werk und ein wohlgeordnetes Staatswesen, wie das von Nürnberg, überwachte sorgfältig die Unverletzlichkeit dieses Besitzthums. Einen anderen Sinn, als den der Firma, des befugten Verkaufrechtes hatte das Monogramm anfänglich nicht. Erst das Erwachen der modernen Persönlichkeit, die bewusste Ruhmbegier der Renaissance unterfchob dem Zeichen zugleich den geistigen Eigenthumsbegriff. Darum warfen denn auch die deutschen Meister ihre ganze Kraft auf die Ausbeutung der Metallplatte und des Holzstockes, die eine endlose Verbreitung ihrer Werke zuliefen. War es ihnen verfaßt sich in großen Flächen zu ergen, so griffen sie in alle Weiten, statt des Raumes wirkten die Massen. Die graphischen Künste zogen in Deutschland keineswegs im Gefolge der eigentlichen Malerei einher, sie standen ebenbürtig ihr zur Seite, sie traten stellvertretend für dieselbe ein. Das Wandgemälde ward durch den Holzschnitt ersetzt, die Tafelmalerei durch den Kupferstich vertreten. Ja in Ermangelung centralisierter Culturegebiete verlieh gerade die publicistische Seite den zeichnenden Künsten im Zeitalter der aufblühenden Buchdruckerkunst gewissermaßen eine monumentale Bedeutung; sie gehen damals in der Wandelung des Geschmacks den übrigen Künsten eher voran, statt ihnen zu folgen; sie standen noch in keiner Abhängigkeit oder Unterordnung zu denselben. Es konnte somit eine so tüchtige

Kunstschule, wie die des Meisters E S von 1466, ohne bisher nachweisbare Uebung der Malertechnik fortschreiten und der aus ihr hervorgehende erste bedeutende Maler Oberdeutschlands, Martin Schongauer zu Colmar, erscheint fast nur als Kupferstecher thätig.

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



II.

Nürnberg.

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

Dürer.



DER ORT, an welchem Nürnberg entstanden ist, war weder durch eine besonders günstige Lage, noch durch die Spur einer älteren Ansiedelung ausgezeichnet, wie dies etwa bei einer Reihe von Städten im Süden und Westen Deutschlands der Fall ist. Die Ufer der Pegnitz waren culturliches Neuland, als die fränkischen Kaiser auf einer Felsenhöhe daselbst die Reichsburg begründeten. Ihr Name wird im Jahre 1050 zuerst genannt und zwar von Heinrich III., dem mächtigsten römisch-deutschen Kaiser. Die Errichtung eines Marktes, die Wunder der hier ruhenden Gebeine des heil. Sebaldus, der wiederholte Aufenthalt der Könige daselbst und deren Gunstbezeugungen lockten stets neue Bewohner heran, die sich zwischen der Burg und dem Flusse ansiedelten. Und so entstand unter der Herrschaft des Staufischen Hauses neben der Königsburg, welche Konrad III. und Friedrich der Rothbart öfter bewohnten, eine neue Stadt. Sie war nur auf die rastlose

Thätigkeit ihrer Bürger angewiesen, denn schon Kaiser Friedrich II. sagt in seinem großen Freiheitsbriefe vom Jahre 1219: In Anbetracht, daß sie weder Weinberge noch Schiffahrt besitze und auf einem sehr harten Boden gelegen sei, wollte er seiner geliebten Stadt nicht nur ihre hergebrachten Rechte bestätigen, sondern dieselben auch noch vermehren.

Die unfruchtbare sandige Umgegend der Stadt war aber kein Hinderniß, vielmehr ein Sporn für die Entfaltung ihrer Kräfte. Die Wohlthaten der Freiheit und Rechtsicherheit, mit denen Nürnberg in den Zeiten der alten Kaiserherrlichkeit ausgestattet ward, brachten hundertfältige Frucht in der Geschichte der neuen Reichsstadt. Auf Grund derselben, unter ihrem eigenen königlichen Schultheiß machte sich die Bürgerschaft von der Gewalt der Nürnberger Burggrafen unabhängig. Schon im XIII. Jahrhunderte war die Reichsburg »auf der Vesten« ihrer eigenen Obhut übergeben worden, und allmählich erwarb die Stadt alle Hoheitsrechte, welche in ihrem Bereiche und in ihrer nächsten Umgebung an Andere verliehen waren, theils durch Kauf, theils durch kaiserliche Verleihung, so daß sie sich schließlic in der Mitte des XV. Jahrhunderts voller Selbstherrlichkeit erfreute. Dafür stand Nürnberg aber auch stets in unverbrüchlicher Treue zu Kaiser und Reich.

Nach der Gemeindeverfassung, wie sich dieselbe im Laufe des XIV. Jahrhunderts endgiltig ausgebildet hatte, lag das Regiment der Stadt dauernd in den Händen des Patriziates, der »erbaren« Geschlechter, deren Kern höchst wahrscheinlich von den Rittern der Burggrafen abstammte. Zwar hatten auch in Nürnberg die Zünfte die Verwirrung nach dem Tode Ludwigs des Baiern zu einer vorübergehenden Umwälzung benützt; doch der neue König Karl IV. führte alsbald den alten Rath wieder zurück und bestrafte die Häupter des Aufruhrs¹⁾. Ein sprechendes Zeugniß von

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

der klugen Mäßigung der herrschenden Klasse ist es aber, wenn gleichwohl gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts Handwerker nicht bloß im engeren Rathe, sondern vereinzelt auch an der Seite der höchsten Würdenträger der »Lofunger« erscheinen. Ihre Betheiligung an der Regierung sank freilich bald zu einer bloßen Ehrenstellung herab, indess die oligarchische Verfassung nur um so fester gefügt und gegen jeden Eingriff von Nichtberechtigten abgeschlossen wurde.

An der Spitze der Republik standen nämlich der erste und der zweite Lofunger, welche die Aufsicht über die Schatzkammer und die Finanzverwaltung führten und zusammen mit dem Kriegshauptmanne der Stadt auch die drei Obristhauptleute genannt wurden. Sie waren gewählt aus den sieben »Elteren Herrn« und diese wieder aus den dreizehn Alten Bürgermeistern, die mit den dreizehn Jüngeren gemeinsam die Geschäfte führten, so daß abwechselnd alle vier Wochen je einer von jeder Gruppe mit dem andern zusammentrat als die sogenannten »Frager«. Diese sechs und zwanzig Bürgermeister bildeten mit acht, gleichfalls patrizischen »Alten Genannten« und mit acht Handwerkern, als den Vertretern der gesammten Zünfte, zusammen den »kleinen Rath« von zwei und vierzig Mitgliedern, bei dem alle Staatsgewalt lag. Diesem war der grössere Rath von »Genannten« aus der ganzen Gemeinde untergeordnet, doch wurde derselbe nur in seltenen Fällen zur Berathung und Beschlussfassung zusammenberufen. Auch die acht Handwerker des kleinen Rathes nahmen bloß formell an den Berathungen desselben Theil: sie waren nur den Zünften der Metzger, Bäcker, Lederer, Schmiede, Schneider, Kürschner, Tuchmacher und Bierbrauer entnommen, und der erste und angeesehenste unter ihnen unterstützte die Lofunger bei der Steuererhebung und der jährlichen Rechnungslegung vor den sieben Elteren Herrn. Dabei behielt es sein Bewenden, auch nachdem Gewerbe und Künfte einen unverhältnismässigen Aufschwung genommen hatten.

Christoph Scheurl konnte daher 1516 mit Recht an

Johann Staupitz schreiben: »Alles Regiment unferer Stadt und gemeinen Nutzens steht in Händen der, so man Geschlechter nennet, das sein nun solche Leut', dero Ahnen und Urahnen vor langer Zeit her auch im Regiment gewest und über uns geherrschet haben¹⁾. Und Alvise Mocenigo sagt in seiner Schlufsrelation über seinen Aufenthalt an dem Hofe Karls V. 1548: Nürnberg werde im Gegenfatze zu allen anderen deutschen Reichsstädten von adeligen Geschlechtern regiert, deren dort blofs 28 bestünden, und er fügt hinzu: »diese Stadt genießt den Ruf, sich besser zu regieren, als jede andere in Deutschland, weshalb sie auch von Vielen das Venedig Deutschlands genannt wird« — wohl das höchste Lob im Munde eines venezianischen Staatsmannes²⁾. Gleich den Nobili von Venedig befolgten aber auch die Patrizier Nürnbergs jenen Grundfatz, der einer herrschenden Classe allein ihre Macht auf die Dauer sichert und der in dem Satze gipfelt: Strenge gegen sich selbst und Milde gegen die Regierten. Wohl machte es Auffehen in der ganzen Welt, als im Jahre 1469 Nicolaus Muffel, das Haupt einer der angesehensten Familien, geehrt von Papst und Kaiser, zur Zeit erster Losunger und Erster im Rath, wegen Diebstahls an dem gemeinen Schatze der Stadt angeklagt und nach kurzem Proceffe gleich dem gemeinsten Verbrecher am Galgen aufgehängt wurde³⁾. Und als Helena

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

2) *Fontes rerum Austriacarum*, *Diplomataria* XXX, 69 ff. Schon 1506 schreibt Christoph Scheurl: »Unde etiam civitati magnae accedunt divitiae, et tantum apud Germanos nomen: quantum Venetiis apud Italos. Unde etiam Venetia Teutonica cognominata est.« *Libellus de laudibus Germaniae*. Dasselbst auch die Nachricht, es gebe in Venedig ein Sprüchwort: alle Städte in Deutschland seien blind, nur Nürnberg sehe auf Einem Auge: »Germaniae civitates cecae

esse: Norimbergam vero monoculam« — die Ulrich von Hutten in seinem Sendichreiben an Pirkheimer 1518 wiederholt.

3) Geschichte des Processes: Chroniken der fränk. Städte. Nurnb. V, 753 ff. In dem Rechtfertigungsschreiben, welches der Rath an die Römische Curie senden zu müssen glaubte, heist es u. a. »nostri majores instituerunt iudices, ut par et equa foret inter omnes dispensatio justicie, que magis quid actum sit, quam quis egerit inspiciat.« Dasselbst, 771.

Nützlin 1496 durch ihren Gatten ermordet wurde — der einzige Fall eines Mordes unter den Patriziern — lehnte der Rath die kaiserliche Vermittlung zu Gunsten des Mörders mit sehr entschiedenen Worten ab, während sonst Mord und Todtschlag im Volke auffallend leicht gefuhrt wurde. Leonhard Groland hatte es gewagt, gegen Sitte und Herkommen ein Liebesverhältniß mit Katharina, der Tochter des Hans Harsdörffer anzuknüpfen; der heimliche Briefwechsel ward entdeckt, Groland gefangen genommen, zu zwei Monaten Gefängniß verurtheilt und auf fünf Jahre aus der Stadt und Umgebung Nürnbergs verbannt; wobei noch ausdrücklich erklärt ward, daß sich der Rath um eine etwaige Eheschließung zwischen den beiden, ja ganz ebenbürtigen, Verlobten nicht kümmern¹⁾. Die ersten Männer der Republik büßten jegliche Ueberhebung gleich mit Gefängniß, wie dies u. a. auch Wilibald Pirckheimer widerfuhr; und dessen so lange allmächtiger Gegner Anton Tetzl, seit 1507 erster Lofunger, ward im Herbst 1514 in den Thurm geworfen, wo er auch nach vier Jahren starb, ohne daß sein Staatsverbrechen, vermuthlich Bruch des Amtsgeheimnisses, je bekannt wurde.

Mit feltener Weisheit und Mäßigkeit übten dagegen die Patrizier gegenüber dem Volke ihre Macht; sie wußten nicht bloß gute Herren zu sein, sondern auch als solche zu erscheinen. Indem sie den Handwerkern einen, wenn auch ganz geringfügigen Antheil am Stadtregerie beließen, hoben sie das Bewußtsein und den Gemeinfinn der Bürgerschaft und beugten dadurch ernstlichen Zerwürfnissen, gewaltfamen Umwälzungen vor. Gerade die Eiferfucht, mit welcher das Patriziat über seinen politischen Vorrechten wachte, übte eine günstige Wirkung auf die Gewerbsthätigkeit und die Kunstentwicklung Nürnbergs. Suchte der Rath schon die Bedeutung der althergebrachten Handwerksgenossenschaften

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

möglichst abzuschwächen, so begünstigte er noch weniger die Bildung neuer Innungen. Insbesondere wurde jede zünftige Verbindung und Gliederung innerhalb der Kunstgewerbe sorgsam hintangehalten. Dabei mochte wohl ursprünglich der Hintergedanke obwalten, daß die gebildeteren Kunsthandwerker als Corporationen leichter Einfluß auf die Verwaltung gewinnen könnten; für das Gedeihen der Künfte selbst war aber die Fernhaltung von Form und Zwang ein unerschätzbare Segen, und die augenscheinlichen Erfolge konnten den Rath leicht im Ausharren bei diesem Herkommen bestärken. So blieb denn, im Gegenfatze zu anderen Reichsfädten, die Malerei in Nürnberg eine »freie Kunst«, zwar nicht im Sinne der »*Artes liberales*«, sondern als ein, keinem Zwange durch besondere Ordnungen unterworfenen Handwerk. Als z. B. einmal ein Scharfrichter sich im Malen verfuhte und die anderen Maler deshalb klagbar gegen ihn auftraten, weil er ihre Beschäftigung dadurch unehrlich mache, da wurde der Henker in seiner Befugniss zu malen nicht nur nicht behindert, sondern ausdrücklich bestätigt, denn Malen — hiefs es in dem Bescheide — sei eine freie Kunst. Galt doch als solche in Nürnberg lange Zeit auch das Gewerbe der Schreiner, denen die Bitte um Meisterstück und Ordnung wiederholt abgefehlagten und erst 1529—30 bewilligt wurde. Später haben zwar allmählich viele dieser »freien Künfte« Satzungen angenommen oder erhalten; bis zu Dürers Zeiten aber wachte der Rath noch mit großem Eifer darüber, daß nichts, was entfernt dem zünftischen Wesen glich, in Nürnberg aufkam oder durch fremde Gefellen eingefchleppt wurde ¹⁾.

Dafür bemühte sich der Rath auch auf alle Weise für die Wohlfahrt der Bürger zu sorgen und jedem berechtigten Wunsche entgegen zu kommen; er war einer der ersten, der eine geordnete Polizei einfuhrte. Jedermann ward Sicherheit der Person und des Besitzes gewährleistet; in

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

zahlreichen Verordnungen war für die Reinlichkeit der Stadt und für die Gefundtheit der Lebensmittel alles vorgefehen, andere wieder betrafen die Gebahrung in den Apotheken und die Verforgung der Armen. Der Gewerbfleifs wurde auf alle Weife ermuntert. Die Aufnahme in den Gemeindeverband war Fremden fehr erleichtert; es genügte dazu das Fürwort zweier Bürger nebst einer fehr geringen Abgabe, und ebenfo leicht konnte das Bürgerrecht freiwillig wieder aufgegeben werden. In Folge der Freizügigkeit mehrte fich die arbeitende Bevölkerung rafch. Schon unter den Kaifern Karl IV. und Wenzel erfuhr die Stadt ihre letzte Vergrößerung, indem die vor den Thoren angewachfenen Vorftädte mit ihr vereinigt und von Mauer und Graben umgeben wurden. Innerhalb derfelben erhoben fich Kirchen und Klöfter, Ordenshäuser und Spitäler, öffentliche und Privatbauten, die um die Mitte des XV. Jahrhunderts dem feingebildeten Aeneas Sylvius Piccolomini, dem nachmaligen Papfte Pius II., den Ausdruck der Bewunderung abgewannen und Zeugniß gaben von dem Wohlftande der Bürger, von ihrem Unternehmungsgelbte und ihrer Kunftfertigkeit.

Hand in Hand mit dem Ausbaue der Verfaßung ging derjenige der beiden Hauptkirchen, der älteren zu S. Sebalduß dieffeits, der jüngeren zu S. Laurentiuß jenseits des Flußes, nach welchen die beiden Hälften der Stadt Sebalder- und Lorenzer-Seite genannt wurden. Beide ftanden vollendet da, als Nürnberg gegen Ende des XV. Jahrhunderts den Höhepunkt feiner Blüthe erreichte. Sie tragen auch das Gepräge ihres allmählichen Wachsthumes zur Schau. In ihrer fchlichten Vollendung und in dem Festhalten an manchen localen Eigenthümlichkeiten, wie an den großräumigen Hallen und an dem romaniferenden Thurnbau, find fie die Wahrzeichen einer zähen Volkskraft, eines unbeugfamen Selbstvertrauens. Einen ganz anderen, einheitlichen Charakter hat die Frauenkirche, ein halb profanes, gothifches Bauwerk von edlen Verhältniffen. An der Stelle der niedergegriffenen Synagoge ward fie 1355 von Karl IV. geftiftet

und schon 1361 in seiner Gegenwart eingeweiht, um als kaiserliche Kapelle zugleich politischen Zwecken zu dienen; daher auch »Unserer lieben Frauen Saal« genannt. Der Einfluß französischer Gothik in manchen Einzelheiten ward wohl durch den Luxemburger vermittelt. Die Steinmetzarbeit daran ist von feinsten Durchbildung, sowohl im Zierwerk, wie auch namentlich in den zahlreichen Figuren; ihre Gestalten sind schlank aber nicht gewunden, die Köpfe sind von individueller Mannigfaltigkeit, Hände und Glieder verathen eine für jene Zeit überraschende Naturbeobachtung. Diese Bildwerke von unbekanntem, vielleicht fremden Meistern mußten auf die fernere Kunstentwicklung Nürnbergs von Einfluß sein. Dies zeigt gleich der 1361—1377 erbaute Chor von S. Sebald mit der berühmten Brauthüre.

In der Liebfrauenkirche hat das aus seiner Machtfülle scheidende Kaiserthum seiner getreuesten Stadt ein Vermächtniß hinterlassen, das in dem Kunstfleiß ihrer Bürger reiche Zinsen trug. Das erste Zeichen ihrer Dankbarkeit ist gewissermaßen der berühmte »schöne Brunnen« auf dem Herrenmarke gegenüber der Frauenkirche, während der Jahre 1385—1396 ausgeführt von dem Palier Heinrich Behem¹⁾. Unter den Standbildern, welche die herrliche Pyramide zieren, hat Karl der Große die Gestalt Karls IV. angenommen, des ersten deutschen Kaisers, dessen Bildniß die heimische Kunst der Nachwelt überliefert hat, denn er liebte die Kunst, so wie er Nürnberg liebte. Auch seine Söhne, deren ältester, Wenzel, zu Nürnberg geboren und mit großem Pompe bei S. Sebald getauft worden war, führen fort, die Stadt auf alle Art zu begünstigen. Sigismund brachte im Jahre 1424 die Kroninsignien und Reichs-Heiligtümer nach Nürnberg und betraute die Bürgerschaft mit deren Aufbewahrung. So lange das römische Reich deutscher Nation bestand, barg das Gewölbe der Spitalkirche zum

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

heiligen Geist seine Insignien, und alljährlich nach Ostern wurden dieselben vom Rathe auf dem Heiligthums-Stuhle, der auf dem Markte angefichts der Frauenkirche errichtet ward, dem Volke feierlich zur Verehrung ausgestellt. Dies Vorrecht, welches Nürnberg bis 1804 ausgeübt hat, trug dazu bei, das Ansehen der Stadt nach aufsen hin wie das Selbstbewußtsein ihrer Bürgerschaft zu erhöhen. Nürnberg erschien dadurch bereits als das gekennzeichnet, was es bald darauf in jeder Beziehung werden sollte, als die erste unter den deutschen Städten.

Im XV. Jahrhunderte war Nürnberg eben der Mittelpunkt des gefamnten europäischen Handelsverkehrs. Noch war der Seeweg nach Ostindien nicht entdeckt und die Waarenzüge nahmen von Venedig ihren Weg hieher, um in die Hanfestädte und nach dem höheren Norden zu gelangen. Ebenso bildete die Stadt den natürlichen Stapelplatz aller Erzeugnisse des deutschen Gewerbflusses, die den bedürftigen Hinterländern des Ostens, namentlich Polen und Ungarn, zugeführt wurden. Die Reichthümer, welche dafür aus aller Herren Ländern in die Hände der patrizischen Kaufherren flossen, wurden gleich an Ort und Stelle wieder productiv durch die in allen Zweigen aufblühende Industrie. Die Freude am Schaffen war Hoch und Nieder gemein in Nürnberg. Der Wohlstand, der daraus entsprang, gewährte hinwiederum die Muse zur Vertiefung und Verfeinerung der Thätigkeit, deren Früchte immer mehr das Ziel einer edlen Ruhmfucht wurden. Die Liebe zur Arbeit war es, was die Bürgerschaft Nürnbergs zur Werthschätzung der höchsten irdischen Güter führte, die Handwerker zur Ausübung der Kunst, die reichen Vollbürger zur Pflege der Wissenschaft. Nicht unter so rastlosen Stürmen, wie in Florenz und im alten Athen, sondern in einträchtigem, wohl geordnetem Zusammenleben hat hier ein deutsches Gemeinwesen von höchstens hunderttausend Seelen gleichfalls auf beiden Gebieten nach dem Höchsten gerungen. Dem Geheißen im Inneren entsprach denn auch der Glanz und die

Bedeutung der Republik nach aufsen. Im deutschen Binnenlande war sie unstreitig die Königin der Städte, und nicht blofs die benachbarten Gemeinwesen, sondern auch Bischöfe und Fürsten suchten ihre Freundschaft, in Streitfällen ihre Vermittelung. Den Eindruck einer Weltstadt machte daher Nürnberg auf Johannes Butzbach von Miltenberg, als derselbe um 1470 als junger Schütz mit seinem rohen Beanus ihren weithin sichtbaren Thürmen und Zinnen sich näherte ¹⁾.

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

1) Otto Jahn, *Aus der Alterthums-*
wissenschaft 1868, S. 409. Vergl.
im Allgemeinen: K. Hagen, *Deutsch-*

lands litterarische und religiose Ver-
hältnisse im Reformationszeitalter, 3
Bde.; Titelausgabe 1868.

Leubing ward durch Gregor dem Studium der alten Literatur gewonnen, indefs der Propst von S. Lorenz, Thomas Pirkheimer, bereits zu den classisch gebildeten Männern seiner Vaterstadt zählte. Ulrich von Hutten konnte ihr daher mit Recht nachrühmen, sie sei die erste unter den deutschen Städten gewesen, welche die schönen Wissenschaften gepflegt habe.

Nachdem Gregor von Heimburg in den sechziger Jahren Nürnberg verlassen hatte, bildete Johann Müller Regionontanus aus Königsberg in Franken, der berühmteste Astronom seiner Zeit, daselbst einen neuen Mittelpunkt wissenschaftlicher Bestrebungen. Er lies sich 1471 hier nieder, weil er, wie er sagte, keine Stadt finden konnte, die für seine Studien geeigneter wäre. Er verfasste hier einen großen Theil seiner Schriften, baute astronomische Instrumente und legte für seine Zwecke eine eigene Druckerei an. Sein eifrigster Schüler und der Erbe seiner Schriften war jener Bernhard Walther, dessen mit einem Observatorium versehenes Haus beim Thiergärtner Thore nachmals in den Besitz Dürers überging. Lange behauptete seitdem Nürnberg in den mathematischen Wissenschaften den ersten Rang unter den deutschen Städten, auch die Universitäten nicht ausgenommen. Nach allen Richtungen fand so der neuerwachte Wissenstrieb seine Nahrung in Nürnberg. Als der Rath das Bedürfnis fühlte, dem gehobenen Bewusstsein der Bürgerchaft auch in einer Geschichte ihrer Vergangenheit Ausdruck zu verleihen, fiel seine Wahl auf Sigmund Meisterlin, einen in den römischen Schriftstellern wohlbelesenen Augsburger Mönch. Im Auftrage der beiden Losunger und auf Kosten der Stadt verfasste derselbe um 1488 als Pfarrer zu Gründlach und zeitweiliger Prediger bei S. Sebald seine lateinische Chronik von Nürnberg, welcher er alsbald eine deutsche Bearbeitung nachfolgen lies. Von Hartmann Schedel, dem Verfasser einer unter dem Namen »Chronicon Norimbergense« berühmt gewordenen allgemeinen Geschichte, wird weiter unten die Rede sein. Er war Stadtphysicus; und Nürnberger Aerzte waren auch die eifrigen Humanisten Heinrich Euticus und

Dietrich Ulsen aus Friesland. Der Bürger Peter Dannhäuser war classischen Studien so leidenschaftlich ergeben, daß einer seiner geistlichen Freunde von seiner Beschäftigung mit den heidnischen Dichtern sogar eine Gefahr für seinen Christenglauben befürchtete.

Unter den Patriziern, welche sich die Pflege der classischen Literatur besonders angelegen sein ließen, steht obenan Sebald Schreyer, geb. 1446 und von 1482—1503 Kirchenmeister bei S. Sebald. Er hatte sich zwar erst in seinen späteren Jahren den Studien zugewendet, aber mit solchem Erfolge, daß sein Haus bald der Sammelplatz aller Gelehrten wurde. Nicht bloß durch sein Wohlwollen, auch mit seinem Vermögen unterstützte er Künste und Wissenschaften; er war es, der Schedels Weltchronik zum Druck beförderte. Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, holten sich ihre Bildung in Italien, studierten in Padua die Rechte, wurden Rechtsconsulenten der Vaterstadt und besaßen kostbare Bibliotheken. Alle diese gelehrten Nürnberger waren durch Freundschaft nicht bloß unter einander, sondern auch mit einem Manne verbunden, der bei der Einführung der classischen Studien in Deutschland eine hervorragende Rolle spielt, nämlich mit Konrad Celtes. Dieser ward im Jahre 1487 vom Kaiser Friedrich III. in Nürnberg zum Dichter gekrönt, der erste Deutsche, der den kaiserlichen Lorbeer empfing. Er hielt sich seitdem gerne in der Stadt auf; mit fast allen oben genannten Männern stand er in Briefwechsel, wie auch mit Charitas, der gelehrten Schwester Wilibald Pirkheimers; auf Sebald Schreyer hat er eine seiner schönsten Oden gedichtet. Bei seinem zweiten Aufenthalte in Nürnberg 1491 wollten ihm die Freunde einen Lehrstuhl der classischen Litteratur errichten, und als er nicht fest zu halten war, wurde die Stelle seinem Freunde Heinrich Groninger verliehen. Der Zuflusß so reicher Bildungselemente konnte in Nürnberg um so tiefer eingreifen, da der Bewegung der Geister hier keine starre Autorität im Wege stand, weder eine scholastische Gelehrtenzunft noch eine mächtige Clerisei.

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

Ueberhaupt war die volksthümliche Opposition gegen die mittelalterlichen Lebensformen nirgends so sehr in das Bewustfsein der Massen gedrungen, wie in Franken. Die Auflösung des alten Herzogthums in zahlreiche grössere und kleinere, geistliche und weltliche, adelige und bürgerliche Territorien, zwischen denen eine beständige Reibung stattfand, liefsen die niederen Stände zu grösserer öffentlicher Geltung, zu freierer Bewegung gelangen. Mit der Uebung des Waffendienstes war auch die Poesie aus den ritterlichen Kreisen in das Volk herabgestiegen. Das erwachende Selbstgefühl der minderberechtigten Classen machte sich nicht blofs in Massengährungen und Bauernaufmäufen, sondern auch in einer

eigenen Volkslitteratur Luft, die hier eifriger gepflegt ward als im übrigen Deutschland. Ihre ersten bedeutenden Erscheinungen der ›Renner‹ des Hugo von Trimberg und Boners ›Edelstein‹ sind auf fränkischem Boden gewachsen. Hier entfaltete das Volkslied zuerst feine Blüthe, nachdem der Minnefang verklungen war. Geleitet vom gefunden Menschenverstande, der sich mit Vorliebe in das Gewand der Narrheit kleidete, griff diese volksmässige Dichtung frisch in das Leben hinein. Die Schranken, welche keiner Gewalt wichen, wurden vom Spottliede überflogen.

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

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

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

Er beschreibet zunächst die unvergleichlichen Wohlthätigkeitsanstalten, darunter auch eine reichliche Stiftung für Hausarme; sodann die sieben Kleinode der Stadt, vorerst die dreifache Mauer mit dem breiten Graben und 187 Thürmen, dann den Wald, den Steinbruch, aus dem manche 48 Schuh hohe Kemenate aufgebaut worden sei, die man, stünde sie auf einem Berge, für eines Fürsten Herberge halten könnte; es folgt das Kornhaus, der »schöne Brunnen«, die Pegnitz, welche innerhalb der Stadtmauern 67 Mühlräder treibt, deren keines ein feindlich gesinnter Fürst zu stellen vermag; schliesslich die Reichskleinodien. Er preift die Stadt als einen der ersten Sitze der Wissenschaft und der Künste, insbesondere des Rothschmiedhandwerks; vor allem aber ihre Kaufmannschaft und ihre Handelsgröfse, ihren redlich erworbenen, nicht geraubten und gestohlenen Reichthum — als Krone aber all ihrer Herrlichkeit ihre musterhafte Ordnung im Inneren und ihre Friedensliebe nach aufsen¹⁾. Das Loblied ist indess nur eine Ausnahme bei Rosenplüt — er sagt selbst am Schlusse: »der Efel gen den Müller nimmer nit ausschlägt« — sonst weht aus seinen Liedern und Fastnachtspielen nur jener Ton politischer Satire, der nachmals durch den fränkischen Ritter Ulrich von Hutten seinen schärfsten Ausdruck finden sollte. Die Schwänke und Poffen von Rosenplüt sind zwar noch roh in der Form, blofse Zwiegespräche, ihr Inhalt meist recht derb, aber nicht ohne eine gute, ernste innere Bedeutung. Ihm folgte ein jüngerer Zeitgenosse und Mitbürger, der Bader Hans Folz, der sich

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

eine eigene Druckerei einrichtete, und beiden Hans Sachs, der anfangs auch noch die gleiche, losere Anordnung nach Art der Gespräche Lucians befolgte, bis er unter dem Einflusse der inzwischen bekannt gewordenen Stücke des Terenz die Formen des regelmässigen Dramas annahm. Auch Jakob Ayrer ist noch ein Nürnberger.

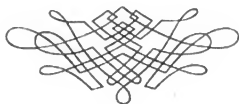
Die Ausbildung des deutschen Luftspieles in Nürnberg mußte auf die bildende Kunst von entscheidendem Einflusse sein. Die Malerei empfing dadurch nicht blofs mannigfachen Stoff; die Phantasie der Künstler ward einerseits mächtig angeregt, anderseits durch die schlichten Aufführungen zum Streben nach Naturwahrheit herausgefordert. In Verbindung aber mit der blühenden Handelsthätigkeit Nürnbergs beförderte die populäre Litteratur und Kunst besonders den Bilder- und Buchdruck. Briefmaler, Formschneider, Illuministen und Kartenmaler fanden reichliche Beschäftigung. Ein Mann wie Anton Koburger verschaffte seiner Druckerei bald europäischen Ruf. Schon als er 1476 zur Wahrung seiner Habe nach Paris zu reifen genöthigt war, empfahl ihn der Nürnberger Rath an König Ludwig XI., »da er durch seine mannigfaltigen Diener merkliche Händel und Gewerbe in Frankreich triebe.« Im Jahre 1499 widmet ihm dann ein Pariser Verleger seine Ausgabe der Briefe des Polizian und nennt ihn in der Dedication einen Verehrer und Förderer der Gelehrsamkeit und den König der Buchhändler¹⁾. Er arbeitete mit vierundzwanzig Pressen und beschäftigte ganz fabrikmässig über hundert Setzer, Correctoren, Drucker, Illuminierer, Buchbinder u. dergl. In allen Ländern hatte er seine Faktoren, in vielen Städten offene Läden. Zugleich fügte es das Geschick, das Anton Koburger, der erste Buchdrucker und Verleger seiner Zeit, Albrecht Dürer aus der Taufe hob.

So hat sich der geographische Mittelpunkt Deutschlands

1) O. Hase, Die Koburger, Leipzig 1869, S. 13. Neudorffer, Nachrichten von den vornehmsten Künst-

lern etc. in Nürnberg 1546. Herausgegeben v. Campe 1828, S. 56.

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



III.

Die Familie.

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

Dürer.



O war es um Nürnberg bestellt, als am 11. März 1455 der wandernde Handwerksbursche Albrecht Dürer, seines Zeichens ein Goldschmied und 28 Jahre alt, seinen stillen Einzug in die Stadt hielt ¹⁾. Seine Heimath lag im fernen Ungarlande. In einer Ansiedlung, Eytas ²⁾ genannt, hart bei dem Städtchen Gyula, acht Meilen südwestlich von Großwardein, hatten seine Vorfahren von Viehzucht und Ackerbau gelebt. Schon der Vater Anton aber war als Knabe in das genannte Städtchen, das heute ein Marktflöcken von 15,500 Einwohnern ist, zu einem Goldschmiede in die Lehre gekommen. Von seinen drei Söhnen folgte der älteste, Albrecht, dem Gewerbe des Vaters, der andere Laszlo oder Ladislaus ward Zaunmacher oder

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

2) Ungarisch ausgesprochen: Eytasch. In Ungarn deutet man den Namen neuester Zeit auf Ajtós, gebildet aus Ajtó, die Thüre, weil Dürer eine solche im Wappen führte. Darnach soll dann der magyarische Name der »adeligen« Familie Ajtófi

gelauret haben. Allgem. Zeitung 1873 Nr. 47, S. 708. Des Genaueren in einer magyarischen Brochure von Ludwig Haan: Albrecht Dürers Familiennamen und der Stammort seiner Familie, B.-Csaba 1878. Vergl. meine Besprechung: War Dürers Vater ein Magyare? in: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884.

Sattler und der jüngste, Johannes studierte und lebte lange als Pfarrherr in Großwardein. Albrecht, der Goldschmied, kam nun auf seiner Wanderschaft nach Deutschland, und nachdem er längere Zeit bei den großen Künstlern in den Niederlanden gearbeitet hatte, endlich zu guter Stunde nach Nürnberg. Am selben Tage feierte Herr Philipp Pirkheimer, der Sohn einer der angesehensten Familien der Stadt Hochzeit auf der Veste, und es gab einen großen Tanz unter der breiten Linde des Burghofes. Die fröhliche Festlichkeit, in der ihm die Stadt zuerst erschien, mochte dem Wanderburschen als ein günstiges Vorzeichen für sein Verbleiben erschienen sein, so daß er in der schlichten Aufzeichnung seiner Familienbegebenheiten des Umstandes nicht vergaß; deutlicher aber belehrte ihn, den jungen Goldschmied, wohl der Glanz, den die geladenen Gäste aus den rathsfähigen Geschlechtern bei dieser Gelegenheit entfalteten, das reichliche Silbergeschirr, das in Nürnberg keiner Besteuerung unterworfen war, daß hier ein goldener Boden für sein Handwerk sei. Das aber konnte er damals noch nicht ahnen, daß sein Name einst an der Seite des eben gefeierten glänzen, ja diesen noch überstrahlen werde.

Der zugewanderte Goldschmied fand dauernde Beschäftigung bei einem angesehenen Meister seiner Zunft, Hieronymus Holper ¹⁾. Derselbe erscheint 1461 unter den vier Meistern, die vom Rath zu Geschworenen ihrer Genossenschaft ernannt werden, und wird gleichzeitig als »Silberwäger« genannt. Seine Gefellen mögen ihm nicht bloß in der Werkstatt, sondern auch in seinem öffentlichen Amte redlich beigefanden haben, denn schon im folgenden Jahre wird er vom Rathe angewiesen, die Gebühren desselben,

1) Lochner lieferte im Nürnberger Correspondenten vom 18. Aug. 1858, Nr. 421, den Nachweis aus Archivalien, daß der bisher angenommene Name »Haller« in der einzigen vorhandenen späteren Abschrift der

Familienchronik nur aus einem Lesefehler entstanden sein kann. Am wenigsten durfte man hinter dem Meister ein Mitglied der Patrizierfamilie Haller suchen.

das Zeichengeld mit ihnen zur Hälfte zu theilen. Meister Holper scheint fein Handwerk in größerem Maßstabe betrieben zu haben und auch Hausbesitzer gewesen zu sein, wenigstens ist in Endres Tuchers Baumeisterbuche der Stadt Nürnberg im Jahr 1467 die Rede »von des Holpers Haus«¹⁾. Von seiner Ehefrau Kunigunde, einer gebornen Oellinger von Weiffenburg, hatte er ein Töchterlein Namens Barbara. Kaum dafs das Kind herangewachsen war, hatte sich der fremde Gefelle Albrecht das Vertrauen der Eltern dermaßen erworben, dafs sie ihn zu ihrem Eidam auserwählten. Im Jahre 1467 führte der 40jährige Albrecht die erst 15jährige Braut heim, »eine hübsche, gerade Jungfrau«, wie Dürer nach den Aufschreibungen des Vaters berichtet. Nicht ohne Zuthun des Meisters mochte es geschehen sein, dafs gleichzeitig »des Holpers Eidam, Albrecht genannt« vom Rathe aufgefordert ward, mit seinem Meister zu schwören, dafs er des Silberzeichen- und Goldstreicher-Amtes getreulich warten wolle; zugleich ward er angewiesen Bürger von Nürnberg zu werden. Dem Auftrage leistete Albrecht Dürer am 8. Juli 1468 Folge, indem er sich gegen Erlag der bei den Goldschmieden auf zehn Gulden Stadtwährung festgesetzten Summe als Meister aufnehmen liefs und zugleich für das Bürgerrecht zwei Gulden erlegte, als die niedrigste Gebühr für ein nachgewiesenes Vermögen unter hundert Gulden. Bei dieser Gelegenheit wird Albrecht zuerst bei seinem Familiennamen Dürer genannt; nicht als ob er sich um diese Zeit erst den Namen beigelegt hätte, sondern vielmehr und wahrscheinlicher blofs darum, weil der zugewanderte Fremdling nur bei jenem entscheidenden Acte mit seinem sonst wenig bekannten vollen Namen bezeichnet ward. Noch 1470 am 29. März leistete er wieder als »Albrecht, des Holpers Eidam,« den Eid als Verfucher und Aufzicher der Goldschmiedezunft.

1) Edition v. Weech und Lexer, Stuttg. 1862. S. 114, Z. 21.
Bibliothek des litterarischen Vereines,

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

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

Der alte Hieronymus Holper war vielleicht kurz zuvor gestorben, und der Antheil aus dessen Verlassenschaft konnte den Vater Dürer in den Stand gesetzt haben, sich am 12. Mai 1475 ein eigenes Haus zu kaufen. Es war dies das Eckhaus des Goldschmiedes Peter Kraft »unter der Vesten«; so hieß die Strafe, die nach der kaiserlichen Burg hinaufführt, die heutige Burgstraße. Der Preis des neuen Besitzthumes war 200 Gulden, und es lag darauf überdies ein Zins der Familie Pfinzing von vier Gulden Stadtwährung jährlich, was etwa einer Schuld von hundert Gulden entspricht. Die Umgebung, in welche die Familie durch diese Wohnungsänderung kam, ist für die Zukunft Dürers nicht gleichgiltig. Wir stoßen bei der Betrachtung der Nachbarschaft auf manchen bekannten Namen. Das Dürer'sche Haus »unter der Vesten«, Nr. 493, bildet das Eck gegen die obere Schmiedgasse, und unmittelbar vor demselben wurden die Ehrenpforten errichtet, wenn es die Einholung eines kaiserlichen Befuches oder ähnliche Festlichkeiten galt. Bloß zwei Nummern weiter abwärts stehen die beiden Häuser »bei der Schildröhre«, die Meister Michel Wohlgemut, der Maler nach einander besaß und bewohnte; nur durch das schmale Krämer-Gäßlein davon getrennt ist das Haus des berühmten Doctors Hartmann Schedel; dann folgt jenes des Sebald Frey, des Oheims von Dürers nachmaliger Frau, und noch weiter unten das von Gevatter Anton Koburger. Alle diese Häuser bilden, wenn man zur Burg hinangeht, die linke Seite der Strafe, deren rechte großentheils durch die Predigerkirche sammt Kloster ausgefüllt war¹⁾.

1) Vergl. den Plan der Situation bei G. W. K. Lochner: Typographische Tafeln zur Geschichte der Reichs-

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

In dieser Nachbarchaft genofs der Vater Dürer eines guten Ansehens. Im Jahre 1482 ward er zum geschworenen Meister der Goldschmiedezunft gewählt, und es wurden die Werkzeuge dieses Vertrauensamtes, die drei Leder mit den Streichnadeln, bei ihm hinterlegt. Einige Wochen später ward er Gassenhauptmann d. i. Vorsteher des umliegenden Stadtbezirkes. Nur seiner persönlichen Tüchtigkeit, seinem Fleisse und seiner Ehrenhaftigkeit verdankte der Meister die Achtung seiner Mitbürger. Seine Vermögensverhältnisse konnten sich über den nöthigsten Bedarf für eine zahlreiche Familie nicht erheben. Frau Barbara schenkte ihm im Laufe von vier und zwanzig Jahren die stattliche Reihe von achtzehn Kindern, deren Geburten er sorgfältig bis auf die Stunde verzeichnet hat mit jedesmaliger Angabe der betreffenden Taufpathen. Unter diesen finden wir u. a. beim sechszehnten Kinde im Jahre 1488 auch die Frau des oben erwähnten Astronomen Bernhard Walther aufgeführt, aus dessen Nachlaß Dürer 1509 das Haus beim Thürgärtner Thore kaufte. Wuchsen auch bei den damaligen Sanitätsverhältnissen nicht alle diese Kinder groß, so läßt sich doch leicht ermessen, daß der Vater »sein Leben mit großer Mühe und schwerer harter Arbeit zugebracht«, wie Dürer von ihm berichtet. Zu seiner Kinderfchaar hatte Vater Albrecht auch noch seinen Neffen Niklas in's Haus und in die Lehre genommen. Er war der Sohn seines jüngeren Bruders, des Zaummachers Ladislaus. »Dessen Sohn«, berichtet Dürer selbst im Jahre 1524 ¹⁾, »ist mein Vetter Niklas, der zu Köln anfällig ist und den man Niklas Unger nennt.« Dort besuchte Dürer den Vetter auf seiner Niederländischen Reise; wir wissen aber nicht, wann er dahin übersiedelte, denn Niklas hatte sich anfangs als Goldschmiedemeister und Bürger auch zu Nürnberg niedergelassen und verheirathet. Im Jahre 1493, 20. Mai, besitzt er daselbst ein Haus beim Malerthore in der Bergamentergasse ²⁾.

1) Dürers Briefe 69.

teræ 10, fol. 23. Mittheilung Loch-

2) Nürnberger Stadt-Archiv: Lit-

ners.

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

So wie Dürer hier den Vater in Worten schildert, hat er ihn auch zweimal gemalt. Das eine mal am Ende seiner Lehrzeit, bevor er seine Wanderschaft antrat, als hätte er dem Alten Rechenschaft geben wollen über das, was er gelernt. Das Bildniß befindet sich gegenwärtig in der Galerie der Uffizien in Florenz. Auf dem dunkelgrünen Grunde erscheint der alte Meister etwas linkshin gewandt, angethan mit schwarzer Kappe und Jacke und einem braunen Ueberkleide. Das Gesicht und die Hände, welche einen rothen Rosenkranz halten, sind von wunderbarer Lebendigkeit, der Ausdruck ist von würdigem Ernst und wohlthuender Ruhe, um den Mund ein kräftiger Zug von Entschlossenheit; im ganzen ein Kopf, der die Welt mit kleinen zwar, aber mit klugen, hellen Augen ansieht und dessen scharfer Blick auch noch planend in die Zukunft schaut. Ueber eine gewisse Regelmäßigkeit hinaus finden sich in den rundlich zusammengeflohenen Zügen wenig Spuren einer Aehnlichkeit mit dem offenen, länglichen Antlitze Dürers, des Sohnes. Die

Körperlichkeit der Formen ist durch graue Schatten bis zu völliger Rundung ausgeführt, der Ton der Farbe von der größten Wahrheit und ungemein hell. Insbesondere sind die Hände, deren Fingerpitzen sich am Paternoster vereinigen, wohlhalten, vortrefflich durchgezeichnet und voll Leben. Die Malweise ist ungewöhnlich breit und kräftig. Aber auch die Rückseite des Tannenbrettchens verdient unsere Aufmerksamkeit, denn sie zeigt uns mit dem Pinsel gezeichnet das Familienwappen des alten Dürer: ein geschlossener Helm, einen Mohrenrumpf mit spitzer, rother Mütze, rother, gelb ausgeflegener Jacke zwischen zwei goldenen Flügeln tragend, krönt zwei Wappenschilder, deren eines eine offene goldene Thür auf rothem Grunde, deren anderes einen weissen Widder in blauem Felde zeigt. Jenes ist bekanntlich das auch vom Maler geführte Wappen der Dürer oder Thürer, wie sie sich auch früher nannten; das Allianzwappen aber kann hier nur auf Dürers Mutter Bezug haben und liefert vollends den endgiltigen Beweis, dass dieselbe keine geborne Haller gewesen sei; es ist ohne Zweifel das Wappen der Familie Holper.

Das andere, allgemeiner bekannte Bildniß seines Vaters malte der junge Meister bald nach seiner Heimkehr, als hätte es nun gegolten, dem guten Alten zu zeigen, was er von der weiten Wanderchaft mitgebracht habe. Das Gemälde befindet sich gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Northumberland in Sion House und trägt auf dem dunkleren, holzfarbigen Grunde die Inschrift: 1497 ALBRECHT THVRER DER ELTER VND ALT 70 JOR; es wurde bereits 1644, als es noch im Besitze des Grafen von Arundel war, von Wenzel Hollar gestochen. Alte Copien davon besitzt das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. und die k. Pinakothek in München, letztere 1814 von N. Strixner lithographirt. Wieder erscheint er in schwarzem Käppchen und Unterkleid, darüber einen braunen, pelzgefütterten Rock. Das Alter hat zwar tiefe Furchen in das biedere Gesicht gezogen, aber noch quillt das Haar ungebleicht unter der Kappe hervor;

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

Die einzigen Nachrichten, welche wir über die Persönlichkeit Dürers des Älteren besitzen, verdanken wir bekanntlich seinem berühmten Sohne selbst, dessen Aufzeichnungen dem Vater zu größerer Ehre gereichen, als der schönste Lobgefang. Zugleich geben sie uns auch Aufschluß über die erste, nicht zu unterschätzende Bildungsstufe, deren der Knabe genoss. Sie lassen uns einen tiefen Blick thun in das schlichte, innige Familienleben eines deutschen Bürgerhauses, gegründet auf Arbeit, Sitte und Gottesfurcht. Dort finden sich denn die Quellen, aus welchen Dürer zuerst die Seelenkraft schöpfte, um den Gefühlen einer nach innerer Befreiung ringenden Zeit in sichtbaren Formen Ausdruck zu leihen. Da ist kein hohler Aufschwung und kein lähmendes Nachzittern der Empfindsamkeit, da ist kein innerer Zwiespalt. Gerade das Haften am Gegenständlichen und an dem ihm an Realität gleichgeachteten religiösen Glauben läßt das Gemüth nie in Abspannung versinken. Die Geister sind zu gesund, zu elastisch, um auch dem herbsten Schlage für lange nachzugeben; je einfacher, desto tiefer ist ihr Fühlen und desto schneller setzt es sich wieder in eine nach außen

gerichtete Thätigkeit um. Und bei dieser Thätigkeit ist dann der Mensch mit seiner ganzen Seele, mit allen seinen Sinnen. Darum fesseln uns die Werke jener Zeiten so dauernd, darum ergreifen uns die schlichten Worte so tief, mit denen Dürer die kleinsten Umstände erzählt, die den Tod seiner Eltern begleiteten. Ganz unbewusst waltet ja der tiefe Einklang zwischen naiven Seelen, unmerklich wohl für das Auge des gleichgiltigen Beobachters. Erst wenn Eins vom Andern getrennt wird, dann reißt es das gute Theil, das von seinem Wesen in der Brust des Andern lebte, heraus auf die Oberfläche. Und was einmal so wie mit Naturgewalt in das Bewußtsein jener schlichten Menschen tritt, wiegt reichlich alles das auf, was sich heute empfindsame Leute täglich erzählen.

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

Diesem Vorsatze getreu, nahm Dürer zwei Jahre nach des Vaters Tode die Mutter ganz zu sich. Er schildert die alte Frau, wie sie viel in Kirchen ging, ihn fleißig zurechtwies, wenn er nicht recht handelte, und wie sie stets in großen Sorgen um sein und seiner Brüder Seelenheil war. »Ich mochte kommen oder gehen, so war stets ihr Sprichwort: Geh' im Namen Christi!« Ihre Wohlthätigkeit gegen Jedermann, ihre Sanftmuth in allen Widerwärtigkeiten des Lebens und ihren guten Leumund kann der Sohn nicht genugsam preisen. Dafür sorgt er aber auch mit rührender

Aufmerksamkeit für die alte Mutter. Auch während seines Aufenthaltes in Venedig 1506 ist er stets auf ihren Bedarf bedacht und er bittet Pirkheimer, seiner Mutter zu sagen, daß sie ihm schreibe und »daß sie sich selbst güthlich thue«; und den jüngsten Bruder Hans läßt er ermahnen, daß er nicht der Mutter zur Last liege¹⁾. Nachdem sie endlich fast ein ganzes Jahr in seinem Hause krank darniedergelegen, fühlte sie das Nahen ihrer letzten Stunde am Abende des 16. Mai 1514. Sie gab Dürer noch ihren Segen und wünschte ihm den göttlichen Frieden unter schönen Lehren. Sodann begehrte sie den Abschiedstrunk, Minnebecher oder St. Johannislegen genannt. »Sie fürchtete den Tod sehr, aber sie sagte: vor Gott zu kommen fürchte sie sich nicht. Sie ist auch schwer gestorben,« berichtet Dürer weiter, »und ich merkte, daß sie etwas Grauenhaftes sah, denn sie forderte das Weihwasser, obwohl sie lange zuvor nicht gesprochen hatte.« Indes er selbst ihr das Sterbegebet sprach, brachen ihre Augen — »davon habe ich solchen Schmerz gehabt, daß ich's nicht aussprechen kann; Gott sei ihr gnädig!« Zum Schluffe kann sich der Maler nicht enthalten, beizufügen: »Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, denn da sie noch das Leben hatte; sie war im drei und sechzigsten Jahre, da sie starb, und ich hab sie ehrlich nach meinem Vermögen begraben lassen«²⁾.

In ihrer Krankheit und zwei Monate vor ihrem Tode hat Dürer seine Mutter noch in einer großen Kohlezeichnung abgebildet, am 19. März 1514. Der scharf umschriebene Kopf der alten Frau mit den welken redlichen Zügen, dem verstörten, doch ausdrucksvollen Blicke hat etwas Ergreifendes. Die Zeichnung befindet sich jetzt im k. Museum zu Berlin³⁾. So wie Dürer die Mutter in Wort und Bild schildert, muß sie einen bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung seines

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

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

3) Woltmann, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft IV., 249. Abbild. in phototypischer Reduction in der französischen Ausgabe dieses Buches.

Charakters, feiner Phantasie und feiner religiösen Anschauungen ausgeübt haben. Von den Porträten des Vaters sowohl wie der Mutter, welche sich im Imhoff'schen Besitze und auf dem Rathhause zu Nürnberg befunden haben sollen, haben wir weiter keine Kunde ¹⁾.

Wie viele und welche von den achtzehn Geschwistern mit Dürer im väterlichen Hause aufgewachsen sind, läßt sich nicht genau bestimmen. Im Jahre 1524, als er seine Familiennachrichten zusammenstellte, lebten nur noch zwei und zwar Andreas, der Goldschmied, geb. 1484, und der jüngste der drei Hans genannten Brüder, geb. 1490, ein Maler und Schüler Albrechts. Gleichzeitig bemerkt Dürer, daß seine übrigen Geschwister, »etliche in der Jugend, die anderen so sie erwachsen«, gestorben seien. Wenn eine Notiz in den Imhoff'schen Inventarien ²⁾ Glauben verdient, so hätte sich in dem Besitze jener Familie eine Zeichnung befunden, darstellend einen Geiger, einen Jüngling und ein Mädchen, die von Anton Dürer herstammte. Es wäre dies das sechste Kind des älteren Dürer, geboren 1474. Mehr Wahrscheinlichkeit hat eine andere Ueberlieferung für sich, nach welcher das aus dem Praun'schen Cabinet herrührende Bildniß eines jungen Mannes in den zwanziger Jahren in der Pinakothek von München (Cab. 147) einen Bruder Dürers, Namens Hans, vorstellt. Es zeigt einen bartlosen, knochigen Kopf mit tiefliegenden Augen, von einem langen, bloßen Halse getragen und bedeckt mit einer Haarhaube, über die eine braune Kappe gezogen ist. Das unregelmäßige, magere Gesicht hat derbe, ja fast gemeine Züge, ist aber lebendig aufgefaßt und in kräftigem braunen Fleischtone gemalt. Die Hand Albrecht Dürers ist darin unverkennbar, selbst in der oben angebrachten Jahreszahl 1500; es gibt davon eine gute

1) v. Eye, Dürer, Uebersichtstafel 19, wo schließlich die Echtheit von Hans Hieronymus Imhoff selbst bezweifelt wird. K. van Mander, Het Schilder-Boeck, II. Aufl. Amsterdam

1618. fol. 132, Sp. 2, erwähnt ein Bild der Mutter im Rathhause zu Nürnberg.

2) A. Springer, Mittheil. d. Wiener Centralcommission Bd. V. S. 357.

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

Von den jüngeren Brüdern, die Dürer überleben sollten, hatte Andreas wohl bis zum Tode des Vaters in dessen Goldschmiedewerkstatt gearbeitet; er ward sodann in seinem 18. Jahre auf die Wanderschaft geschickt. Den jüngsten Hans, damals erst zwölf Jahre alt, nahm Dürer selbst zu sich in die Lehre und konnte ihn bald in der Werkstatt als Gehilfen brauchen. Doch mag er als Nesthäkchen etwas verzogen worden sein und scheint in Dürers Abwesenheit 1506 nicht gut gethan zu haben. Dieser rath daher der Mutter, dafs sie ihm Arbeit suche, und fährt dann fort: »Ich hätte ihn gern mit mir nach Venedig genommen, es wäre mir und

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

ihm nützlich gewesen, auch der Erlernung der Sprache halber. Aber sie (die Mutter) fürchtete ja, der Himmel fiele auf ihn herab! Er ersucht nun Pirkheimer, das er selbst Aufsicht über den Buben führe und eindringlich mit ihm rede, damit er lerne und redlich aushalte, bis Dürer heimkomme. Im Jahre 1509 arbeitet er noch in dessen Werkstatt. Unter dem 30. Juli 1510 erfahren wir dann aus einem Rathserlasse, das er von Martin Rucker von Wemding, einem Knechte Christoph Kreffens, nächtlicher Weise gestochen worden sei, vermuthlich gelegentlich eines Raufhandels¹⁾. Wir wissen von ihm weiter, das er 1529 und 1530 als Hofmaler des Königs von Polen in Krakau lebte²⁾. Von seiner Kunstfertigkeit ist bisher weiter nichts bekannt geworden. Waagen³⁾ vermuthete in einer Familie Christi zu Pommersfelden, bezeichnet 1518, H. D. und gemalt im Geschmacke Albrecht Aldorfers, ein Gemälde Hans Dürers.

Andreas oder Endres Dürer, der Goldschmied, wird 1514 in seinem dreißigsten Jahre Meister in Nürnberg. In diesem Jahre und wohl zu Ehren des Antrittes seiner Meisterschaft zeichnete Albrecht sein Bildniß in sorgfältigen Kreuzlagen mit dem Metallstifte auf weiß grundiertes Papier. Der längliche Kopf, etwas gespitzt und bartslos, zeigt zwar regelmässige, ansprechende Züge, aber nur entfernte Aehnlichkeit mit Albrecht Dürer selbst; auch lassen ihn die stärkeren Backenknochen, der minder ausladende Nasenrücken, das

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

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

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

3) Kunstwerke in Deutschland I. S. 127.

spitzere Untergeficht, der schmale Hals weniger bedeutend erscheinen. Die freie Stirn und das offene, große Auge des jungen Meisters schauen heiter hinaus; das Haar ist sorgfältig in eine Netzhaube gefpannt und das Hemd endet in eine hohe zierliche Halskraufe. Das Blatt befindet sich in der Albertina zu Wien, wurde 1785 von Adam Bartsch gestochen und später von Pilizotti lithographiert. Um dieselbe Zeit scheint sich Endres auch verheirathet zu haben, ohne es aber je zu einem gedeihlichen Hauswesen zu bringen. Am 24. November 1518 bestätigte er seinem Bruder Albrecht unter Zeugenschaft Wilibald Pirkheimers und Lazarus Spenglers, daß ihm derselbe seinen Antheil an dem bisher gemeinsam besessenen väterlichen Hause »unter der Vesten« herausbezahlt habe ¹⁾. Nach Albrechts Tode muß Andreas offenbar durch den Erbvergleich mit dessen Wittwe, Frau Agnes, wieder in den Besitz des Vaterhauses gelangt sein, denn zwanzig Jahre später, am 15. November 1538, verkauft er und seine Frau Urfula den Besitz ihrer Behausung »unter der Vesten gegenüber Johann Neudörffers, des Rechenmeisters Haus am Eck der oberen Schmiedgasse, welches er, der Verkäufer, von Albrecht Dürer, seinem seligen Bruder ererbt hatte«, an den Apotheker Quintin Werthaimer ²⁾.

Daß Andreas indess sein Handwerk daselbst fortwährend ausübte, ersehen wir aus einem Urtheil vom 26. Juli 1521, laut dessen der Frohnbote Linhard Modschidler, als Curator eines Nachlasses, verhalten wird, dem Meister elf Rubine und einen Smaragd zu ersetzen, die dieser dem Verstorbenen anvertraut hatte ³⁾. Von seiner Frau Urfula hatte Endres Dürer, so viel bekannt, bloß eine Tochter Constantia, die urkundlich in den Jahren 1531 und 1533 ebenfalls an einen Goldschmied vermählt erscheint, Namens Gilg Kilian Proger. Trotz der Betheiligung an der nicht unbedeutenden Erbschaft Albrecht

1) Urkunde im Germanischen Museum; abgedruckt im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit VII. 1860. Sp. 276.

2) Nürnberger Stadtarchiv, Litteræ 51. fol. 53.

3) Nürnberg. Stadtarchiv Cons. 27. fol. 203 b; Mittheil. Lochners.

Dürers scheint dieser letzte Zweig der Familie in ziemlich dürftigen Verhältnissen gelebt zu haben ¹⁾. Deshalb vielleicht verließ auch Endres Nürnberg, um dem Bruder Hans nachzuziehen und ohne Erlaubniß des Stadtraths sich in Krakau niederzulassen. Der Rath forderte ihn daher 1534 auf, jene Stadt zu verlassen und sein Hauswesen wieder in der Vaterstadt aufzuschlagen ²⁾. Dieser Aufforderung scheint er Folge geleistet zu haben. Doch im Jahre 1538 gibt ihm der Rath wieder ein Empfehlungsschreiben an den König Sigismund von Polen, weil Andreas dort viele Ausstände einzukassieren hätte ³⁾. Dies läßt vermuthen, daß sein Bruder Hans Dürer inzwischen verstorben sei, sonst hätte Andreas wohl weder große Forderungen in Polen gehabt, noch auch hätte er daselbst eines Empfehlungsbriefes bedurft. Von da ab verschwinden alle Nachrichten von der Familie Dürers, und da jene Constantia als der einzige Sprößling derselben in der dritten Generation erscheint, so erledigen sich hiermit von selbst alle Versuche, welche aus dem Vorkommen des gleichen oder ähnlicher Namen auf einen weiteren Fortbestand der Familie schließen lassen möchten. Nur Gilich, d. i. Egidius Kilian Proger, der Tochtermann Andreas Dürers, gehört selbst noch der Kunstgeschichte an, indem er sich als ein ganz geschickter Kupferstecher erweist. Er fertigte meistens schmucke kleine Zierleisten als Vorlagen für Goldschmiede; ihm gehört nämlich das aus einem mit G verschränkten K und einem P gebildete Monogramm an, welches unter den Werken der sogenannten Kleinmeister vorkommt. Bartsch ⁴⁾ führt neun, Nagler ⁵⁾ noch zwei weitere Blätter von ihm an; die Zahl wird sich wohl noch verdoppeln lassen. Die meisten der bisher bekannten Stiche führen das Datum 1533, einzelne 1534 oder 1540. Ueber die Zugehörigkeit derselben kann kein Zweifel obwalten, nachdem die letzterwähnte Jahreszahl einmal von der Bezeichnung: »Gilich Kilian Proger

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

2) Baader, Beiträge z. Kunstg. II, 25.

3) Baader, Jahrb. f. Kunstw. I, 246.

4) Peintre graveur, IX. S. 33.

5) Monogrammisten, III, S. 25.

fecit« begleitet ist. Proger ist vielleicht blofs ein Beiname, der auf die Einwanderung oder doch Herkunft von Prag hinweist. Hier sein Zeichen mit Motiven des bei ihm beliebten Blattwerkes:



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

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

Nichts ist natürlicher, als dafs der Vater den jungen Dürer für sein nun schon in der Familie erbliches Handwerk bestimmt hatte. Nach beendetem Schulbesuche, wahrscheinlich im 13. Lebensjahre, nahm er ihn daher in seine eigene Werkstatt auf, und wir können auch ohne sein eigenes ausdrückliches Zeugniß annehmen, dafs der findige Knabe sich rasch die Technik der Goldschmiedekunst zu eigen machte. Einer alten Nachricht zufolge soll er sogar bereits in seiner Lehrzeit die sieben Fälle Christi in Silber getrieben haben. Erhalten hat sich von jenen Arbeiten eben so wenig etwas, wie von denen des Vaters selbst. Jedenfalls aber mußte die Erlernung des Goldschmiedewerks für seine künstlerische Zukunft von größter Bedeutung sein. Der frühe Umgang mit plastischen Formen weckte jenen Sinn für körperliche Rundung und seine Modellierung, jenes rastlose Streben nach richtiger Perspective und Raumvertheilung, wie er sie zuerst in die deutsche Malerei eingeführt hat. Zugleich machte ihn das väterliche Gewerbe mit der Behandlung der Metalle innig vertraut, was seinen wahrhaft schöpferischen Fortschritten auf dem Gebiete des Kupferstiches sicher sehr zu statten kam. Zu weit führen würde uns aber die Annahme, als hätte Dürer mehr als die allerersten Anfangsgründe der Stecherkunst in der Werkstatt seines Vaters gelernt. Das einfache Flachornament, welches damals etwa von einem Nürnberger Goldschmiede angewendet wurde, konnte in dieser Richtung keine Schule sein. Hie und da haben sich

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

zwar in Deutschland auch Goldschmiede mit der Herstellung von Platten zum Zwecke des Abdrucks beschäftigt, ihre Leistungen blieben aber, im Gegenfatze zu den italienischen Goldschmiedearbeiten, stets untergeordneter Art, und die sehr roh gezeichneten Blätter des Israel van Mecken bezeichnen den Höhepunkt deffen, was ein bloßer Goldschmied als Kupferstecher zu leisten vermochte. Dabei find die besseren Stiche Meckens nie Originale, sondern meist verderbte Copien besserer Vorbilder. Der erfindende Künstler ist in Deutschland immer der Maler und dieser liefert dem Goldschmiede seine Vorlagen, wie es ja selbst Dürer und Holbein gethan haben. Darum versteht auch Dürer den Begriff der Malerei fo, daß er alles umfaßt, was wir heute zeichnende Künfte nennen würden, indem er sagt: »Item Malen ist das, daß einer von allen Dingen eines, welches er will, wisse auf ein eben' Ding zu machen, sie feyen wie sie wollen«¹⁾. Vom Materiale der Ausführung völlig abfehend, erklärt er die Umsetzung einer räumlichen Erfcheinung in ein Flächenbild als die Aufgabe der Malerei. So genau wie in Italien wurde es damals im Norden mit der Vorbildung eines Goldschmiedes eben nicht genommen. Im Gegentheile müffen wir annehmen, daß Dürers erste Verfuche im Zeichnen keineswegs den Arbeitsstunden der Goldschmiedewerkstatt ihre Entstehung verdankten und unter den Augen des strengen Vaters ausgeführt wurden. Sie erscheinen vielmehr als Früchte einer vielleicht gar verpönten Nebenbeschäftigung, ja wir besitzen fogar ein ausdrückliches Zeugniß über die näheren Umstände, unter denen sie entstanden. Im Britischen Museum befindet sich die Skizze einer stehenden Frau, die einen Vogel, einen Falken, auf der Hand hält, in einer feltamen burgundischen, spitze zugehenden Haube mit herabhängendem Schleier auf geröthetem Papier leicht mit Kreide ausgeführt. Dabei steht, offenbar von der Hand eines ehemaligen Gefpielen des

1) Jahrbücher f. Kunstw. I S. 13.

kleinen Goldschmiedlehrlings die Inschrift: »Das ist auch alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht, eh' er zum Maler kam in des Wolgemuts Haus, auf dem oberen Boden in dem hinteren Haus im Beifein Conrat Lomayer's seligen«¹⁾. In freien Stunden also, in den entlegenen Winkeln des väterlichen oder befreundeten Hauses, im Kreise der staunenden Kameraden ward zuerst statt gothischen Maßwerks und der beliebten Akeleiblümchen das erste beste unheilige Figürchen zu Papier gebracht, bis der kleine Meister sich klar darüber war, daß er nicht zum bloßen Goldschmiede bestimmt sei. »Und, erzählt er weiter, da ich nun säuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Luft mehr zu der Malerei, denn zu dem Goldschmiedwerk; das hielt ich meinem Vater vor; aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorene Zeit, die ich mit der Goldschmiedlehre zugebracht hatte. Doch gab er mir nach, und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am St. Andreas Tag (30. November) versprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen«.

Glücklicher Weise sind nun auch noch andere Zeichnungen Dürers aus seinen Lehrjahren beim Vater erhalten, welche beweisen, daß die Zeit keineswegs so verloren war wie der gute Alte meinte. Seine nachweisbar früheste Arbeit ist das Selbstporträt des 13jährigen Knaben in der Albertina mit der später von ihm eigenhändig beigefügten Inschrift: »Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war. Albrecht Dürer«. Das Bildniß in halber Gestalt ist mit einer für jenes Alter erstaunlichen Freiheit mit dem Silberstifte auf grundiertes Papier gezeichnet. Es ist ein sinniges, liebliches Kinder Gesicht, in dem man unsehwer die Grundzüge des künftigen herrlichen Männerkopfes erkennt. Das lange Haar ist, der Sitte der Zeit gemäß, bloß über den Augenbrauen gerade

1) Jahrbücher f. Kunstw. I. 183. Rechenmeisters Neudörffer.
Die Handschrift erinnert an die des

abgeschnitten und von einer Kappe bedeckt, deren Zipfel an dem Scheitel durch drei Knöpfe niedergehalten, auf der abgekehrten Seite in langen Franzen herabhängt, die mit bunten Federn besetzt scheinen. Er trägt eine weite Joppe, die er mit der Linken zusammenhält, indes die Rechte conventionell mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen nach rechts weist. Namentlich die unteren Theile des Gesichtchens sind sehr wahr und fein gerundet. Die Haare insbesondere verrathen bereits seine künftige Eigenthümlichkeit und Meisterschaft in ihrer Behandlung. Dagegen erscheinen die Augen hart und ungeschickt, weil er dieselben in dieser Stellung nicht nach der Natur bilden konnte und ein selbständigeres Wissen ihm hierin noch nicht zu Hilfe kam. Indessen sind auch späterhin die Augen nicht eben die Stärke seiner Bildnisse; sie behalten häufig etwas Starres und Gezwungenes. Auffallend erscheint auf den ersten Blick in der Haltung wie in der langgestreckten Form der rechten Hand und in der Art, wie die Draperien gebrochen sind, eine große Ähnlichkeit mit den typischen Brustbildern in Hartmann Schedels Weltchronik. Siehe das Titelbild des Bandes.

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



7Seite 3^o.

Madonna von 1485.

Federzeichnung im Königl. Museum zu Berlin.

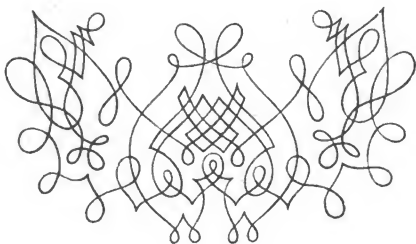
musficirenden Engel, die halb neugierig halb andächtig die Gruppe betrachten. Die reiche Gewandung fällt in sehr scharf und eckig gebrochenen Falten herab. Das gothische Gefühl, die Blumen im Vordergrund, der verhaltene Ausdruck der Gestalten, ihre symmetrische Anordnung zum Andachtsbilde, alles trägt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

Zur Stütze der geschichtlichen Wahrheit haben wir die getreue Abbildung der beiden letztgenannten Zeichnungen in Holzschnitt hier beigegeben. Wer mit dem Gange der Ueberlieferung auf dem Gebiete der Malerei vertraut ist, wird auf den ersten Blick sehen, daß hier nicht schwache Gebilde eines unabhängigen jugendlichen Autodidakten vorliegen. Diese Arbeiten tragen nicht bloß den allgemeinen Charakter der damaligen Kunstweise, auch nicht bloß das locale Nürnberger Gepräge derselben, sie stehen geradezu unter dem vollen Einflusse einer bestimmten tüchtigen Malerschule. Daß diese keine andere ist, als die Michel Wolgemuts, wird durch die zahlreichen Vergleichungspunkte im Schatzbehälter und der Schedel'schen Weltchronik außer Zweifel gesetzt. Wir stehen hier vor der merkwürdigen Erscheinung, daß der kleine Goldschmiedlehrling bereits den Spuren des

Malers folgt, der nun erst sein Meister werden sollte. Ein Blick auf den oben beschriebenen Situationsplan der Häuser in der StraÙe »Unter der Vesten« ertheilt uns die beste Auskunft. Dürer mochte ausgehen oder heimkommen, er mußte an dem benachbarten Hause Wolgemuts vorbei; dessen Malerknaben waren wohl keine gewöhnlichen Gespielen, und mehr als einmal mag ihn die Neugierde in die reichlich mit Aufträgen gefegnete erste Malerwerkstatt von Nürnberg gelockt haben. Und besuchte das Kind, was wohl häufig geschah, seinen weiter unten wohnenden Pathen, den reichen Buchdrucker Koburger, dann konnte er wohl auch sehen, wie die von dessen Geschäftsfreunde Wolgemut gezeichneten Holzstöcke abgedruckt wurden. Ohne Zweifel ging so der Knabe frühzeitig bei Wolgemut aus und ein, und bald mußte dieser an seiner glücklichen Hand Gefallen finden. Als er dann den Vater anlag ihn Maler werden zu lassen, da konnte die Wahl des Meisters nicht mehr fraglich sein, sie war bereits getroffen. Es kann nur auf einem Irrthume beruhen, wenn Christoph Scheurl in seiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Krefs und nach ihm Neudörffer berichtet, der alte Dürer hätte daran gedacht, das Söhnchen anderwärts, und zwar nach Colmar zu Martin Schongauer in die Lehre zu geben ¹⁾. Fügte sich der bedächtige Vater schließlich auch, vielleicht nicht ohne Fürsprache von Nachbar und Gevatter, dem Wunsche seines Lieblings, die väterliche Goldschmiedewerkstatt mit der des Malers zu vertauschen; in weitaussehende Pläne, die auch entsprechende Opfer gekostet hätten, würde er sich wohl nie eingelassen haben. Und dazu hatte es auch keine Noth. Meister Wolgemut stand damals in der Blüthe seiner mannigfachen Kunstthätigkeit, er war ein geachteter wohlhabender Mann, dessen guter Ruf als Künstler nicht bloß auf die Mauern der Vaterstadt beschränkt war: von nah und fern kamen große Aufträge an ihn. Wir

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

können mit Sicherheit annehmen, daß Nürnberg damals mit Stolz auf Michel Wolgemuts Werkstatt blickte; und wenn Vater Dürer sicher mit den meisten seiner Mitbürger der Ansicht huldigte, Meister Wolgemut sei ein so guter Maler, wie nur irgend einer in deutschen Landen, so hatte er darin, wie wir sehen werden, gar nicht so Unrecht.



IV.

Michel Wolgemut.

»Zum virten ist dy kunst nütz:
man erlangt großer und ewiger ge-
dechnufs darfon, so man's ordenlich
prawcht.«

Dürer.



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

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

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

Holzschnneider, zum handwerksmäßigen Techniker erklären und so sein Verdienst an der großen Publication schmälern.

Demgemäß hat sich allmählich die Ansicht festgesetzt, als hätte Dürer bei Wolgemut nicht viel lernen können. Das Verständniß seiner Entwicklung ward dadurch wesentlich erschwert, die ganze Erscheinung Dürers ward zum Räthsel; denn nichts begreifen wir schwerer, als eine Reihe von bedeutenden Thatfachen, deren Anfänge wir nicht kennen. Allerdings trug zu jener Auffassung die Art bei, in welcher Dürer über seine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet: »In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernte, aber viel von seinen Knechten leiden mußte«¹⁾. Statt auf den Vorderatz hat man bisher zumeist auf den Nachatz dieser Mittheilung den Nachdruck gelegt und die Sache so aufgefaßt, als hätte Dürer bei Wolgemut mehr schlechte Behandlung als guten Unterricht erfahren. Dagegen ist zu bemerken, daß sich Dürer nirgends über seinen Lehrmeister beklagt, vielmehr bis an sein Lebensende in freundschaftlichen Beziehungen zu ihm gestanden hat. Daß aber ein Lehrknabe unter rohen Gefellen einer Werkstatt zu leiten hatte, war gewiß zu jener Zeit so wenig etwas Ungewöhnliches, wie es etwa heutzutage noch etwas Seltenes ist. Man denke nur an das Loos der kleinen Schützen bei den fahrenden Schülern! Die Bedeutung jener Nachricht liegt nicht sowohl in der sicher ganz gewöhnlichen Thatfache, die sie enthält, sondern vorzüglich in der Persönlichkeit des Berichterstatters. Das Wichtige und Neue daran ist nur der tiefe Eindruck, den die unwürdige Behandlung in einer zarter befaiteten Seele zurückließ; es ist eben der moderne Mensch, der sich gegen die ererbte Rohheit empört; der zum Bewußtsein persönlicher Würde gelangte Bürger, der die als Kind erlittene Schmach noch im Mannesalter nachempfindet. Uns aber gilt es, zu untersuchen, was Dürer mit dem »ihm von

1) Dürers Briefe, 74, 12 mit Anlieferung der Stelle.
merkung über die ungenaue Ueber-

Gott verliehenen Fleiße« bei Wolgemut lernen konnte, und zu diesem Behufe müssen wir uns zunächst fragen, was Michel Wolgemut selbst geleistet hat.

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

Was die Gemälde Michel Wolgemuts anbelangt, so dürfen wir uns nicht durch die Unzahl mehr oder minder roh angestrichener Bretter beirren lassen, die in Nürnberg und anderwärts mit seinem Namen bezeichnet werden. Solcher bloß handwerksmäßiger Erzeugnisse des Pinfels hat jede deutsche Malerschule eine ziemliche Anzahl aufzuweisen, und wenn die Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts reicher daran erscheint als andere, so erklärt sich das leicht aus ihrer massenhaften Production. Was wir bisher von Gemälden in Ermangelung jeder Signatur mit einiger Sicherheit auf Wolgemuts Werkstatt zurückführen können, beschränkt sich auf einige große Altarwerke, an denen wieder die Grenze der eigenhändigen Bethheiligung des Meisters bei der Ausführung Gegenstand des Zweifels ist. Wolgemut erscheint eben meist als Unternehmer, der seine Kunst zwar in großem Maßstabe, aber auch mit Hilfe vieler fremder Kräfte ausübt, so daß es schwer wird, seine eigene Hand dabei zu verfolgen. In dem Geschäftsmanne geht aber doch der Künstler nicht unter; in all' der Massenproduction waltet

ein mächtiger Geist, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt und jede neue Richtung rasch ergreift, um sie nicht bloß auszubeuten, sondern auch weiter zu entwickeln. Läßt sich nun auch die überreiche Thätigkeit, welche Wolgemut in seinem 85jährigen Leben entfaltete, vorerst nur in ganz allgemeinen Zügen festhalten, so viel ergibt sich schon aus vereinzeltel Thatfachen, daß wir es hier mit einem bedeutenden Meister zu thun haben, der bahnbrechend wirkte auf allen jenen Gebieten, auf welchen Dürer mit seinem Ruhme auch den seines Lehrmeisters geerntet hat. So hoch wir auch Dürers Genius zu stellen geneigt sind, ohne Wolgemuts Vorgang hätte er die Stufe seiner Vollendung nicht erreicht. Am wenigsten dürfte dies vorerst in Bezug auf jene großen Publicationen bestritten werden, durch welche Wolgemut der Begründer der fortan mustergiltigen Nürnberger Holzschneiderchule geworden ist.

Als Anton Koburger im Jahre 1483 seine oberdeutsche Bibelausgabe veranstaltete, entlehnte er noch die Abbildungen dazu der ein Jahrzehnt früher erschienenen Kölner Bibel; nur die acht Bilder zur Apokalypse wurden in Nürnberg hinzugefügt. So roh und unvollkommen auch die hundert-sieben Holzstöcke waren, die bei dieser Gelegenheit nach Nürnberg kamen, sie genügten, den Unternehmungsgeist Koburgers und Wolgemuts zur Bewältigung großer Aufgaben herauszufordern. Unter ihrer Leitung erhob sich der bis dahin bloß handwerksmäÙig geübte Formschnitt rasch zur Höhe der damaligen Kunstleistung. Zeugniß davon geben die einundneunzig großen Tafeln in dem 1491 durch Koburger veröffentlichten »Schatzbehälter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils und ewiger Seligkeit«. Um die Bedeutung dieses Kunstdenkmals zu ermessen, braucht man dasselbe bloß mit allem dem zu vergleichen, was der Holzchnitt bis dahin geleistet hatte. Die Zeichnungen stammen wohl sämmtlich von ein und derselben Meisterhand her und gehören ohne Zweifel Wolgemut selbst an. Der mannigfache Reichthum der Erfindung, die freie Beweglich-

keit der Figuren ist stets von der Rücksicht auf das technisch Mögliche geleitet. Die Ausführung im Schnitte ist zwar sehr ungleich, theils unbeholfen, theils vollendet, je nachdem die verschiedenen Formschnneider bereits zu einer höheren künstlerischen Ausbildung gelangt waren oder nicht. Was der Meister anstrebte, zeigen uns so gelungene Blätter wie gleich das erste: Gott Vater auf dem Throne sitzend und den vor ihm knieenden Heiland segnend. Die Figuren sind geschickt in die gegebenen Räume eingeordnet; eine emsig durchgebildete Gewandung erhöht ihre Würde, und wenige kleine Striche in den Gesichtern genügen, um denselben Ausdruck und Mienenspiel zu verleihen. Die Darstellung wagt sich an alles, und doch ist dem noch ungefalteten Schneidemeßer nicht zu viel zugemuthet. So sehr auch die Formen der Dinge vereinfacht sind, immer noch giebt das, was von der Zeichnung stehen bleibt, ein deutliches Bild von der Absicht des Meisters. Die Holzschnitte des »Schatzbehalters« sind durchweg ohne eine bestimmte Bezeichnung. Gleichwohl wird das große verzierte W auf dem Banner in der reizenden Darstellung vom Einzuge Jephtas, der neunzehnten Figur, wie schon Passavant annimmt, nicht anders als auf Wolgemuts Namen zu deuten sein; einen gleichen Sinn möchte auf der achtzigsten Figur das Fähnlein mit dem W zwischen den zwei andern haben, die je mit dem ersten und dem letzten Buchstaben des Alphabetes geziert sind ¹⁾.

Der Beifall, den zweifelsohne die Bildwerke des »Schatzbehalters« ernteten, konnte die Herrn Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister leicht bewegen, noch im selben Jahre, am 29. December 1491, mit Michel Wolgemut und seinem Stieffohne Wilhelm Pleydenwurff einen Vertrag über ein anderes großes Unternehmen abzuschließen, nämlich über die Veröffentlichung der illustrierten Ausgabe von Dr. Hart-

1) Dasselbe gilt vielleicht von dem Wimpel auf dem Zelte der Fig. 58, nur erscheint der Buchstabe dort vom Holzschneider verstümmelt, wie dies

auch sonst bei Inschriften der Fall ist, z. B. bei dem AVE MARIA GRA .. auf Fig. 64.

mann Schedels »Neuer Weltchronik«. Die genannten Patrizier lieferten die Mittel zur Herstellung von mehr als zweitausend Holzstöcken; die beiden Maler aber müffen eifrig an der Arbeit gewefen fein und eine groſſe Werkſtatt zu ihrer Verfügung gehabt haben, da das Werk bereits nach zwei Jahren, am 23. December 1493, vollendet war. Der urſprünglich lateiniſche Text ward durch den Loſungſchreiber Georg Alt mit angemefſenen Veränderungen auch in's Deutſche übertragen und Koburger veranſtaltete die Ausgabe zugleich in beiden Sprachen. Welche groſſe Verbreitung dieſe Foliobände frühzeitig gefunden haben, zeigt nicht bloß das heute noch ziemlich häufige Vorkommen derſelben, ſondern auch die im Nürnberger Stadtarchiv befindliche Urkunde vom 22. Juni 1509, in welcher die Beteiligten von den Ergebniffen des gemeinfamen Unternehmens Rechenschaft geben und ſich über den ganz namhaften Erlös aus demſelben vergleichen¹⁾. Die Bücher gingen nach allen Richtungen an Bevollmächtigte in vielen deutſchen Städten bis Bafel, Straßburg, Lübeck, Danzig, Breslau, Prag und Wien; fodann nach Paris, Lyon, Krakau und Ofen. Starken Abſatz fand die Weltchronik auch in Italien, namentlich in Como, Mailand, Genua, Florenz, Bologna, theils durch die Vermittlung des Nürnberger Kaufmanns Anton Kolb, theils reiſte dort zur Beforgung der Verkäufe ein Peter Viſcher von Stadt zu Stadt, der aber wohl kaum mit dem berühmten Nürnberger Erzgieſſer ein und dieſelbe Perſon fein dürfte. In Nürnberg ſelbſt koſtete der ſtattliche Folioband »roh« d. i. mit farbloſen Holzſchnitten und ungebunden 2 Gulden rheiniſch, illuminiert und eingebunden das dreifache.

Die Veröffentlichung der Nürnberger Weltchronik war inſofern ein Ereigniß in der Geſchichte des Buchdruckes, als bis dahin ein groſſes Werk profanen Inhaltes in ſo prächtiger Ausstattung noch nirgends erſchienen war. Der Ge-

1) Abgedruckt bei M. Thauſing: Wolgemut als Meiſter W und der Ausgleich über den Verlag der Sche-

del'schen Weltchronik; Mittheilungen des Inſtituts für öſterr. Geſchichtsforſchung 1884, V. 1. Heft.

lehrte und der Künstler hatten gleichen Antheil an den Erfolgen des Buches, das zum Lesen wie zum Schauen einlud und so recht auf den zur geistigen Selbständigkeit gelangenden Bürgerstand, den gebildeten Mittelstand der neueren Zeit berechnet war. Trotz manchen abenteuerlichen Vorstellungen, die es enthält, hat das Werk viel zur Erweiterung des mittelalterlichen Gesichtskreises im Volke beigetragen. In der geschichtlichen Darstellung Hartmann Schedels erscheint Heiliges und Weltliches bunt gemischt, Bibel und Mythologie reichen sich friedlich die Hand ganz in der Art der italienischen Humanisten, bei denen der Verfasser in die Schule gegangen war. Der Erfindung des Malers war hier weiter Spielraum geboten, die künstlerische Ausführung aber litt sichtlich unter der Beschleunigung der Arbeit und die Vollendung der Holzschnitte nimmt daher gegen das Ende des Buches immer mehr ab. Die großen Compositionen zeigen ganz die Gestaltungskraft und die herbe Phantasie Wolgemuts von dem sinnigen Familienbilde der aus dem Paradies vertriebenen ersten Eltern (Fol. 9) bis zu dem wilden Tanze der fünf Gerippe in dem Bilde des Todes (Fol. 264). Die vielen Wiederholungen gleicher Motive mögen auf den Antheil des jungen Pleydenwurff und anderer Gehilfen entfallen. Zierrath und Beiwerk folgen noch vorwiegend dem Geschmacke am alten Stile, der sich freilich dem Spiele mit Naturformen und jeder Laune des Künstlers fügen muß. Die zahlreichen Städteansichten der Weltchronik ergeben sich wohl vielfach als Ausgeburten der Phantasie, das Charakteristische von manchen ist aber doch so glücklich festgehalten, daß ein offenes Auge für Naturerscheinungen und Zeichenstudien auf weiten Reifen vorausgesetzt werden müssen. So unvollkommen diese Städtebilder uns auch erscheinen mögen, sie sind doch die ersten Anfänge einer selbständigen Landschaftsmalerei¹⁾. Durch das stoffliche Interesse geleitet

1) Abgesehen etwa von den ganz vereinzelt Beispielen in Breidenbachs Reife nach Jerusalem 1486,

und in Thoman Lyrars oder Lyrers Chronik von Schwaben.

macht Wolgemut zuerst ein Stück Gegend zum Hauptgegenstande der Darstellung und gelangt so immer mehr zu der ganz modernen Fähigkeit, in dem Anblick der freien Natur sich zu vertiefen und die Reize der Landschaft im Bilde nachzuempfinden.

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

Monogramm gelten daher mit Recht als Probedrucke, und die grössere Seltenheit der unbezeichneten Blätter eines Meisters deutet schon darauf hin, dafs dieselben nicht für den Markt bestimmt waren.

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

wickelungsgang, daß wir es darauf hin wagen, mit Zuhilfenahme einiger urkundlichen Nachrichten, eine Geschichte desselben anzubahnen.

Nach der freilich späten Inschrift auf dem Dürer zugeschriebenen Bildnisse Michel Wolgemuts in der Pinakothek zu München wäre der Meister 1434 geboren worden. Welcher von den vielen in den Nürnberger Bürgerbüchern des XV. Jahrhunderts verzeichneten Wolgemut sein Vater gewesen und welches Gewerbe derselbe betrieben habe, läßt sich nicht bestimmen. Ebenso entzieht sich sein Lehrmeister jeder Nachforschung. Ziemlich sicher scheint nur, daß Wolgemut nach Beendigung seiner Lehrzeit sich länger in den rheinischen Gegenden aufgehalten habe, eben als die Malerei dafelbst nach der Mitte des XV. Jahrhunderts in einem entscheidenden Umschwunge begriffen war. Die wechselnden Einflüsse, die er dort erfuhr, spiegeln sich in seinen Kupferstichen wieder, wenn dieselben vielleicht auch in späteren Jahren vollendet wurden. Der Kölnischen Schule des Meisters Stephan Lochner gehört das Urbild jenes Stiches an, auf welchem in einer Landschaft unter hohen Bäumen sitzend Loth mit seinen Töchtern dargestellt ist ¹⁾. Der Kopf des Alten ist markig, langnasig, die Töchter erscheinen in dem Aufzuge der damaligen rheinischen Mode, mit glattgeschorenem Vorderhaupt und rückwärts emporstehenden Hauben. Die Stichelührung ist hart und trocken und verräth namentlich im Baumschlage einen Meister, der auf die Wirkungen des Holzschneidemessers zu rechnen gewohnt ist. Dasselbe gilt von dem letzten Abendmahle ²⁾ mit den kurzleibigen, großhäuptigen Figuren um den viereckigen Tisch, wo vorne das Monogramm W nicht eingestochen, sondern ausgespart ist, so daß es im Abdrucke weiß auf dunklem Grunde erscheint. Die Composition hat eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit

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

2) Bartsch, a. a. O. S. 324. Nr. 16.

der siebenundvierzigsten Figur des „Schatzbehalters“, wo nur für den Holzschnitt alles Beiwerk vereinfacht erscheint; die architektonische Perspective des Hintergrundes vergleicht sich auch mit der vierundzwanzigsten Figur jenes Werkes. Schlagender noch erscheinen die Beziehungen zur Kölhnischen Schule in zwei anderen, technisch bereits fortgeschritteneren Kupferstichen Wolgemuts, darstellend die Martyrien der Apostel Andreas und Bartholomäus¹⁾. Es sind getreue, gleichzeitige Nachbildungen von zweien der zwölf Innenbilder am Altare von St. Laurentius zu Köln, die von Passavant dem Meister Stephan selbst, von Schnaase²⁾ und Anderen einem phantasiereichen Schüler oder Zeitgenossen desselben zugeschrieben werden; sie befinden sich gegenwärtig im Städelschen Institute zu Frankfurt. Deutliche Anklänge an die Formgebung der Kölhnischen Schule finden sich denn auch an vielen Stellen der Wolgemut'schen Holzschnittwerke, selbst noch in denen der Weltchronik.

Im Ganzen aber war es mit der Blüthe dieser Schule vorbei. Noch als Wolgemut am Rheine arbeiten mochte, ward dafelbst der Einfluss der van Eyk'schen Richtung der alleinherrschende. Möglich, dafs der junge Wolgemut dem Zuge des neuen Geschmacks selbst bis zur Quelle entgegen gegangen ist, und dafs er so wie Dürers Vater bei »den großen Künstlern in den Niederlanden« gearbeitet habe. Wenigstens sind einige seiner feinsten Kupfer nach Vorbildern aus der Eyk'schen Schule gestochen; so die reizende Lautenspielerin im Rafen sitzend mit der hohen burgundischen Haube und dem pelzverbrämten, in scharfe Falten gebrochenen Gewande. Ueber ihren Schultern wiegt sich auf einem Bäumchen ein Papagei und zu ihren Häupten steht auf einer Bandle die Inschrift: *Od mich verlanget zir, do gros min libes lieb, noch dir, dos geloub mir vor wor*³⁾. Die Tracht und die Erfindung der Figur ist entschieden flämisch,

1) Bartsch, Nr. 23, 25.

2) Geschichte d. bild. K. VI. 461.

3) Bartsch, VI, 343; Passavant, II,

134.

doch zeugt die Mundart des Spruches für den oberdeutschen Stecher. Die technische Behandlung der Platte erscheint zu einer ungewöhnlichen Zartheit vollends in denjenigen Blättern ausgebildet, in denen Wolgemut Stiche des sogenannten »Meisters von 1480« oder »vom Amsterdamer Cabinet« mit Erfolg reproducirt. Es sind dies das sitzende Liebespaar, die türkische Familie, und der vom jungen Weibe unterjochte Greis mit der Inschrift: NESEL ¹⁾. Diese Blätter sind getreue Nachbildungen bekannter Originale jenes bedeutendsten Stechers aus der Eyk'schen Schule; sie ahmen völlig dessen duftige Modellierung mittelst haarfeiner Strichelchen nach. Die sichere Handhabung der jenem Meister ganz eigenthümlichen Art von kalter Nadelarbeit durch Wolgemut setzt vielleicht doch irgend welche persönliche Berührungspunkte voraus, denn von aller Kunstübung pflanzt sich blos mittelbar nichts so schwer in die Ferne fort, als ein technisches Verfahren.

Ungleich mehr aber als der flämischen Schule selbst folgte Wolgemut jener Formenauffassung, welche ursprünglich von Rogier van der Weyden ausgehend am Oberrhein Wurzel gefasst hatte. Dort war wohl schon in Wolgemuts Wanderjahren die Werkstatt des berühmten Meisters E S vom Jahre 1466 in Thätigkeit. Großes wurde daselbst auf kleinen Flächen gestaltet. Die Gefühlsweise des alten Stiles war noch nicht erloschen, ja eine gewisse weiche Empfindsamkeit pflanzte sich, aus der Kölnischen Schule kommend, in dieser ältesten schwäbischen fort; aber eine frische Naturauffassung belebt ihre mageren zarten Gestalten, die mit Vorliebe in die Tracht der Niederländischen Muster gekleidet werden. In zweien seiner Stiche entlehnt der Meister E S geradezu Compositionen von Rogier van der Weyden. Sorgfältig ausgeführte Gemälde dieser Schule lassen sich nur wenige nachweisen; fast ausschließlich bleibt der Kupferstich das Mittel ihrer Darstellung, auch bei jenem Meister, in dem

1) Bartsch, Nr 48; Passavant, Nr. 73, 74.

die oberrheinische Schule den Gipfelpunkt ihrer Blüthe erreicht, bei Martin Schongauer von Colmar. Obwohl Schongauer bloß um ein Jahrzehnt älter gewesen sein kann als Wolgemut, läßt doch die Gleichartigkeit seiner zahlreichen Kupferstiche auf frühzeitigen Abschluß einer rascheren künstlerischen Entwicklung schließen. Durch die Sicherheit seines Wollens mußte er dem suchenden Nürnberger Maler weit überlegen sein. Eine persönliche Berührung zwischen Beiden ist für die Wanderjahre Wolgemuts unbedingt anzunehmen, nicht sowohl wegen seines vielfachen Eingehens auf die Formensprache Meisters Martins, als vielmehr wegen seines innigen Anschlusses an das technische Verfahren desselben im Stiche und in der Malerei. Daher die vielen wohlverstandenen Copien Wolgemuts nach Schongauers Stichen, die in guten Drucken den Originalen fast gleichwerthig sind. Von den Holzschnitten zeigt gleich das vorzügliche erste Blatt des Schatzbehalters, Jesus vor dem Throne Gott Vaters, die Benützung des Kupferstiches: Krönung Mariæ von Schongauer¹⁾ namentlich in der Draperie.

Eine selbständige Composition Wolgemuts von nicht geringer Meisterschaft zeigt ein Kupferstich in der Sammlung des Mr. Richard Fisher in London, darstellend die Verkündigung Mariæ in einem altdeutschen Gemache mit perspectivischem Ausblicke durch das Fenster des Hintergrundes auf den Marktplatz einer Stadt, unten in der Mitte mit W bezeichnet²⁾. Eine ungemein ansprechende Composition, fein gezeichnet und sorgfältig ausgeführt. Mit Recht wurde von Sidney Colvin die Aehnlichkeit des Engels mit den in der Schedel'schen Weltchronik vorkommenden hervorgehoben.

Die frühesten, Michel Wolgemut bisher und mit gutem Grunde zugeschriebenen Gemälde sind die vier großen

1) Bartsch, Nr. 72.

2) In Heliogravure von Amand Durand abgebildet im Kataloge der Sammlung Fishers und bei Sidney

Colvin, Albert Dürer, his Teachers etc. The Portfolio, London 1877. Tafel zu S. 188.

Flügel vom Altare der Dreifaltigkeitskirche zu Hof, gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Säle, Nr. 22, 27, 39, 82). Sie sind gut erhalten, beiderseits bemalt und zeigen: Christus auf dem Oelberge, St. Michael den Drachen tödtend, die Kreuzigung ¹⁾, die Verkündigung, die Kreuzabnahme, die Auferstehung, endlich die Anbetung des Christkinds und die beiden Apostel Bartholomäus und Jacobus nebeneinanderstehend; bloß die letztgenannten zwei Darstellungen haben Goldgrund; sie bildeten wohl die Aufsenseiten des geschlossenen Altares, dessen Mittelstück sicher ein Sculpturwerk war. Zu Häupten der Apostelfiguren die Inschrift: **nach Christi geburt MCCCCLXV iar ist dis werck gefast worden.** Die heiligen Geschichten sind mit nüchternem Ernste aufgefaßt; die Gestalten sind mager, aber nicht schlank, die Köpfe oval, die Nasen lang und spitz, die Augen schmal aber fein geschlitzt, das Kinn springt weich gerundet vor, zuweilen mit ganz feinem Grübchen. Die Gesichter der Frauen sind nicht ohne Reiz, und tiefe Würde spricht aus den Männerköpfen; der des auferstehenden Christus ist von gewaltigem Ernst, doch wird der Ausdruck durch das sich verjüngende Untergeficht gemildert. Hierin, wie in den mageren Gliedern an Schongauers Typus mahnend, erscheint die Gestalt doch mannhafter, herber und grobsartiger. Die Nebenfiguren sind in die bunte Modetracht der Zeit gekleidet; vor ihren Lippen sind noch Sprüche in goldenen Lettern angebracht. Die Gewänder sind sehr scharf gebrochen; haben kräftige Localfarben, vorherrschend lebhaftes Roth und Grün, dunkles Blaugrün, Violettgrau und Purpur, dazwischen Goldbrocat mit großem Granatmuster. Die Fleischtheile haben leichte graue, zuweilen rosige Schatten, sie sind hell und flüßig gemalt und fein verschmolzen, so daß die Conturen nicht

1) Eine groß ausgeführte Federzeichnung in der Pester Nationalgalerie stimmt nahezu mit dieser Composition überein, ist gleichzeitig und sicher von derselben Meisterhand. Zu dem

Folgenden vergl. Woldemar v. Seidlitz: Michael Wolgemut; die Wandlungen seiner Malweise. Zeitschr. für bild. Kunst 1883. XVIII. 169 ff.

so derb hervortreten, wie in anderen gleichzeitigen oberdeutschen Bildwerken. Im Ganzen waltet eine eigenthümliche Freude an Naturgegenständen und an dem rein sinnlichen Reiz der Farben. Anmuthig wirkt die helle, heitere Landschaft mit der duftigen Ferne, dem klaren Wasser und ganz vorne der üppige Grasboden mit einzelnen, äußerst liebevoll behandelten und so genau ausgeführten Pflanzen, das man Ranunkel und Hauhechel, Himmelschlüssel und Borretsch botanisch bestimmen kann. Die Darstellungen des »Schatzbehalters« erinnern in Trachten, Kopfstylen und in dem haufenförmigen Baumfchlage noch vielfach an diese frühesten Malereien Wolgemuts. Die kurzleibigen zarten Figuren und die tiefe Färbung der Gewänder sind ein Erbtheil des alten Nürnberger Stiles. Die scharfen Faltenbrüche, die feinere, emailartige Malweise des Fleisches sind eine Mitgift der flämischen und der oberrheinischen Schule.

Bei seiner Heimkehr verpflanzte Wolgemut den van Eyck'schen Einfluß nach Nürnberg, wo die neue Malweise alsbald in schroffen Gegensatz zu der älteren trat und jene eigenthümliche Spaltung in der Nürnberger Malerei verursachte, die sich bis in's sechzehnte Jahrhundert fortsetzt. Indem ein Theil der dortigen Künstler ruhig in den gefälligeren, weicheren Formen des alten Stiles weiterarbeitete, die immer eintöniger und leerer wurden und so nach und nach abhausten, wirkte Wolgemuts Realismus befruchtend auf den anderen Theil, wie ja in der Regel beim Zusammenstoßen zweier Kunstrichtungen die herbere, schroffere, gedankenhafte den Sieg über die anmuthigere, empfindsame davon trägt. In demselben Jahre, da Schongauer das einzige heute noch beglaubigte Gemälde, die Madonna im Rosenhag zu Colmar vollendet, 1473 erscheint Wolgemut zuerst in den Bürgerbüchern von Nürnberg und zwar an derselben Stelle, welche bis dahin von Hans Pleydenwurff eingenommen ward. Allem nach war dieser ein angesehener Nürnberger Maler; schon 1451 und von 1463 bis an seinen Tod 1472¹⁾ erscheint er

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

in dem Haufe 496 auf der Sebalderseite anfassig, in dessen Besitz Wolgemut nun durch seine Vermählung mit Pleydenwurffs Wittwe Barbara gelangt. Vielleicht arbeitete Michel Wolgemut schon früher bei Hans Pleydenwurff, der möglicherweise auch als sein Lehrer anzusehen ist. Wenn er den Hofer Altar bereits in Nürnberg gemalt hat, so könnte dies wohl nur in dessen Werkstatt und auf dessen Rechnung geschehen sein. Auch nach seiner Verheirathung führt Wolgemut das Geschäft für gemeinsame Rechnung mit der Familie Pleydenwurffs weiter. Den einen seiner drei Stiefföhne, Wilhelm, bildete er selbst zum Maler heran und theilte mit ihm die Arbeit an der Schedel'schen Weltchronik; 1490 bis 1494 erscheint derselbe als Meister in den Bürgerbüchern¹⁾. Schon am 4. Februar 1495 aber wird in einem Vertrage zwischen Wolgemut und seiner Gattin Wilhelm Pleydenwurff als verstorben aufgeführt und zugleich hervorgehoben, das ihm »bei seinen Lebzeiten allerlei Gutthat von ihnen beiden widerfahren«. Er hinterließ eine Wittwe Namens Helena und ein Töchterlein Magdalena. Helena Pleydenwurffin erscheint 1495 neben Michel Wolgemut in den Steuerbüchern, ein Zeichen, das sie das Geschäft des verstorbenen Gatten noch fortführt; doch heirathet sie später wieder, einen Simon Zwelffer. Sie war die Tochter des Apothekers Dominicus Mülch, über dessen verwaißte Familie Wolgemut kurze Zeit die Vormundschaft führt. Am 4. August 1501 wird er über die Führung derselben, wie über die Rechnungslegung von sämmtlichen Familienmitgliedern quittiert; da geschieht unter denselben eines Kindes Erwähnung: »Hänsleins Mülch, des jüngeren Dominicus Mülchs sel. Söhnleins«, hinter dem wohl niemand anderes, als der nachmals bekannte Münchener Hofmaler Hans Mielich oder Mülch zu suchen wäre; denn die Familie wanderte später, als gut katholisch, aus Nürnberg aus und vermuthlich nach München.

Die Last, welche Michel Wolgemut die Unterhaltung

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

und Verforgung seiner Stiefkinder aufbürdete, scheint auch eine Hauptursache für den schwunghaften und darum oberflächlichen Betrieb seiner Kunst gewesen zu sein. Deutliche Spuren davon zeigt das große Altarwerk in der Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg und noch mehr der Altar der Frauenkirche zu Zwickau in Sachsen, der 1479 bei Wolgemut bestellt wurde¹⁾. Noch eine andere frühe Arbeit ist der von einer Klosterfrau aus der Familie Landauer gestiftete Altar, dessen Flügel sich gegenwärtig theils in der Augsburg'schen Galerie, theils in der Münchener Pinakothek befinden²⁾.

Die bedeutendsten Gemälde Michel Wolgemuts sind ohne Zweifel die Flügel zum Hauptaltare der 1488 vollendeten, jetzt abgebrochenen Augustiner- oder Schusterkirche. Es ist das einzige Werk des Meisters, dessen Neudörffer und Sandrart erwähnen mit der Bemerkung, daß Sebald Peringsdörffer diesen Altar gestiftet hat. Die Mitte bildeten die in Holz geschnittenen Figuren der Jungfrau mit zwei Heiligen. Die vier Flügel des Altars befinden sich gegenwärtig in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg. Sie zeigen von der einen Seite paarweise die reichlich lebensgroßen Figuren der Heiligen: Georg und Sebaldus, Katharina und Barbara, Rosalia und Margaretha, Johannes Baptista und Nicolaus. Die Gestalten stehen auf sternförmigen oder polygonen Tragsteinen, die von einem sich gothisch verzweigenden, in verschnörkelte Knäufe auslaufenden Astwerke in Schwarz und Gold getragen werden. An dessen Ursprung sind kleine Sculpturen von Thieren, wilden Männern und Kindern abgebildet. Aus dem Grunde daneben sprießen mannigfache Wiesenblumen, wie Klee, Akelei, Lilien, Cichorium und Glockenblümchen, ungewein sorgfältig ausgeführt, gleich den dazwischen verstreuten Insecten und Schmetterlingen. Die von blauem Grunde sich

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

2) R. Marggraff, Katalog der k. Gemälde-Gall. in Augsburg, Nr. 42 u. 43. Katalog der ält. k. Pinakothek zu München, II. Saal, Nr. 82.

abhebenden Heiligengestalten gehören zu dem großartigsten, was die altdeutsche Malerei geschaffen hat. Ihre Verhältnisse sind schlank; die Köpfe der männlichen Heiligen äußerst würdig im Ausdruck, die weiblichen von seltener Zartheit und Anmuth. Trotz des großen Maßstabes zeigt die Ausführung die höchste Vollendung; die Temperafarben sind gut verschmolzen, überall hell und klar, in den Lichtern des Fleisches rösig, in den leichten Schatten grünlich; doch erscheinen die Köpfe, wie die noch etwas schmalen, kleinen Hände darum keineswegs flach. Die brocatenen oder sonst lebhaft gefärbten Untergewänder und die goldenen Mäntel darüber fallen in mächtig wirkenden Falten herab; die Schatten der letzteren sind mittelft breiter schwarzer Kreuzlagen aufgesetzt, wie sie der Kupferstich und Holzschnitt in seiner späteren Entwicklung anwendet.

Die Innenseiten der Flügel sind etwas tiefer im Ton und erheben sich zum Theil bis zu coloristischer Wirkung. Sie zeigen je zwei übereinandergestellte dramatische Darstellungen aus der Legende des heil. Veit, dem die Kirche geweiht war, und Epifoden aus dem Leben anderer Heiligen. Auf der Züchtigung des heil. Veit ist dessen jugendlicher nackter Oberkörper von gutem Ebenmaß, auch ohne das in anatomische Einzelheiten eingegangen ist. Der heil. Lukas im Kämmerchen, die blau und golden gekleidete Madonna malend, erinnert nicht bloß dem Gegenstande nach, sondern auch in Auffassung und Wirkung stark an die Eyck'sche Schule. Der heilige Sebastian zumal zeigt eine weiche Behandlung und richtige, freie Bewegung des Nackten; bloß die Füße sind nach vorne noch etwas breit; der Kopf hat einen länglichen nach unten zugespitzten Typus. Reizend ist die Darstellung, in welcher der heil. Veit den Ring der Verlobten zurückweist. Die verschmähte Geberin in Hellgrün, der Lieblingsfarbe der Nürnbergerinnen, ist von so holder Anmuth, Schönheit und Hoheit, wie sie wohl kaum ein anderes Frauenbild der oberdeutschen Schule aufweisen kann. Der längliche Kopf mit breiter Stirne und feiner langer Nase verräth

freilich wieder Eyck'sche Tradition. Ueberhaupt sind hier, wie auf dem darunter befindlichen St. Veit in der Löwengrube, die Köpfe so edel, die Färbung so warm, daß jede Betheiligung von Gefellen an der Ausführung ausgeschlossen scheint. Nur die kleinen pudelartigen Löwen verrathen einen leicht erklärlichen Mangel der Naturanschauung. Dafür ist die Landschaft, in welcher St. Bernhard vom gekreuzigten Heiland umarmt wird, mit ihrem fränkischen Riegelbau, der sich rechts im Wasser spiegelt, eigenthümlich anmuthig und leuchtend in der Farbe. Ebenso erglänzt der Fluß in der Ferne auf dem Bilde des heil. Christoph trotz einem Hintergrunde von Memling; das von ihm getragene Christkind ist ungemein lieblich, von vollen weichen Formen; den Vordergrund zieren Rohrkolben, Eidechsen, Muscheln u. dergl. Das Segelschiff rechts im Grunde kömmt bei Wolgemut wiederholt vor.

Zu dem Peringsdörffer'schen Altare soll auch eine jetzt von den Flügeln getrennte Altarstaffel gehören und ein anderes von Schülerhand gemaltes Stück, darstellend den heil. Veit, der von heidnischen Priestern zur Abgötterei aufgefordert wird. Dasselbe trägt die ungelöste Bezeichnung R. F. mit der Jahreszahl 1487¹⁾. Die Jahreszahl stimmt mit der Vollendung des Kirchenbaues bei den Augustinern im Jahre 1488 und ist uns ein willkommenes Zeugniß für die Entstehungszeit des Peringsdörffer'schen Altars. Seine Vollendung fällt, ebenso wie die des »Schatzbehalters«, in die Lehrzeit Dürers bei Wolgemut 1486—1489. Und so fügte es sich denn merkwürdig, daß Wolgemut damals gerade auf der Höhe seines Schaffens stand und mehr als sonst eighändig thätig war.

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

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

In dem Maße eben, als sein Stieffohn Wilhelm Pleydenwuff heranwuchs und ihm in der Werkstatt zur Seite stehen konnte, scheint eine Entlastung Wolgemuts von geschäftlichen Sorgen eingetreten zu sein. Leider nur war dies Verhältniß von kurzer Dauer, sonst würde es uns der Meister wohl leichter gemacht haben, das ungehemmte Fortschreiten seiner Technik wie feines Stiles zu verfolgen. Am ehesten konnten ihn damals noch Bildnisse zu einer sorgfältigeren Malweise einladen. Dafs Wolgemut sich als Porträtmaler erprobte, können wir aus den Charakterköpfen in seinen Altarwerken schon schließen. Auch erwähnt ein Imhoff'sches Inventar von 1573 »ein Täfelein, Oelfarb, von Wolgemut; ist eine Frau mit einer alten Bauernhaube«, die 1580 auch als »Sternhaube« bezeichnet wird ¹⁾. Fragen wir nach erhaltenen Beispielen von Wolgemuts Porträtmalerei, so möchte ich vor allem auf ein höchst merkwürdiges Nürnberger Bildniß hinweisen, das in der königl. Galerie zu Cassel unter dem Namen Burgkmairs aufgestellt war ²⁾. Es zeigt eine Frau mit großem weißen Geböckel auf dem Kopf in grünem Kleide mit einem goldenen Gürtel, in der Hand eine Nelke haltend, oben die Aufschrift: VRSVLA HANS TVCHERIN. Es ist die zweite Frau des 1491 verstorbenen Hans Tucher, eine geborne Harfsdörfferin. Der Charakter der Schrift, Tracht und Malweise verbürgen die Echtheit der unter dem Rahmen verdeckten Jahreszahl 1478. Das Datum von Urfulas Vermählung dürfte darnach zu berichtigen sein, sie starb kinderlos 1504 ³⁾. Das Ganze ist unendlich anziehend und liebenswürdig behandelt; die Farbe ist vollkommen unverändert geblieben, reizend hell, voll Schmelz, fast feiner noch als bei Rogier van der Weyden; der Kopf von der zartesten Modellierung; die Zeichnung der Hand wunderbar vollendet. Und doch verräth die gefammte Auffassung der Formen und die Haltung

1) Springer, Mittheilungen d. Wiener Centralcommission V. 356.

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

Thaufing, Dürer.

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

des Colorits den kräftigeren Geschmack des oberdeutschen Meisters. Wenn mir Otto Mündler nach einer derartigen Würdigung des Gemäldes in einem seiner letzten Briefe die Frage stellte: »Wer hat damals in Nürnberg Solches gemalt, es kann fast nur von Schongauer sein?« so darf ich wohl im Hinblick auf das Vorausgehende hier zur Antwort geben: Michel Wolgemut auf der Höhe seiner malerischen Leistungsfähigkeit, die er bald darauf auch in dem Peringsdörffer'schen Altarwerke bewährte.

Auf dieser Höhe hat er sich freilich lange über ein Jahrzehnt hinaus nicht behauptet. Dies bezeugen drei Bildnisse, welche Wolgemut zwanzig Jahre später für dieselbe Familie gemalt hat. Es waren deren sicher ursprünglich vier, darstellend die beiden Stiefföhne jener Ursula Hans Tucherin und deren Frauen: Niklas Tucher, geb. 1464, gest. 1521, und Elifabeth Pufchin, vermählt 1491; Hans Tucher, geb. 1456, gest. 1536, und Felicitas Rieterin, vermählt 1482, gest. 1514. Bloß die drei Letztgenannten haben sich erhalten und zwar das Porträt der Elsbeth Niklas Tucherin zu Cassel¹⁾, die beiden andern im Museum zu Weimar²⁾. Im Gegensatze zu dem kühlen Email auf dem zwanzig Jahre älteren Bildnisse der Mutter ist hier die Malweise flüchtig, dünn und warm, insbesondere ist die Landschaft im Hintergrunde sehr breit behandelt und lebhaft gefärbt. An Stelle der alten Untermalung in Tempera ist eine geschickte, doch flüchtigere Handhabung zäher Oelfarbe getreten. Die spitzen, dürtigen Gesichter haben wenig Ansprechendes, aber sie rühren durch die überzeugende Wahrheit, mit der sie bis in's Einzelne wiedergegeben sind. Die beiden Frauen tragen auf der Brust Spangen, in welche die Initialen ihrer Männer H. T. und N. T. eingelassen sind; auf dem Vorhemde darunter

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

2) Katalog von 1869 Nr. 55 und 56, hier wie dort unter dem Namen

Dürers, dessen Monogramm man auf dem Casseler Bilde irrtümlich erkannt zu haben glaubte. Der Kopf der Frau in Weimar ist völlig übermalt.

erscheint, wie geflickt, jedesmal ein doppeltes W, das vermuthlich auf Wolgemuts Namen zu deuten ist. Auch die Buchstaben M. H. I. M. N. S. K. auf der Kopfbinde der Elsbeth Tucherin werden ihre Bedeutung haben. Wolgemut liebt es nämlich, die Initialen von Namen und Sinnprüchen, wie fein eigenes Zeichen so gelegentlich anzubringen; ein Ueberbleibsel der abgekommenen Spruchbänder.

Den theilweisen Entwurf zu einem Flügelaltare von der Art des Peringsdörffer'schen möchte ich in einer großen Federzeichnung erkennen, welche Herr B. Suermondt in der Auction Andréossy zu Paris 1865 erworben hat, jetzt im Berliner Museum. Die linke Hälfte derselben enthält auf einer Console und unter einer gothischen Wölbung stehend die Kolossalfigur einer reich drapierten Heiligen mit über der Brust gekreuzten Armen und schmerzlichem Gesichtsausdrucke fleißig ausgeführt; die rechte Hälfte, über welche das Maßwerk hinübergreift, zeigt oben die flüchtige Skizze zu einem Petrus, über Malchus herfallend, darunter eine Kreuzigung, wie sie wohl zur Ausfüllung eines Innenflügels bestimmt waren. Die Großartigkeit der Auffassung, verbunden mit einem Zuge alterthümlicher Zierlichkeit ließe sich aus Wolgemuts späterer Zeit erklären. Da die Zeichnung aus der Wiener Beute des Generals Andréossy stammt, läßt sie sich leicht bis auf Dürers Nachlaß zurück verfolgen. Daher wohl auch rückwärts die Aufschrift von Dürers Hand: »vm zwen weis pfening«, vermuthlich der Preis, um den er das ihm werthe Blatt feines Lehrmeisters erwarb¹⁾. Die Zeichnungen Wolgemuts sind eben völlig unbekannt und harren noch der Entdeckung. Vorerst wäre denn doch auf diejenigen zu achten, welche durch ein W gekennzeichnet sind; so im Besitze von Dr. Gustav Jurić in Wien eine lavierte Feder-

1) Mit Benützung dieser, Dürer selbst zugeschriebenen Zeichnung ist nachmals das rohe, wohl auf Fälschung berechnete Bild einer Mater dolorosa gemalt worden, welches sich

mit Monogramm und 1515 bezeichnet in der Münchener Pinakothek befindet, Cabinet VIII, Nr. 153. Die Zeichnung selbst trägt die gleichfalls erst später beigelegte Bezeichnung: 1512 C. A.

zeichnung aus früherer Zeit, ein von rückwärts gefeher Gerüsteter, die Zindelbinde um den Helm, mit Schnabelschuhen und reichem Zaddelwerk an den Schultern, ganz in der Art, wie die Reifgen auf den Holzschnitten des Schatzbehalters, unten in der Mitte das W ¹⁾; wiederholt erscheint der Buchstabe auf einer Zeichnung der Albertina, es ist ein weißgrundiertes Blättchen mit dem Profilkopfe eines mageren Alten einerseits und mit fünf Studien nach Händen andererseits, in Silberstift fein ausgeführt und braun getuscht; im Britischen Museum befindet sich eine Anbetung durch die Hirten in einer Landschaft vom Jahre 1514 ²⁾.

Um das Jahr 1500 finden wir Wolgemut mit einem großartigen Auftrage beschäftigt, nämlich mit der Ausmalung des sogenannten Huldigungsfaales im Rathhause zu Goslar. Die vier großen Mittelfelder der Decke, darstellend die Verkündigung, Christi Geburt, die Anbetung der heil. drei Könige und die Darstellung im Tempel erinnern noch an die frühere Compositionsweise im »Schatzbehälter«. Die Seitenfelder enthalten die sitzenden Gestalten der Propheten und Evangelisten. An den Wänden erscheinen unter reichem gothischem Schnitzwerk Kaiserbilder und die Figuren der Sibyllen, umflattert von Spruchbändern. Die Sibylla Tiburtina hat in dem länglichen Kopftypus und in der ganz eigenthümlich empfindsamen Körperbiegung Aehnlichkeit mit der Venus auf dem Dürer'schen Kupferstiche, genannt »der Traum des Doctors«, soweit die modisch gekleidete Figur den Vergleich zuläßt. Die zahlreichen Schildereien sind auf Leinwand in Leinfarben warm und leuchtend gemalt. »Mekel Wolgemoet« ward dafür im Jahre 1501 durch das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar

1) Phototypische Abbildung bei Thauling, Michel Wolgemut als Meister W etc. in den Mittheilungen d. Instituts für osterr. Geschichtsforschung 1884. V. 1. Heft.

2) Waagen, Treasures of Art,

IV, 35. Weil die Zeichnung das zeigt, was man den völlig entwickelten Stil Dürers nennt, ist die Bezeichnung Wolgemuts noch nicht unbedingt zu verwerfen.

ausgezeichnet ¹⁾. Hier sei noch erwähnt, daß gleichzeitig in Nürnberg auch eine Familie des Namens Wolgemut vorkommt, welche dem Kaufmannsstande angehört und aus Goslar stammt, ohne daß sich aber deren Verwandtschaft mit dem Maler Michel Wolgemut nachweisen läßt ²⁾.

Das letzte, aber am besten beglaubigte Altarwerk aus Wolgemuts Werkstatt ist der Hochaltar in der Stadtkirche von Schwabach, der 1508 vollendet wurde. Das Schnitzwerk in seinem Innern zeigt Christus und Maria thronend zwischen den beiden Schutzheiligen der Kirche: Johannes dem Täufer und Martin von Tours; darüber schwebende Engel und drei Schirmdächer im üppigsten spätgothischen Geschmack. Das Mittelfstück sämmtlicher Altarwerke von Wolgemut bilden nämlich oder bildeten ursprünglich runde Holzsculpturen, deren baufchige Gewänder von Gold strotzen oder mit prächtigen Brocatmustern bemalt sind. Es sind schwächliche, geschwungene Gestalten mit einförmig runden, aber fein bemalten Köpfen, die Frauen von jenem kindlich jungfräulichen Ausdrucke, wie er in der altkölnischen Schule vorkommt. Das sind Producte einer alterthümlichen, stationären Kunstrichtung, die, unbeirrt durch die fortschreitende Stilwandlung in der Malerei, in den alten Formen erstarre, indess der tiefere, seelische Inhalt, der sie einst belebt hatte, verflüchtigte. Diese sich stets gleichbleibenden Holzsculpturen stehen daher in einem immer grelleren Gegensatze zu den von Wolgemut beigefügten Flügelbildern. Aber die Tradition und der Geschmack der Besteller hielt an den hergebrachten himmlisch gestimmten Andachtsbildern fest — ja heute noch tragen in fränkischen Gegenden gefeierte Muttergottesfiguren das bausbäckige Kindergesicht des alten Stils. Vermuthlich beforgte wohl der Maler auch die Herstellung, Vergoldung und Bemalung der Mittelfiguren ³⁾. Die Malerei

1) Nach J. M. Kratz' Forschungen: Mithoff, Archiv für Niederfachens Kunstgeschichte, III. Abth. 33 ff. mit Abbildungen.

2) Lochner, Personennamen S. 29.

3) Die Zusammengehörigkeit beider Thätigkeiten in Nürnberg zeigt noch ein Rathserlaß von 1509, durch

selbst, obwohl längst die führende Kunst, blieb so von dem vornehmsten Platze des Altarwerkes noch ausgeschlossen und mußte sich mit der Verzierung der zwei, vier oder sechs Seitenflügel begnügen.

Auf dem Schwabacher Altare sind fogar die Innenseiten des letzten Flügelpaares, wie auch die Altarstafel mit verschiedenen Hochreliefs bedeckt, die zwar sorgfältig ausgeführt, sich von den früheren Bildwerken der Art doch wenig unterscheiden. Die Gemälde der drei Flügelpaare hingegen stehen in einem bedeutungsvollen Gegensatze zu den älteren Werken Wolgemuts. Die Ausführung und der Grad der Vollendung ist zwar auch hier sehr ungleich und läßt auf eine starke Betheiligung der Gefellen schließen; die Entwürfe der Compositionen stammen aber sicher von Wolgemut selbst her und gewähren uns einen Einblick in seine letzte Stilweise. Die äußersten Seiten der Flügel zeigen die Kolossalfiguren der beiden Kirchenpatrone. Johannes der Täufer zur Linken ist eine gewaltige Erscheinung; energisch setzt er den linken Fuß vor und weist stracks mit der Rechten auf das vor ihm liegende, nicht eben gutgebildete Lamm, in dem die Linke mit einer auch Dürern eigenthümlichen Spreizung der Finger das rückwärts aufliegende rothe Gewand zusammenhält, welches in breiten Falten das bräunliche Fell des Heiligen fast ganz verdeckt. Die Glieder sind kräftig und voll; der längliche Kopf mit stark ausladender Nase, von krausem Haar und Bart reich beschattet, vollendet den Eindruck unbändiger Naturkraft, welcher der Meister vor allem zu huldigen scheint. Der heil. Martin von Tours auf dem rechten Flügel sitzt, fast von vorne gesehen, auf einem ziemlich steif und unvollkommen gezeichneten Schimmel; er ist im Begriffe, seinen weiten rothen Mantel mit dem rechts

welchen »auf Ansuchen und Bitte der Meister Maler und Bildschnitzer« einem solchen Künstler, der nicht Bürger der Stadt sei, verboten wird, eine Werkstatt zu halten und öffentlich Aufträge anzunehmen. Baader.

Beiträge II, 25. Die alten Bürgerbücher nennen im XIV. Jahrh. öfter einen Meister: Bildschnitzer und Maler, im XV. Jahrh.⁸ wieder umgekehrt: Maler und Bildschnitzer.

kauernden Bettler zu theilen. Die Composition ähnelt dem falschen Holzschnitte im Dürerwerke ¹⁾, der vielleicht Wolgemut zuzuschreiben wäre. Wichtig für die Entstehungszeit des Altars ist die auf einem Steine unten in der Mitte befindliche Jahreszahl 1506. Im Grade der Ausführung steht das Bild jenem des Täufers nach; mehr noch als hier die Wolken, die steilen Felsen rechts und die gelbe Schwertlilie im Vordergrund, ist dort die Landschaft mit Vorliebe behandelt. Der Baumschlag und die Fernsicht auf die grünlich weißen Gewässer des Jordans, auf die Insel darin, die Thürme, das blaue zackige Gebirge, alles das zeugt von eifrigem Naturstudium. Die gleiche Beobachtung machen wir an den kleineren Darstellungen der inneren Flügelseiten, z. B. an der Predigt des Täufers und der Taufe Christi, wo sich die Landschaft den Flufs entlang vortreflich vertieft und farbenreich abstuft; der unbekleidete Heiland erscheint hier namentlich gut gebaut und von völligen Formen. Die drei vom heil. Martin als Bischof vom Tode Auferweckten in Leinlaken auf ihren Gräbern sitzend, zeigen selbst in den Schwächen ihrer Körperbildung die eifrige Benutzung des Modells. Abgesehen von den hergebrachten Darstellungen aus der Passion und dem Leben Jesu, ergeht sich der Meister in einer völlig freien, selbständigen Auffassung der Gegenstände. Die vollere Körperlichkeit und die genauere Perspective sind ein ihm eigenthümlicher Fortschritt; bemerkenswerth ist zumal die Anschaulichkeit des augenblicklichen Geschehens in einzelnen Compositionen, wie z. B. nach der Enthauptung des Täufers Herodias im Vordergrunde das Haupt auf der Schüssel zur Tafel trägt; voll Abscheu verlässt einer der Gäste den Speisefaal, der König selbst ist erschrocken aufgestanden, nur die Königin bleibt gleichgiltig sitzen und wird dafür von dem Pagen mit prüfendem Blicke beobachtet. In dieser Mannigfaltigkeit der Motive, die so

1) Bartsch, Appendix Nr. 18 mit Dürers.
einem später eingefügten Monogramme

richtig zur Einheit der Handlung verknüpft sind, liegt ein Zug ganz moderner Dramatik. Dabei ist die Darstellung aller kirchlichen Beziehungen vollständig bar. Die Tracht und die Umgebung der handelnden Personen sind ganz nur aus dem Leben gegriffen, und Herodias schreitet einher in Federhut und goldbefetztem rothen Schleppkleide, das sie mit dem Ellenbogen ein wenig emporhält, wie die Dame in Dürers Kupferstich, genannt »Der Spaziergang«.

Wie die Zeichnung und Composition, so ist auch die malerische Behandlung Wolgemuts hier eine andere geworden, soweit die Uebermalung des Altares durch Rotermond im Jahre 1817 auf den ursprünglichen Zustand der Gemälde schliessen läßt. Die Farben sind im Allgemeinen schwerer, der Localton des Fleisches bräunlich, die Lichter darauf stärker abgesetzt als in den früheren Werken Wolgemuts. Die Anwendung der Oeltechnik scheint durchgedrungen zu sein. Freilich ist die Art wie der Grad der Ausführung so ungleich, daß die Betheiligung verschiedener Gehilfen deutlich hervortritt. Der Bedeutendste unter denselben dürfte Hans Schäufelein gewesen sein. Erinnert an ihn schon der häufige Gebrauch eines in den Schatten bläulich gebrochenen Weißs, so erkennt man in der Frauengruppe auf dem Bilde der Kreuzigung ganz bestimmt seine idealen, dabei etwas leeren Typen. Der Hauptmann Longinus und der rothgekleidete Junker daneben mit dem edlen Profile, den geschlitzten Aermeln, den Degen an der Seite, sind Kraftgestalten, die den ganzen Uebermuth einer sich selbst genügenden Existenz herauskehren. Auch Mantegna und Dürer haben solche Soldatenfiguren gerne in den Vordergrund ihrer Compositionen gestellt. Beachtenswerth ist auch die Rückseite des Altars. Der weiße Grund ist hier ganz mit grünem, in Tempera gemalten Zierwerke bedeckt. Das Mittelstück stellt eine Art Stammbaum Christi vor, an dessen Stamm unten Joachim und Anna in halber Figur erscheinen; darüber verzweigt sich das Ornament in verschlungenen Bandrollen, wie sie auf den großen Holzschnitten der Schedel'schen

Chronik auch zuweilen vorkommen, und mitten inne steht eine kleine zierliche Madonnen-Figur; in den oberen Ecken schweben Engel. Die Seitenflügel sind auf der Rückseite gleichfalls ganz mit gothischem Zierrath bedeckt, zwischen welchem verschiedene Vögel sichtbar werden. Mit Leichtigkeit und sichtlichem Behagen bewegt sich Wolgemut in diesen krausen Formen, durch welche immer wieder, namentlich in den Figuren, das feinere Gefühl für Zierlichkeit und plastische Vollendung hervorbricht.

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

1) Meusel: Neue Miscellaneen IV. 476.

2) J. G. Maurer: Chronicon Swabacense 1756. S. 90.

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

Die großen Aufträge, welche Wolgemut von allen Seiten zufließen, sprechen für das Ansehen, welches seine Werkstatt weit und breit genoss. Auch sind die Summen, welche ihm für seine Altäre bezahlt wurden, für jene Zeit sehr beträchtlich, und Dürer erzielte niemals, auch nicht annähernd, so hohe Preise für seine Gemälde. Der Zwickauer Altar z. B. ward Wolgemut mit nicht weniger als 1400 Gulden rheinisch bezahlt. Die Schedel'sche Weltchronik warf nach der Abrechnung am 22. Juni 1509 jedem der beiden contrahierenden Theile ab: 98 fl. bar, 149 fl. an selbst entnommenen Exemplaren, 621 fl. an noch ausstehenden Forderungen und überdies eine gleichgetheilte Anzahl von noch unverkauften Stücken. Bedenkt man nun dazu die Reihe der gewiß nur zum Theil bekannten und erhaltenen Arbeiten des Meisters, so nimmt es Wunder, das er es nachweislich zu keinem größeren Besitzstande gebracht hat. In den späteren Jahren scheint vielmehr ein Rückgang in seinen Vermögensverhältnissen eingetreten zu sein. Wie bereits oben erwähnt, bewohnte und besaß Michel Wolgemut in Dürers Knabenjahren das Pleydenwurff'sche Haus »unter der Vesten«, das heute die Nr. S. 406 führt. Urkundlich erscheint er auch 1479 und 1490 als dessen Eigenthümer; im Jahre 1493 am 10. Juni veräußerte er dasselbe an Bartholomäus Egen und kaufte dafür das benachbarte Eckhaus des Schneiders Hans Gerstner, S. 497, gegenüber der »Schildröhre«. Wie lange er nun die neue Behausung inne hatte, und wann auch diese in den Besitz der Egen überging, wissen wir nicht. Letztere überliefsen aber bereits am 7. December 1507 das Haus käuflich an einen Dritten. Seitdem schweigen die Nürnberger Archive

über Wolgemuts Schickſal, doch erſcheint er bis zu ſeinem Tode 1519 noch alljährlich in den Bürgerbüchern¹⁾.

Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß neben Michel Wolgemut noch ein anderer Meiſter irgend einen maßgebenden Einfluß auf Dürers erſte Entwicklung genommen hätte. Doch ſei um der Vollſtändigkeit willen noch eines alten Nürnberger Malers gedacht, deſſen Andenken Dürer auch in Ehren hielt. Es iſt Hans Traut, der 1477 in den Bürgerbüchern genannt wird und ſpäter erblindet ſein ſoll²⁾. Dürer beſaß von ihm einen großen S. Sebaſtian, mit der Feder ungemein plastiſch gezeichnet und mit ein wenig Farbe ſchraffierend getuſcht und gehöht. Er ſteht an den Baum gebunden auf einem achteckigen Poſtament, hat einen länglichen, jugendlichen Kopf, lächelnd mit hochgeſchwungenen Brauen, dabei noch groſe Hände und Füße mit langen Zehen; ſonſt aber iſt die Anatomie gut, die Ausführung vortrefflich. Dürer ſchrieb unter die Zeichnung, die ſich in der Univerſitätsbibliothek zu Erlangen befindet: »Dz hatt Hans Trawt zw Normmerchkg gemacht«. Der Meiſter kennzeichnet ſich als ein gemäßigter Anhänger von Wolgemuts Richtung, weniger ſchroff von der Geſchmacksrichtung der älteren Nürnberger Schule geſchieden. Ihm ſcheint eine Folge von Gemälden aus dem Leben des heil. Veit im nördlichen Seitenschiff von S. Lorenz und zwei davon im Germaniſchen Muſeum anzugehören³⁾.

1) Die Annahme, daß jener Michel Wolgemut, deſſen Kinder 1532 noch unter der Vormundſchaft des Goldſchmiedes Jobſt Eysler ſtanden, mit unſerem Meiſter identiſch ſei, und daß die Malerswitwe Chriſtina Wolgemutin, welche noch ſpäter erwähnt wird, deſſen zweite Frau geweſen ſein könnte, bleibt unwahrſcheinlich, ſo lange das freilich nicht urkundlich belegte Geburtsjahr 1434 aufrecht ſteht. Eher ließe ſich da an den gleichnamigen Maler Michel Wol-

gemut denken, der 1530 in Krems verſtirbt, worauf dann deſſen Mutter und Verwandte in Nürnberg die Verlaſſenſchaft begehren. Baader, Jahrbücher f. Kunſtw. I, 225; deſſelben Beiträge II, 42. Vergl. dagegen Lochner, Perſonennamen 28, 29 und Quellenſchriften für Kunſtgeſch. X. 128—130.

2) Baader, Beiträge I, 2. Neudorffer, Nachrichten 39.

3) Beſtätigt ſich dieſe meine Vermuthung, ſo wäre daran die andere

Wie sehr sich aber Dürer während seiner Lehrzeit der Darstellungsweise seines Lehrmeisters angeschlossen hat, bezeugen uns zwei seiner eigenen Federzeichnungen aus dem Ende seiner Lehrzeit, über deren ursprüngliche Bezeichnung von 1489 kein Zweifel obwaltet. Beide behandeln profane Gegenstände und dienen uns als die frühesten beglaubigten Beispiele von Dürers eigener Erfindung und Composition. Auf der einen in der Bremer Kunsthalle ¹⁾ sehen wir einen stattlich geordneten Zug von sechs Reitern durch einen Hohlweg ziehen, der sich vor ihnen links gegen den Hintergrund öffnet. Dort erscheint in der Ferne eine Stadt angedeutet, deren Anblick der vorderste der Reiter begrüßt, indem er die Rechte erhebt; er ist wie die beiden ihm folgenden bereits um die Ecke gebogen und von rückwärts gesehen. Die Bedeutung der feierlichen Gruppe bleibt unklar, die Vorzüge der Anordnung, der Entwurf der Stadt, auch die Schwächen der Pferdefiguren entsprechen dem Charakter, den die Vorlagen zu den Wolgemut'schen Holzschnitten gehabt haben müssen. Das Gleiche gilt von einer andern Zeichnung aus demselben Jahre, die 1780 im Praun'schen Cabinet zu Nürnberg von Prestel gestochen wurde und neuester Zeit mit der Sammlung Pofonyi-Hullot in's Berliner Museum übergegangen ist. Hier stehen drei Landsknechte, auf ihre Spießse gestützt, in lebhaftem Gespräche beisammen; die kräftigen Körper in der knappen Tracht der Zeit haben etwas Ungelenkes, ihre wilden Gesichter mit den großen runden Augen etwas Starres; ein bewusstes Streben nach Freiheit in der Bewegung kämpft vergebens mit der Unzulänglichkeit des anatomischen Wissens. Die ebenmäßige Anordnung des alten Stiles ist aufgegeben, ohne daß die Naturbeobachtung noch durch Einzelstudium genügend unterstützt wäre ²⁾. Darstellungen ähnlicher Gruppen

Frage zu knüpfen, ob etwa diese Folge von Bildern zu denjenigen gehört, welche Hans Traut für den Kreuzgang der Augustiner gemalt hat und welche im Jahre 1816 daselbst verbrannt sein sollen,

1) Heller, S. 126, Nro. 28. Abb. in Dürer-Quantin auf Tafel zu S. 5.

2) Daß man die Zeichnung nach dem Schwur der Eidgenossen auf dem Rütli benannte, war gänzlich unbegründet. Abbild. in der Gazette des



Michel Wohlgemut.

Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 93.)

von zwei und mehr Landsknechten waren, wie wir noch sehen werden, damals in der Nürnberger Schule allgemein beliebt.

Das schönste Zeugniß dafür, daß Dürer auch späterhin seinen Lehrmeister bis an dessen Tod verehrte und ihm persönlich nahestand, liefert uns das treffliche Bildniß, das er uns von Wolgemut hinterlassen hat. Die freilich späte Inschrift auf dem Gemälde in der Pinakothek zu München befagt, daß Michel Wolgemut am 30. November 1519 vor Sonnenaufgang gestorben sei, somit genau 30 Jahre, nachdem Dürer seine Lehrzeit bei ihm vollendet hatte. Der dankbare Schüler, der ihn bloß um $8\frac{1}{3}$ Jahre überleben sollte, fertigte die sorgfältige Zeichnung in der Albertina, welche etwa aus dem Jahre 1516 stammen mag und hier im Holzschnitt beigegeben ist. Sie übertrifft das Münchener Gemälde so weit an Feinheit und Lebendigkeit der Auffassung, daß ich mich den Bedenken Gustavo Frizzonis¹⁾ anschliese, der in demselben bloß die Copie oder die vollständige Uebermalung eines Dürer'schen Originals erkennen will. Der Kopf ist beinahe in Lebensgröße mit schwarzer Kreide auf vergilbtem blauen venetianischen Papier entworfen und ein wenig weiß aufgehöhlt. Trotz seiner 82 Jahre zeigt er nichts von greifenhafter Schwäche. Die hochgebaute Stirn und das große Auge verrathen den regen Geist, die scharf gebogene Nase und das breit vorspringende Kinn berichten noch von seiner rastlosen Thatkraft, nicht ohne Beimischung eines milden Zuges um die Lippen. Bis daß er so ausfah, wie Dürer ihn hier abbildet, hatte Meister Wolgemut sicher noch nicht viel stille geessen. Nur wird es uns heute schwerer denn je, die letzte Entwicklungsstufe Wolgemuts zu verfolgen, die ihn noch im Greifenalter zu einer entscheidenden Stilwandlung führen sollte. Es war jedenfalls bequemer, $\frac{2}{3}$ das Ungewöhnliche einfach in Abrede zu stellen, wenn nicht gar

Beaux Arts 1877, I. S. 603 und bei Dürer-Quantin S. 5.

1) Alberto Durrero e sue talazione

coll' arte italiana e coll' umanismo dell' epoca; Archivio Veneto; Tom. XV—XVI, 1878.

etwas noch Ungewöhnlicheres an die Stelle zu setzen. So wollte man im Schwabacher Altar den Einfluss Dürers auf seinen Lehrer Wolgemut deutlich erkennen, und dasselbe behauptet Waagen¹⁾ auch von den Sculpturen des berühmten Imhoff'schen Weihbrodchreines oder Sakramentshäuschens, welches Adam Kraft 1496—1500 für die S. Lorenzkirche ausführte. Inwiefern hierbei eine ganz richtige Beobachtung zur Umkehrung des geschichtlichen Verlaufes gedient hat, wird uns einleuchten, wenn wir erwägen, was Dürer in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr von sich gab, und wie wenig er bis dahin zur Lösung größerer Aufgaben Gelegenheit fand.

Natürlicher als die Annahme folch' einer rückläufigen Kunstbewegung, nach welcher der sechzig- bis siebenzigjährige Meister sich seinem eben erst in der Entwicklung begriffenen Schüler nachgebildet haben sollte, erscheint wohl die Thatfache, daß Dürer, wie schon vor seiner Lehrzeit, so auch nach derselben noch eine Zeit lang unter dem Einflusse Wolgemuts gestanden habe. Daraus erklärt sich mittelbar zugleich seine Verwandtschaft mit Adam Kraft, welcher bereits im Jahre 1507 im Spitale zu Schwabach starb. Der Bildhauer Kraft war eben ein Altersgenosse Wolgemuts und folgte vorwiegend der malerischen Richtung desselben. Seine Gestalten starren zwar von vielgebrochenen Gewandfalten, streben aber stets nach Naturtreue und nach lebenswahrem Ausdrucke der Affecte. Insofern ihre gedrungeneren Verhältnisse, ihre mehr gerundeten Kopftypen denjenigen Dürers näher stehen, ist wohl Letzterer der empfangende Theil und nicht umgekehrt. Adam Kraft arbeitete zwar meistens in Stein, aber auch in Holz, denn laut einer Quittung des Imhoff'schen Archives wurden ihm die beiden hölzernen Engel beim Sakramentshäuschen ebenfalls bezahlt, und eine Urkunde von 1500 nennt ihn »Bildschnitzer«²⁾. Indefs nun

1) Kunstw. in Deutschl. II, 243. Imhof und Baader, Jahrbücher für
2) Mittheilung von Freiherr G. Kunstw. II, 79.

Wolgemut als Maler die plastischen Figuren seiner Altarwerke sichtlich vernachlässigte, bildete Kraft die Sculptur in seinem Sinne weiter. Auf dem Gebiete der architektonischen Verzierung gehen beide Männer vollends Hand in Hand. Bei ihrer Nürnberger Umgebung, dem herrschenden Zeitgeschmacke und dem Mangel jeder anderen Ueberlieferung boten sich ihnen bloß gothische Zierformen dar, so wenig dieselben auch der erwachenden Naturempfindung der Künstler entsprachen. In Ermangelung der inneren Eingebung eines bereits entschwendenen Stilgefühls geriethen sie in eine virtuose Ausbeutung ihrer Mittel bis an die Grenze der Unmöglichkeit. Den überchlanken, allzu luftigen Gebilden ihrer Phantasie wurden die constructiven Gesetze zum Opfer gebracht, das Maßwerk ging bunt durcheinander, bald überlastet durch die eingefügten Figuren, bald durch das Eindringen vegetabilischer und willkürlicher Motive verchnörkelt. Das Kühnste in dieser Art hat Adam Kraft in seinen verschiedenen Sakramentshäuschen oder Weihbrodgehäusen zu Nürnberg, Schwabach, Heilsbrunn geleistet; dem Material ist dabei so sehr Gewalt angethan, daß sich allerdings daran leicht die Sage knüpfen konnte, er habe das Geheimniß besessen, Steine zu erweichen und nach ihrer Modelung wieder zu verhärten.

Manchen seiner hier angewendeten Freiheiten, wie den gebogenen Fialen begegnen wir bereits in den gothischen Stuhlwerken, die Wolgemut gelegentlich in seinem »Schatzbehälter« anbringt. Viel deutlicher aber noch erscheint diese Art der Verwandtschaft mit Adam Kraft in jenen seiner Kupferstiche, welche zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt sind. Bartsch und Passavant beschreiben unter dem Namen Wenzels von Olmütz sieben solcher Entwürfe für Bekrönungen von Monstranzen, und das Berliner Cabinet besitzt überdies das Abbild eines vollständigen Osterforiums mit W bezeichnet. Die hochgestreckten, durchsichtigen Glieder dieser gothischen Architektur entsprechen nur der Ausführung in Metall. Daß Adam Kraft sich dieselben bei seinen thurnhohen Sakramentshäuschen zum Muster nahm, darf als eine Verirrung seines

Gefchmackes angefehen werden; er opferte die Zierlichkeit des kleinen Mafstabes, ohne die Erhabenheit des großen dafür einzutauschen. Von folchem Mißgriff hat fich Wolgemut ferne gehalten; wir finden die luftige Gliederung feiner Goldfchmiedvorlagen in feinen größer ausgeführten Altarwerken nicht wieder, doch bieten die Einzelheiten an beiden deutliche Vergleichungspunkte. Die in das Ornament jener 'Kupferfche eingefügten Figürchen zeigen diefelbe völlige Körperlichkeit, edle Haltung und gefällige Gewandung, wie die von Blattgewinden umfchlungenen Gestalten auf der Rückfeite des Schwabacher Altares, fie werden von Confolen getragen, gleich denen unter den großen Heiligen des Peringsdörfferfchen Altares. Die Vorlage zu einem Pokale, deffen birnenähnlicher Bauch durch fischblafenartige Buckel gebildet wird, zeigt im Einzelnen diefelbe Behandlung, wie fie Dürer noch am Ende feiner Thätigkeit auf Muster für Goldfchmiede anwandte ¹⁾; fo der Doppelpokal von 1526, colorierte Federzeichnung in der Albertina und andere Gefäße im Dresdener Dürercodex, foweit fie Dürer angehören. Getrauen wir uns daher nur die Dinge fo natürlich zu nehmen, wie fie zu liegen pflegen, und wir dürften den Thatfachen näher kommen. Sobald von Einfluß zwischen Künftlern die Rede ift, find es doch mit fehr feltenen Ausnahmen gemeinlich die Alten, welche ihn ausüben, die Jungen, welche ihn empfangen; und nicht anders fteht es wohl auch um das Verhältniß zweier Generationen, wie fie durch Wolgemut neben Kraft, und durch Dürer neben Peter Vifcher vertreten werden. Weil wir uns aber unfer Urtheil zunächft nur nach den bekannteren Jüngeren gebildet haben und aus ihnen den Mafstab fchöpften zur Beurtheilung der uns unbekannteren Alten, darum konnte uns fchließlich der Glaube an den gemeinen Lauf der Dinge ganz abhanden kommen.

1) Paffavant Nro. 79 im Dresdener Cabinet.

V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei.

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

Dürer.



IN derselben bündigen Kürze, mit welcher Dürer über seine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet, fährt er fort: »Und da ich ausgedient hatte, schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre aus, bis dafs mich mein Vater wiederforderte; und als ich im 1490ten Jahr hinwegzog nach Ostern ¹⁾, darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten«, die in diesem Jahre auf den 18. Mai fielen. Wohin Dürer zunächst wanderte und wo er jene vier Jahre zubrachte, erfahren wir weder von ihm, noch von anderen; wir müssen uns diese Fragen blofs aus zerstreuten Ueberlieferungen und vor allen aus seinen Jugendarbeiten beantworten. Vielleicht errathen wir auch manches aus dem Inhalte der reichgefüllten Zeichenmappe, die er von der Reise mitbrachte.

Auf einem Irrthume beruht offenbar die Nachricht Sandrarts, Dürer wäre damals nach den Niederlanden gegangen. Weder sein Entwicklungsgang, noch das ausführliche

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

Tagebuch feiner ſpäteren niederländiſchen Reife bieten eine Beſtätigung für diefe vereinzelt daſtehende Nachricht. Aus beiden läßt ſich vielmehr das gerade Gegentheil folgern. Namentlich entfernt ſich Dürer in feiner Kunſthätigkeit ſtets mehr von den niederländiſchen Traditionen, die noch in der Schule Wolgemuts gewaltet haben. Was er davon vor allem bewahrt, iſt das lebhaſte Gefühl für die Reize der Landſchaft, deren Behandlung er aber fortan ſelbſtändig bloß an der Hand der Natur weiterbildet.

Dagegen berichtet Chriſtoph Scheurl in feiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Krefs, Dürer habe nach Beendigung feiner dreijährigen Lehrzeit beim Nachbar Wolgemut Deutſchland durchwandert, ſei im Jahre 1492 nach Colmar gekommen und dort von den Brüdern Martin Schongauers, den Goldſchmieden Caspar und Paul, dem Maler Ludwig, wie auch zu Baſel von deſſen viertem Bruder, dem Goldſchmiede Georg, gütig aufgenommen und freundlich gehalten worden. Meiſter Martin ſelbſt aber habe er nicht mehr geſehen, ſo lebhaft er dies auch gewünscht hätte; er war am 2. Februar 1488 geſtorben¹⁾. So weit wird der Bericht Scheurls, der ſich auf Dürers eigene Ausſagen beruft, allen Glauben verdienen. Nach altem Handwerksbrauch von Stadt zu Stadt wandernd, hier kürzer, dort länger verweilend, in einer oder der andern Malerwerkſtatt arbeitend, mag Dürer alſo wol zunächſt die Richtung nach Weſten eingechoſlagen haben. Dafür ſpricht auch eine andere, wenn auch weniger zuverlässige Ueberlieferung in den Verzeichniſſen der Imhoffſchon Kunſtkammer, wo unter den eben nicht immer mit beſonderer Gewiſſenhaftigkeit Dürer zugeſchriebenen Gemälden (1573—74) erwähnt werden: Ein alter Mann in einem Täflein, iſt zu Straßburg ſein Meiſter gewefen, auf Pergament, und: Ein Weibsbild auch in einem Täflein, Oelfarb, ſo dazu gehört, gemalt zu Straßburg 1494²⁾.

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

Schongauers.

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

Dafs diese Beschreibung nicht einer deutlichen ursprünglichen Bezeichnung der offenbar kleinen Bildnisse entlehnt ist, geht daraus hervor, dafs das Inventar von 1580 statt »ist zu Strafsburg sein Meister gewesen«, befagt: »hat's ein alter Meister von Strafsburg gemacht«, mit Weglassung der bedenklichen Jahreszahl bei der Frau. Obwohl uns die so beschriebenen Bildchen längst verloren gegangen sind, stimmt doch die wenig dauerhafte Ausführung in Oel auf Pergament so sehr zu der frühesten Malweise Dürers, dafs sich die Originalität derselben und somit die Beglaubigung jener Nachricht ganz im Allgemeinen annehmen läfst. Nur dürfte die Jahreszahl ungenau überliefert sein. Vielleicht wurde dieselbe einmal verlesen statt 1490 oder 1491, denn wenn Dürer 1492 von Colmar nach Basel gegangen, so ist kaum anzunehmen, dafs er später wieder in der umgekehrten Richtung nach Strafsburg gekommen sei, auch dafs er überhaupt nicht weiter in die Welt geschweift und sich bis 1494 blofs in den Rheingegenden aufgehalten haben.

In die Zeit seines Aufenthaltes daselbst dürften zwei in Wasserfarben emsig ausgeführte Zeichnungen der Albertina fallen, welche die beiden einander gegenüberstehenden Ansichten eines unbekanntes länglichen Stadtplatzes wiedergeben. Auf einen ganz unbegründeten Anspruch Hellers hin hat man darin bisher die Aussicht aus dem erst 1409 von Dürer angekauften Wohnhause auf dem Thiergärtner Thorplatze sehen wollen. Mit Letzterem hat die Lage des hier dargestellten Platzes nichts gemein, so wenig, wie die Architektur der Gebäude dem alten Nürnberg angehört. Das Urbild dieser gedrückten Laubenbögen, der Riegelwände, des reichen Zinkengiebels, des von unten aufsteigenden mehrseitigen Erkerthurmes mit den Freitreppen möchte am ehesten im westlichen Deutschland zu suchen sein. Die Linien der Gebäude sind ursprünglich nach dem Richtsheit mit Kohle vorgeriffen, dann mit genauer Beachtung des Materials ziemlich kräftig colorirt. Die Perspective ist mangelhaft und leidet unter der Annahme eines zu hohen Horizontes. Diese Schwäche

erinnert noch an die Art Wolgemuts in den Städteanſichten der Weltchronik; der Ausſchluß jeder Willkür aber und die treue Wiedergabe der Einzelheiten kennzeichnet einen weiteren Fortſchritt des Naturſtudiums. Auf dem einen der beiden Gegenſtücke iſt die Luft weiß geblieben, auf dem andern iſt der Himmel mit ſchweren Wolken bedeckt, die durch eine ſchräge Abendbeleuchtung undurchſichtig erſcheinend ein eigenthümliches magiſches Reflexlicht erzeugen. Das ungewöhnliche Schauſpiel iſt der Natur glücklich abgelaufen und ſtimmt mit dem grau gehaltenen Grundtone des Ganzen zuſammen. Wie die meiſten Landſchaftſtudien Dürers tragen auch dieſe beiden Aquarelle keine Jahreszahl, ſondern nur das ſpäter erſt beigefügte Monogramm.

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

Was Dürer damals am Rheine und inſondere in der Schule Schongauers vorſand, konnte wenig Einfluß auf ſeine Kunſtrichtung gewinnen. Die Malweiſe daſelbſt war von

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

Noch ein Menschenalter früher hätte der lernbegierige deutsche Kunstjünger rheinabwärts wandern müssen. Damals war auch der Vater Dürers als Goldschmied, und vermuthlich auch Michel Wolgemut, der Maler, zu den großen Künstlern in den Niederlanden gezogen, die durch ihre tiefe Erfassung der Wirklichkeit und den Reichthum ihrer technischen Mittel an der Spitze der neueren Kunstbewegung standen. Im Jahre 1449 gieng Rogier van der Weyden nach Italien, nicht um dort zu lernen, sondern um durch seine vollendete Kunstfertigkeit dort zu glänzen. Hugo van der Goes lieferte später noch der Familie Portinari den Altar in S. Maria Nuova in Florenz, und Justus van Gent malte 1474 sein Abendmahl für S. Agata in Urbino. Antonello von Messina dagegen kam, wenn auch nicht 1440 nach Brügge zu Jan van Eyck, so doch später nach den Niederlanden, um das Geheimniß der Oelmalerei und des flämischen Colorits sich anzueignen und es dann nach Venedig mitzubringen, wo er um 1496, etwa 50 Jahre alt, starb. Hatten somit die Berührungen mit dem Norden anfangs bloß eine Rück-

wirkung auf die italienische Malerei zur Folge, so war dieselbe gegen Ende des XV. Jahrhunderts längst jeder Beeinflussung von aussen entwachsen und zu einer Selbständigkeit gediehen, die das Mafs ihrer Bedeutung nur mehr in sich selbst trägt. Der erste grofse Anlauf niederländischer Naturschilderei war vorüber, als Dürer seine Wanderchaft antrat. Die Strömung war im Begriffe eine rückläufige zu werden. Die Hauptvertreter der Eyck'schen Kunst im Norden, wie im Süden, Hans Memling und Antonello da Messina, starben gerade um diese Zeit. Soweit nunmehr Wechselbeziehungen zwischen niederländischer und italienischer Malerei fortbestanden, war nicht mehr die letztere, sondern die erstere der empfangende Theil. Als Jacopo de' Barbari im Anfange des XVI. Jahrhunderts durch Deutschland nach den Niederlanden zog, blieb er im Grunde doch ein Venetianer, während sein Genosse Jan Gossaert de Mabuse sich in Italien rasch aus dem Meister des grimanischen Gebetbuches zu einem entschiedenen Anhänger der italienischen Renaissance umwandelte ¹⁾.

Im letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts hatte somit Italien bereits die entschiedene Führung auf dem Gebiete der Kunst und des Geschmackes übernommen. Wenn sich auch die Zeitgenossen von dieser Thatfache nicht theoretisch Rechenschaft geben konnten, wie wir heutzutage, so hatten sie davon doch ein deutliches Bewusstsein. Diefelben Beweggründe, welche den Vater und Wolgemut in ihrer Jugend nach den Niederlanden lockten, mußten daher Dürer im Jahre 1493 südwärts drängen. Insbesondere Venedig zu sehen, mußte für den jungen Dürer das Ziel lebhafter Wünsche sein. Nürnberg stand längst in dem lebhaftesten Verkehre mit der Lagunenstadt, und man erzählte sich daheim gewifs viel von deren Herrlichkeit. Nürnberger Kaufherren nahmen dafelbst in der deutschen Faktorei, dem Fondaco de' Tedeschi, eine hervorragende Stellung ein und waren zwischen Venedig

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

und der Heimath viel unterwegs. Andere Landsleute holten sich an der benachbarten Univerfität Padua ihre gelehrte Bildung, und mit den Claffikerausgaben der Aldinifchen Druckerei wanderte wohl auch mancher Kupferftich nach dem Norden. Wilibald Pirckheimer, der ſich 1504 in einem Briefe an Celtes rühmen konnte, daß er alle griechifchen Bücher befitze, welche in Italien gedruckt feien, befand ſich damals, 1490 bis 1497, als Student erft auf der Univerfität Padua und dann in Pavia.

Wir haben keine Nachrichten darüber, daß ſich Dürer im Jahre 1494 in Venedig aufgehalten habe, außer denjenigen, welche uns der Meifter ſelbſt in ſeinem Skizzenbuche und in ſeinen Briefen hinterlaſſen hat. Doppelmayr ¹⁾ erzählt zwar, Dürer ſei auf ſeiner erſten Wanderschaft vor ſeiner Heirath und ſeiner Niederlaſſung in Nürnberg zuletzt nach Venedig gekommen; da er aber von dem beglaubigten venetianifchen Aufenthalte Dürers im Jahre 1506 nichts weiß, konnte man hier an eine Verwechſelung denken. Die meiſten Kunſtſchriftſteller haben denn auch dieſe für Dürers Entwicklung ſo bedeutſame Thatſache unbeachtet gelaffen. Erſt in neuerer Zeit hat dieſelbe entſchiedene Vertreter gefunden ²⁾.

Es iſt wiederholt bemerkt worden, daß der zweite Aufenthalt Dürers in Venedig von 1505 bis 1507 ſo verhältnißmäßig wenig Einfluß auf ſeine künſtleriſche Richtung geübt hat, und wir werden dieſelbe Beobachtung machen, wenn wir ſehen, wie zwiſchen den bedeutendſten Compoſitionen unmittelbar vor und nach jener venetianifchen Reife faſt gar kein Unterſchied waltet. Dieſe immerhin auffallende Erſcheinung ließe ſich zwar durch die völlig fertige und ſelbſtbewußte Entwicklung des Meiſters in jenen Jahren begreiflich machen, und auch dafür, daß gerade ſeine Kunſthätigkeit vor 1506 deutliche Spuren italieniſcher Einwirkung an ſich trägt,

1) Nachricht, Nürnberg, 1730. S. 183.

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

böte sich zur Noth noch manche andere Erklärung. Doch thut ja Dürer in seinem Briefe vom 7. Februar 1506 aus Venedig seines früheren Aufenthaltes dafelbst ganz ausdrücklich Erwähnung. Die Art, wie er Giovanni Bellinis dort gedenkt, deutet allerdings darauf hin, daß er denselben erst damals kennen, oder doch erst schätzen gelernt habe. Dann schreibt er weiter von ihm: »Er ist sehr alt und ist noch der beste in der Malerei; und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr, und wenn ich's nicht selbst sähe, so hätte ich's keinem andern geglaubt«. Ding ist in Dürers Sprache ein Collectivbegriff und bedeutet hier, wie an manchen anderen Stellen, die Arbeiten, Werke, d. i. Kunstwerke¹⁾. Nun, das Geschmacksurtheil, dessen Abänderung er sich nur auf Grund eigener Anschauung zutraut, muß er sich doch wohl auch zuvor mit eigenen Augen gebildet haben; und die Angabe der Zeit, wann dies geschah, stimmt zur Genüge mit unferen sonstigen Anhaltspunkten überein. Wenn sich Dürer noch 1494 in Venedig befand und erwiesenermaßen bereits 1505 wieder dahin zurückkehrte, so durfte er im Allgemeinen den Zeitraum, der zwischen seinen beiden entgegengesetzten Auffassungen lag, auf eilf Jahre ansetzen. Der natürlichste Gedankengang läßt hier die Zeit des Gesinnungswechsels als Termin erscheinen und nicht das zufällige Datum eines Briefes, von dem man überdies keine diplomatisch genauen Daten erwarten wird²⁾.

Wenn die beiden obenerwähnten Malereien auf Pergament vom Jahre 1493 noch auf deutschem Boden angefertigt wurden, und Dürer bereits zu Pfingsten 1494 heimkehrte, so kann er nicht lange in Venedig verweilt haben, jedenfalls nicht lange genug, um sich in den verschiedenen, entgegen-

1) Dürers Briefe 6, 15 und Anmerk. zu 6, 5.

2) Christoph Scheurl wußte wohl vom ersten Aufenthalte Dürers in Venedig, wenn er 1506 in Lib. de

laud. Germ. von ihm schreibt: »Qui quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me saepe interprete, consalutatus est alter Apelles.«

geletzten Richtungen, die sich damals noch in der venetianischen Malerei kreuzten, zurecht zu finden und irgend eine derselben nachhaltiger auf sich wirken zu lassen. Hiezu wäre Dürer in seinem 23ten Jahre allerdings viel empfänglicher gewesen als ein Jahrzehnt später. Ob sich aus seiner obigen Aeußerung schliessen läßt, daß er für eine bestimmte Richtung Partei ergriffen habe, und was es gewesen sei, das ihm damals so wohl gefallen hat, bei seiner Rückkehr im Jahre 1505 aber zu seiner eigenen Ueberraschung nicht mehr gefiel, und ob dies ausschliesslich die Mantegneske gewesen sei ¹⁾, wagen wir in's Einzelne gerade nicht zu entscheiden; die überlieferten Nachrichten sind doch zu dürftig. So weit es indess der heutige Stand unserer Denkmälerkenntnis gestattet, beantwortet sich die Frage nach der Bedeutung jenes merkwürdigen Ausspruches, wenn wir den Gang der Kunstentwicklung in Venedig mit derjenigen Dürers vergleichen. Denn unbewußt und nicht ohne mittelbaren Zusammenhang mit der venetianischen Malerei hatte Dürer in einem Jahrzehnt rastlosen Suchens und Lernens inzwischen aus der Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Einflüsse sich den Weg zu einer einheitlichen Selbständigkeit gebahnt, ähnlich demjenigen, den die venetianische Schule selbst bis zum Anfange des XVI. Jahrhunderts im Großen und Ganzen zurückgelegt hatte.

Wie in staatlicher Hinsicht, so nahm Venedig auch in seinem Kunstleben gegen das übrige Italien eine Sonderstellung ein. Entsprechend seiner geographischen Lage und seinen Handelsbeziehungen bildet auch die Kunst Venedigs ein Mittelglied zwischen deutscher Gefühlsweise und südlichen Anschauungsformen. Spät erst, dann aber plötzlich und vielfach unvermittelt drangen Renaissanceformen hier in die Darstellung ein. Um 1450 steht die Architektur, wie die Sculptur Venedigs noch größtentheils unter der Herrschaft des gothischen Geschmacks; Kirchen und Paläste werden

1) Vergl. diese plausible Annahme bei H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstw. I. 139. Nur liegt die Frage

weniger einfach, als diese Antwort es erfordern würde.

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

Die erste Malerschule, welche in Venedig zu einer eigenthümlichen Bedeutung gelangt, ist die von Murano. Als ihr Begründer erscheint ein deutscher Meister, der vom Oberrhein oder vielleicht von Köln stammt und sich auf den Altarwerken, die er seit 1440 mit Antonio Vivarini ausführte, »Johannes Alemannus« oder »de Alemania« nennt ¹⁾.

1) Crowe und Cavalcaffelle, Italien. Malerei, deutsch von Max Jordan, Leipz. 1873. V. 15 u. ff., nur das dort auf den mehr litterarisch als

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

Auch nach dessen Tode arbeiten die Brüder Antonio und Bartolommeo **Vivarini** in der alten Weise weiter. Nicht bloß die reichen **gothischen Umrahmungen**, sondern auch die davon eingeschlossenen Gemälde **ihrer Altarwerke zeigen ganz mittelalterlichen, nordischen, um nicht zu sagen deutschen, Geschmack.** Und merkwürdiger Weise gilt dasselbe auch noch von dem einzigen größeren Werke, das uns von Francesco Squarcione in Padua authentisch überliefert ist; es ist der Altar des heil. Hieronymus, den der Meister urkundlich 1449—1452 für die Familie Lazzara vollendete und der sich jetzt in der Gallerie zu Padua befindet. Kaum daß uns eine Ruine mit einfachem Rundbogen auf zwei rothen Porphyrfäulen im Hintergrunde oder die rohen viereckigen Postamente der in den Seitenfeldern stehenden Heiligen eine schüchterne Andeutung davon geben, daß das Auge des Meisters für Reste des Alterthums nicht ganz verschlossen sei. Darnach zu schließen, kann das Verdienst, welches sich Francesco Squarcione um die Einführung des Studiums der Antike erworben haben soll, nur ein rein theoretisches gewesen sein. Von dem Wissen, das er sich auf weiten Reisen erworben hatte, von den Kunstwerken und Gypsabgüssen, die er sammelte, machte erst sein Adoptivsohn und Schüler Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. 1506) den richtigen Gebrauch. Er allein ist der Schöpfer des großen paduanischen Renaissancestiles, in welchem er bereits während der fünfziger Jahre die Ausmalung der S. Christoph-Kapelle bei den Eremitani vollendete. Erst Mantegna vertiefte die Bildfläche zu täuschender Räumlichkeit und belebte dieselbe mit leibhaftigen, handelnden Gestalten. Mit derselben Freudigkeit, mit welcher die nordischen Maler auf die Wiedergabe der einmal geschauten Naturgegenstände ausgingen, zog er im Verein mit gelehrten Freunden dem Studium der antiken Denkmäler nach, deren sich damals in Oberitalien noch eine weit größere Anzahl erhalten hatte als heutzutage. Die Blüthe der philologischen und mathematischen Wissenschaften an der Universität Padua

war ganz geeignet, dem Künftler die nöthigen Vorkenntniſſe zu erſchließen. Daher die neue treffliche Berechnung ſeiner Perſpectiven, daher die Pracht des antiken Zierwerks, die antiquariſche Genauigkeit der altrömischen Trachten, die er zuerſt in die Malerei einführt. Die Abſichtlichkeit in der Entfaltung aller dieſer Neuerungen wirkte damals noch nicht ernüchternd, wie etwa heutzutage, wo wir über die Abnützung und den Mißbrauch von Jahrhunderten zurückblicken. Sie wird reichlich aufgewogen durch die lebendige Erfafung des Geſchehens, durch die Mannigfaltigkeit im Ausdrücke der Seelenſtimmungen und die vollendete Körperlichkeit und Anordnung der Figurengruppen, durch die anmuthige Behandlung der hügeligen, terraffierten Fernen, wie ſie ſich hinter Vincenza hinziehen, und endlich durch den Grundzug einer alles bewältigenden Grofsartigkeit, einer wahrhaft epischen Getragenheit.

Jemehr es der Malerei des benachbarten Venedig bei ihrer Ideenarmuth ſtets auch an Selbſtändigkeit gebrach, einen deſto tieferen Eindruck mußte die neuentdeckte Formenwelt Mantegnas dort hervorbringen. Die Brüder Gentile und Giovanni Bellini erfuhren zunächſt dieſe Einwirkung, da ſie in der Werkſtatt ihres Vaters Jacopo zu Padua arbeiteten und mit Mantegna, der damals ihre Schweſter Nicolafia heirathete, befreundet waren. Inſondere der jüngere Giovanni ſchloß ſich ſo nahe an deſſen Kunſtweiße an, daß die Gemälde aus ſeiner früheren Zeit häufig mit dem Namen Mantegnas belegt wurden. Die Kunſtrichtung der Muraneſen kam durch das plötzliche Eindringen von Mantegnas Renaissance vollends in bedenkliches Schwanken. Rückhaltsloſer als jeder Andere ſchloß ſich Bartolommeo Vivarini der neuen Formgebung an und gelangte dabei, wie ja leicht jeder Nachahmer, bis zur Uebertreibung ihrer Härten. Der Wettſtreit mit den aufblühenden Werkſtätten der beiden Bellini ſpornte ihn zu ungewöhnlichen Anſtrengungen, und ſein jüngerer Vetter Alwiſe Vivarini ſetzte den Kampf mit immer neuen Waffen fort. Die Bellini blieben freilich Sieger und zwangen

schliesslich alles um sie her, Freund und Feind, zur Nachfolge. Seit der Niederlassung des Antonello von Messina waren sie unablässig bemüht, sich dessen Oeltechnik zu Nutze zu machen, die ihren Werken eine grössere Widerstandskraft gegen die Ausdünstung der Lagune sicherte. Die Bedeutung ihrer Schöpfungen beruht nicht in zeichnender Erfindung, in feelischer Erhebung oder Wechselbeziehung, Bewegung oder Handlung der dargestellten Figuren; auch ihre grössten Darstellungen werden nur durch die schwebende Harmonie einer in sich gefättigten Farbenstimmung zusammengehalten. Ihre tiefere Auffassung beschränkt sich auf das Porträt, auf die vollkommene, in sich abgeschlossene Einzelexistenz, mit der sich ein auf Lebensgenuss, öffentliche Ruhe und Selbstbeherrschung gegründetes Gemeinwesen auch begnügte. Daneben her geht noch eine dritte, in der italienischen Kunstgeschichte ganz vereinzelt dastehende Richtung einher, die wir die deutschthümelnde nennen könnten. Sie scheint noch von Giovanni d'Alemania herzustammen, geht aus der Werkstatt der älteren Muranesen um 1450 auf Karlo Crivelli über und setzt sich in Marco Marziale, in Nicolo und Jacopo de' Barbari bis in's XVI. Jahrhundert fort. Ihre Träger sind eigenthümlich geartete Künstler mit einem Zuge zum Fremdartigen und Abenteuerlichen, die sich auch in ihrer Reifelust geltend macht. Sie neigen theils zu prunkender, feiner Ausführung, theils zu scharfer Charakteristik, theils zu sentimentalem Schwunge hin und erinnern, obwohl im Grunde Venezianer, bald in dieser, bald in jener Hinsicht an deutschniederländische Art.

Dieser Klärungsprocess in der Geschichte der Malerei von Venedig war noch keineswegs abgeschlossen, als Dürer 1493 oder 1494 das erste Mal dahin kam. Noch arbeiteten die beiden Vivarini, Bartolommeo bis 1499; Alwise starb erst 1503. Giovanni Bellini hatte seine letzten, entscheidenden Werke noch nicht geschaffen; Giorgione und Tizian verbargen sich noch in seiner Werkstatt. Wir wissen nicht, mit welcher Richtung der deutsche Malergefelle in Berührung

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

Der junge Dürer brachte von der Schule und aus dem Verkehre mit den Künſtlern und Gelehrten der Heimath ſicher eine dunkle Kunde von dem Ruhme der antiken Kunſt mit. Je unbeſtimmter ſeine Begriffe von derſelben waren, deſto tiefer überrafchte ihn wohl die Anſchauung aller jener Formen, die ihm unmittelbar aus dem claffiſchen Alterthum hergeleitet erſchienen. Ohne theoretifch unterſcheiden zu können, mochte er dieſelben im Gegenſatze zu den chriſtlichen Bilderkreiſen an allen mythologiſchen und profanen Darſtellungen entdecken, ſobald ihm dieſelben aus äußeren Gründen ehrwürdig erſchienen. Einen um ſo gewaltigeren Eindruck mußten daher die mantegneſken Formen auf ihn machen, ſobald er in ihnen die Ausflüſſe antiker Ueberlieferungen ſah. Dabei konnten aber die Eigenthümlichkeiten und die feineren Abweichungen einer Stilrichtung

dem deutschen Wanderburschen damals nicht in dem Maße klar werden, wie wir sie heutzutage aus objectiver Ferne zu unterscheiden vermögen. Im Ganzen war es doch wohl ein ziemlich unbestimmtes Etwas, was Dürer im Jahre 1494 als antik und ehrwürdig bewunderte. Und so kam es, daß er in Venedig neben Mantegnas Kupferstichen auch noch Kunstwerke nachahmenswerth fand, die in ihrer Stilrichtung hinter der classischen Objectivität Mantegnas ebenso weit zurückblieben, als sie durch Pathos und empfindsame Belebung der nordischen Geschmacksrichtung wahlverwandt entgegenkamen. Die Belege für diese Aufklärungen liefern uns, in Ermangelung anderer Werke Dürers aus jener früheren Zeit, die Blätter seines Skizzenbuches von großem Format, deren sich glücklicher Weise einige erhalten haben. Eines derselben in der Albertina zeigt auf der linken Hälfte des Bogens den figurenreichen Entwurf zu einem Raube der Europa nach Lucians Beschreibung. Das Motiv der Hauptgruppe mit dem mageren Rinde und der auf seinem Rücken knieenden Europa ist äußerst unbeholfen erfunden. Um sie her schwimmen auf verschieden geformten Fischen Nereiden und Genien; dazwischen geflügelte Engelsköpfechen wie Cherubim, im Hintergrunde eine Gruppe der verzweifelnden Gespielen, ähnlich wie auf dem Kupferstiche, genannt das Meerwunder oder der Raub der Amymone. Die kleinen Nebenfiguren, wie das Satyrpaar links vorne im Schilfe, sind durchweg glücklicher aufgefaßt und zum Theil von einer Anmuth, die italienische Muster voraussetzen läßt; doch scheint die Composition Dürern selbst anzugehören. Mit derselben Feder hat er aber auch die rechte Hälfte des Blattes mit verschiedenen Studien nach venetianischen Vorbildern bedeckt. Oben zunächst die Aufnahme eines Löwenkopfes von drei Seiten, die wir am Schluß des Capitels wiedergeben. Das Original ist einer jener zwei »Leoncini« oder Löwchen aus rothem Marmor, die heutzutage links von der Marcuskirche aufgestellt sind und dem Platze dort den Namen Piazzetta de' Leoni geben. Wo dieselben zu

Dürers Zeit ſtanden, konnte ich nicht feſtſtellen. Sie ſind ganz alterthümlich und namentlich in den dürftigen Körpern ziemlich roh behandelt, ſo daſs man ſich fragen muſs, was wohl Dürern veranlaſst habe, ihnen ſo viel Aufmerkſamkeit zuzuwenden; ob die Neuheit des Gegenſtandes, die wuchtige Charakteriſtik im Vergleiche zu den erbärmlichen Zwergpudeln der Eyck'ſchen und Wolgemut'ſchen Schule, oder der belebte, wenn auch grämliche und faſt weinerliche Ausdruck ihrer Geſichter. Links unten ſieht man die Geſtalt eines Apollo mit Pfeil und Bogen in den Händen, den Lorbeerkranz auf dem Haupte, in nahezu elegiſch geſchwungener Stellung; ein eigenthümliches Gemiſch von mittelalterlicher Gefühlsweiſe, modernem Realismus und antiker Tracht, deſſen Urbild wohl nur dem Venedig des XV. Jahrhunderts angehört haben möchte. Auch zu dem Alchymiſten daneben im türkiſchen Turban und langem Talare, der, einen Todtenſchädel in den Händen, vor einem geſchloſſenen Buche und einem kugelförmigen Keſſel mit der Aufſchrift LVTVS ſteht, kann Dürer wohl nirgends als in Venedig den Typus gefunden haben¹⁾.

Ein anderes Blatt mit Skizzen aus der Zeit der Wanderſchaft befindet ſich im Corridor der Ufficien zu Florenz. Auf demſelben erſcheinen, gleichfalls mit der Feder gezeichnet, ein Ritter zu Pferde mit einer überladenen Prachtrüſtung, der Rumpf eines nackten Schildhalters, ein Kind von völligen, italieniſchen Formen, auf dem Boden halb ſitzend, halb liegend, in einer Haltung, wie ſie bei den Chriſtuskindern des anten Francia oder Perugino vorkommt; endlich der Kopf eines bärtigen Türken mit geöffnetem Munde und böſem

1) F. Wickhoff, Dürers Studium nach der Antike, ein Beitrag zu ſeinem erſten venetianiſchen Aufenthalte. (Mit phototypiſchen Abbildungen.) Mittheil. des Inſtituts f. öſterr. Geſchichtsforſchung, 1880, I, 411 ff. führt die Apollofigur mit Recht auf das Motiv des bogenſpannenden Eros zu-

rück, den die Renaissance für einen Apollo hielt. Er bringt damit geſchickt den rechts ſtehenden Orientalen, als den das Orakel befragenden Prieſter in Verbindung und liest die Inſchrift des dazwiſchen ſtehenden Keſſels: lutu(m) s(acrum) — heiliger Brodem.

Blicke, den Dürer, heimgekehrt, für den Kaiser auf der Marter des heil. Johannes in der Apokalypse verwendet hat, wo er folgerichtig im Gegenfinne erscheint. Ein eigenthümliches Analogon zu dem obgenannten Christkinde bietet die sorgfältig ausgeführte, weifsgehöhte Zeichnung eines solchen Christkundes in grösserem Mafsstabe im Besitze des Barons F. Schickler in Paris. Es ist eine treue Copie des Kindes, wie es in mehreren Bildern Lorenzo di Credi's rechtshin gewandt vor der anbetenden Madonna auf dem Boden liegt. Unten die Bezeichnung mit der Feder **A D** 1495, also bald nach der Heimkehr aus Venedig ¹⁾).

Ein schwebender Amor von kräftigen Formen mit einer Art Drachenflügeln, die Elenthiergeweihen gleichen, im Kunstbuche der Ambraser Sammlung in Wien, dürfte ebenfalls dieser Zeit angehören. Er ist eben im Begriffe, seinen Pfeil abzuschiefen, und blickt dabei unter dem seine Stirn umhüllenden Tuche empor. Die getuschte Federzeichnung erinnert stark an die Schule Mantegna's. Ob und wo Dürer etwa Gelegenheit fand, Malereien dieses Meisters zu sehen, wissen wir nicht. Dafs er Padua damals besucht hat, ist wahrscheinlich, wenn auch nicht beglaubigt. Mantegna war indess längst nach Mantua übergesiedelt; er hätte ihn daher dort ebenso wenig persönlich kennen gelernt, wie im Jahre 1506, wo der plötzliche Tod des greifen Meisters seine Absicht, ihn in Mantua aufzufuchen, gekreuzt haben soll. Dürers Beziehungen zu Mantegna haben eine merkwürdige Analogie mit seinem Verhältnifs zu Schongauer. Unter allen seinen Vorläufern sind es wohl diese beiden Männer, die er am höchsten verehrte; es sind die einzigen Künstler, von denen uns überliefert wird, dafs der junge Dürer die persönliche Bekanntschaft mit ihnen ersehnt und gesucht habe. Beidemale versagte ihm das Schicksal seinen Wunsch mit einer Beharrlichkeit, als hätte es jeden übermächtigen Einflufs von Dürer abwehren wollen, damit in ihm eine selbständige und dritte Gröfse

1) Abbildung in Dürer-Quantin, Tafel zu S. 36.

Thaufing, Dürer.

erwachſe. Ohne in eine Nachahmung der zwei ſo entlegenen Gegenſätze zu verfallen, hat Dürer etwas von Schongauers Innigkeit und etwas von Mantegnas Grofsartigkeit und Würde. In dem Maße aber, als er Beiden verwandt iſt, mußte er Beiden gleich ferne ſtehen. Wenn er ſich im Allgemeinen dem deutſchen Meiſter näher vergleicht, ſo hat dies ſeinen Grund theils in dem echt nationalen Weſen beider, theils in der vermittelnden Stellung, welche Wolgemut zwifchen ihnen einnimmt. Nun wiſſen wir zwar, daß Dürer Zeichnungen von Martin Schongauer ſammelte und pietätvoll bewahrte ¹⁾, doch deutet anderſeits keine Spur darauf hin, daß er ſich im Einzelnen nach Schongauers Werken ſo eifrig gebildet hätte, wie an denen Mantegnas. Dafür liefern uns zwei Zeichnungen Dürers in der Albertina einen werthvollen Beleg.

Die Kupferſtiche Mantegnas konnten leicht im Handelswege nach Nürnberg gelangen. Man gab daher auch der Vermuthung Raum, Dürer habe die Copien nach denſelben in der Heimath gemacht. Der Umſtand aber, daß ſeine einzigen Arbeiten dieſer Art gerade die Jahreszahl 1494 tragen, und der Vergleich mit anderen Blättern aus der Zeit der Wanderſchaft nöthigt doch zu der Annahme, daß Dürer ſich nur in Italien zu einem ſolchen Studium Mantegnas veranlaßt fand. Die eklektiſche Objectivität ſpäterer Zeiten iſt dem Künftler des XV. Jahrhunderts überhaupt fremd, der naiv producirt, Fremdartiges ſchwer nachempfindet und nur in dem Maße mit Glück nachahmt, als er ſich in die neue Richtung eingelebt hat. Wir ſehen daher auch ſpäter, wie Dürer daheim bloß deutſche Arbeiten copirt, zu

1) Heinecken, Neue Nachrichten, S. 406, beſaß eine ſolche groſſe Federzeichnung, eine Kapelle etc., worauf Dürer geſchrieben hatte: Daz hat der hübfch Martin geriffen im 1470. jar, da er ein jung gfell was. Das hab ich Albrecht Dürer erfarn und Im zu ern daher geſchrieben im

1517. jar. Eine andere meiſterhafte Federzeichnung im Britiſchen Muſeum, Chriſtus als Weltlehrer, führt gleichfalls von Dürers Hand die Inſchrift: Das hat hübfch Martin gemacht im 1469. jar. Waagen, Treasures of Art, IV, S. 34.

italienischen aber bald in bewußten Gegensatz tritt; wie er nur jene zu überholen, diese aber zu widerlegen sucht. Anders in Venedig, wo theils die Umgebung, theils der Verkehr mit den Malerwerkstätten ihn in das Verständniß der Mantegneske einführen konnte. Dort fand er seine Vorlagen leicht auf offener Strafe. Zwar bewahrt er in ihrer Nachbildung immer eine gewisse Selbständigkeit, doch offenbart sich darin zugleich eine so feltene Fähigkeit, ganz fremde Formen aufzufassen, wie wir sie vielleicht nur an dem studienfrohen Rubens wiederfinden.

Die Kupferstiche Mantegnas, nach welchen Dürer jene beiden Zeichnungen fertigte, sind: das eine der beiden Blätter mit kämpfenden Meergöttern, darstellend den Zweikampf von Tritonen, deren Jeder eine Nereide auf dem Rücken führt, und das Bacchanale mit dem Silen¹⁾. Dürers Copien sind mit der Feder auf weißem Papier und in der gleichen Gröfse ausgeführt. Die gewaltige Belebung der erwiesenermaafsen nach antiken Reliefs componierten Gruppen und das Ebenmafs der nackten Körper waren es wohl, was Dürer zumeist anzog. An der Composition hat er so gut wie nichts verändert. Im Uebrigen aber copiert er keineswegs Strich für Strich, er strebt vielmehr selbständig nach genauerer Modellierung und bleibt dadurch gerade an plastischer Kraft und an Ausdruck weit hinter Mantegna zurück. Dessen Schattengebung durch eine kurze, schräge Strichlage von rechts nach links in der Art des Antonio Pollaiuolo genügt Dürer nicht; er geht den Formen in's Einzelne nach und erzielt durch Anwendung aller Mittel, vom feinsten inneren Contur bis zu mehrfachen Kreuzlagen, die vollständige Rundung dessen, was bei Mantegna reliefartig flach erscheint. In dieser Ausführung verräth Dürer nicht blos seine Fortschritte in der deutschen Technik des Zeichnens, sondern auch jene unbedingte Liebe zur Natur die eine todte Ueberlieferung in der Kunst nicht anerkennt und sich ihr nur hingiebt, um sie dem Scheine selbst-

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

empfundener Wirklichkeit näher zu bringen. Indem er so den Gestalten Mantegnas eine bestimmtere Existenz, eine deutlichere Körperlichkeit giebt, entreißt er ihnen aber wider Willen ihre Seele, und das ist die Kehrseite jenes Realismus, der in der äußersten Durchbildung der Formen die Wahrheit sucht. Wie wenig das Zurückbleiben hinter der Belebung des Originals in der Absicht Dürers lag, zeigt seine spätere Entwicklung, die ihn der großartigen Einfachheit Mantegnas immer näher bringt; und daß er auch nach seinem zweiten Aufenthalte in Venedig nicht aufhörte, dessen mächtige Affectmalerei zu bewundern, beweist die Gestalt des Apostels Johannes auf dem »großen Kreuz«, dem Stiche von 1508, die einer deutlichen Rückerinnerung an die bekannte Figur des auffchreienden Johannes in Mantegnas Grablegung entsprang.

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

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

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

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

Das eigentliche Element Dürers iſt aber damals die Landſchaft; ihrer Darſtellung widmet er auf feiner Wanderſchaft nach dem Süden das eifrigſte Studium. Ein Beiſpiel davon liefert die im verkleinerten Maßſtabe hier beigegebene Federzeichnung in der Albertina. Bloß der ſteile Felſenabhang zur Linken iſt emſig ausgeführt, das Uebrige flüchtig entworfen. Das Schloß, das aus den Baumgruppen des Mittelgrundes hervorragt, diente ſpäter als Vorlage zu demjenigen im Hintergrunde des Kupferſtiches (Bartſch Nr. 95), der die Mißgeburt eines Schweines darſtellt. Der Mittelthurm iſt dort zwar weggeblieben, doch verräth die Wiederkehr der übrigen Einzelheiten im Gegenſinne die Benutzung der vorliegenden Zeichnung. Die Anſicht gehört offenbar einem Alpenthale an, und der Wanderer, der unten ganz leicht angedeutet von rückwärts ſichtbar wird, wie er zu froher Begrüßung den rechten Arm erhebend auf das den Hohlweg ſperrende Thor zuſchreitet — iſt es nicht, als hätte Dürer ſich ſelbſt darunter verſtanden und mit wenigen Strichen den eigenen Gefühlen Ausdruck gegeben?

Noch eine ganze Reihe landſchaftlicher Studien, Schlöſſer- und Städte-Anſichten, die uns von Dürer erhalten ſind, gehören einer Reiſe durch Tirol nach Italien an. Da man bisher bloß an den venetianiſchen Aufenthalt von 1506 glaubte, ſo wurden alle dieſe Aufnahmen, ſo weit ſie bekannt waren, unbedingt in jene ſpättere Zeit verſetzt. Dieſer Anſicht widerſprechen nun gewichtige äußere und innere Gründe. Mit Ausnahme einer bräunlichen Felſenparthie im Britiſchen Muſeum vom Jahre 1506 ſind die ſämmtlichen hier in Frage ſtehenden Aquarelle und Miniaturen urſprünglich weder mit einem Monogramme noch mit einer Jahreszahl verſehen. Das Monogramm iſt allerdings zuweilen theils von Dürers, theils von fremder Hand in Dieſter nachgetragen und an die in Dürers früheſter, feiner Handſchrift mit Tuſche hingetzte Benennung der Oertlichkeit angehängt. Daſſelbe gilt auch von den Aufnahmen, welche Dürer in der Umgegend von Nürnberg gemacht hat; und dieſer Umſtand ſchon verweiſt



(Seite 118.)

Gebirgslandschaft. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

alle jene Ansichten in eine frühe Periode. Denn seit dem Jahre 1503 etwa hat der Meister nicht leicht eine nur einigermaßen ausgeführte Zeichnung von der Hand gelegt, ohne ihr Monogramm und Jahreszahl mit auf den Weg zu geben. Die meisten jener Landschaften oder Baumstudien sind aber mit mehr oder minder deckenden Farben, theils auf Papier, theils auf Pergament so sorgfältig ausgeführt, wie wir aus Dürers späterer Zeit wenig dergleichen aufzuweisen haben. Es ist nicht wohl denkbar, daß er gerade in den Landschaften so consequent eine Ausnahme von der gewohnten Art der Bezeichnung gemacht hätte, wenn dieselben in einer anderen, als in jener frühesten Epoche entstanden wären, da er sein bekanntes Monogramm noch gar nicht angenommen hatte. In der Folge wird er in seinen Studien nach der Natur immer breiter und flüchtiger. Er verzichtet sodann auf die Wiedergabe der Farben in der Landschaft und giebt dieselbe höchstens in laviertes Federzeichnung wieder; noch später begnügt sich Dürer, Landschaften mit dem bloßen Metallstift oder mit der Feder zu skizzieren.

Dazu kommen noch äußere Gründe allgemeinerer Natur. Im Jahre 1505 ging Dürer in Geschäften und mit ganz bestimmten Absichten nach Venedig; er führte allerlei Kunstwaare, selbst Gemälde mit sich. Er reiste dann ohne Zweifel zu Pferde mit einem jener Güterzüge, die zwischen Nürnberg und Venedig verkehrten, und hätte, auch die Lust dazu vorausgesetzt, kaum die Muse zur Vollendung miniaturartiger Naturaufnahmen gefunden; denn so rasch ihm auch die Arbeit von der Hand gieng, oft gehörten doch nicht nur Stunden, sondern ganze Tage zu deren Ausführung an Ort und Stelle. Auch liegt uns unter sämtlichen Arbeiten, welche Dürer um das Jahr 1506 fertigte, kein Beispiel einer solchen Feinmalerei in Tempera oder Guasche vor, während schon aus den oben angeführten Werken erhellt, daß sich Dürer auf seiner Wanderschaft einer solchen Technik bediente. Nicht der fertige Künstler, der in einer wichtigen Geschäftsreise begriffen ist, sammelt minutiöse Studien in seiner Mappe,

wohl aber der junge Gefelle, der von Ort zu Ort pilgert ohne einen anderen Zweck, als um zu ſchauen und zu lernen. Wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir die folgenden Naturſtudien Dürers in die Jahre 1493 und 1494 und die denſelben verwandten Aufnahmen aus der Heimath in die Zeit bald nach ſeiner Rückkehr verſetzen.

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

1) Ausgeſtellt im Burlington Fine Arts Club 1869: A. Dürer and L. van Leyden, Catalogue No. 129 mit

der unrichtigen Benennung: The Castle of Nuremberg.

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

Sehr merkwürdig und bezeichnend zugleich für die coloristische Begabung Dürers sind mehrere Detailstudien nach Baumgruppen, die gleichfalls den Skizzenbüchern der Wanderchaft angehören dürften. So zunächst ein sehr hoher Lindenbaum auf dem Vorsprung einer Feste stehend, deren Böschung links abfällt, jedoch in der Perspective verzeichnet ist. Auf der steinernen Bank, die längs der Mauerbrüstung hinläuft, sitzt im Hintergrunde ein schwarz gekleideter Mann, vielleicht ein Gelehrter, ein anderer steht unter dem Baume selbst, der bläulich grün mit grauen Schatten fein in Tempera auf das Pergament gemalt ist. Das Blatt ist im Besitze des H. Alfred R. v. Franck in Graz. Ein Seitenstück dazu mit drei ähnlichen Bäumen in der Kunsthalle zu Bremen zeigt genau die gleiche Ausführung. Eine breitere, malerische Behandlung entwickelt Dürer in dem Studium von zwei reich belaubten Baumgruppen auf Papier in der Hausmann'schen Sammlung; dieselben sind sehr flüchtig mit Wasserfarben angelegt. Von den rückwärts gegen einander tretenden lichten Bergen bis zu der vorne mitten im Gebüsch liegenden sonnigen Wiese ist eine so reiche Abstufung grüner Farben-

töne gegeben, als hätte es ſich hier geradezu um ein Studium von Lichteffecten gehandelt; und das alles iſt ſo richtig geſehen, ſo friſch und keck hingeworfen, daß der Beſchauer ſich davon angeheimelt fühlt und die Jahrhunderte vergißt, die zwifchen der Aufnahme der Skizze und feiner Betrachtung liegen.

Gerade dieſe landſchaftlichen Studien nach der Natur gehören zu jenen Arbeiten Dürers, die feiner Zeit weit voran eilen, oder anders ſich über deren Beſtrebungen zu jenem unbefangenen Realismus erheben, der allen Zeiten gleicherweiſe verſtändlich iſt. Es weht darin etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der deutſche Städter aus feinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustrat, von jener Oſterfeiertagsſtimmung, die Goethe im Faufi geſchildert hat, von der Freude der mittelalterlichen Menſchheit an der Wiederentdeckung der lange entbehrten Natur. In Dürer erwacht der moderne Menſch, der in der Landſchaft das Gegenbild feiner Gemüthsſtimmung ſieht, in ihrem Anſchauen einen Quell ſeelenbefreiender Wirkungen findet.

Die Wanderſchaft führte Dürer ſo zur ſorgfältigeren Beobachtung der ſtets wechſelnden Umgebung und offenbarte ihm, die Luft an der bloßen Naturerſcheinung in jenem ruhigen Beharren, in dem jeglich Ding nur ſein eigenes Leben athmet. Und was er drauſen in der Welt von der Meifterin Natur gelernt hatte, das ließ ihn auch nach feiner Heimkehr nicht ruhen. Die unfreiwillige Muſe, welche dem jungen Meifter in den erſten Jahren vergönnt ſein mochte, benutzte er fleißig zu kleinen Studienreifen in der Umgebung der Vaterſtadt. So ſehr es den Deutſchen auch nach der Ferne zieht, Dürer wäre nicht der Erſte und nicht der Letzte geweſen, der in der Fremde die Heimath erſt recht lieben gelernt hätte. In einer Reihe zierlicher Anſichten von Nürnberg und feiner Umgegend hat Dürer feiner Neigung Ausdruck gegeben. Dieſelben ſchließen ſich völlig den oben beſchriebenen Landſchaften aus den Wanderjahren an, ſind meiſt mit derſelben emſigen Sorgfalt in Waſſerfarben aus-

geführt und zuweilen ebenfalls mit dem Namen der Oertlichkeit bezeichnet. So eine Ansicht der Westseite von Nürnberg von der Hallerwiese am Ausflusse der Pegnitz aufgenommen. Von dem tiefliegenden Standpunkte sieht der Beschauer nordwärts gewandt oben den Thiergärtner oder den damals noch viereckigen Neuen Thorthurm, von wo die Stadtmauer rechts hin nach vorne verläuft, während sich im Grunde gegen links eine bewachsene Höhe bis zu der Häusergruppe von S. Johann hinzieht. Indessen der vordere Plan ziemlich kräftig mit Farbe gedeckt ist, erscheinen Ferne und Himmel äußerst fein abgetont; das Bildchen, auf einem Querbogen ausgeführt, ist überhaupt ein Muster von Luftperspective. Es trägt die Aufschrift „Nürnberg“ und befindet sich in der Kunsthalle zu Bremen. Ein anderes Blatt von gleichem Formate ebendasselbe ist bezeichnet „Sant Johans kirchen“ und zeigt rechts die Kapelle und den Friedhof, auf dem Dürer selbst seine Ruhestätte finden sollte, links eine schräge stehende Häuserreihe zwischen Bäumen, im Hintergrunde einen Hügelrücken. Die Gebäude sind fleißig durchgezeichnet und tief gefärbt, Luft und Terrain sind weiß geblieben. In der Nähe von S. Johann an der Hallerwiese liegt heute noch die Weidenmühle, von der uns Dürer gleichfalls eine Ansicht und zwar eine der reizendsten hinterlassen hat. Das Aquarell ist aus dem Nachlasse des Abbé de Marolles an das Pariser Kupferstich-Cabinet gekommen und hat ein wenig durch den Einfluß des Lichtes gelitten. Ein langer, schmaler Holzsteg verbindet die gras- und weidenbewachsenen Ufer der Pegnitz, an der ein Dutzend kleinerer und größerer, in einander verschränkter Baulichkeiten stehen; rechts eine Wiese mit zwei sehr schlanken Lindenbäumen, tief herunter am Stamme mit hellem frühlinggrünen Laube bewachsen; oben warmer Abendhimmel, wie nach Sonnenuntergang und dunkle purpurgefäunte Wolken. Bis auf eine, nur skizzenhaft angelegte Partie zur äußersten Rechten, ist alles mit einer Zierlichkeit, Schärfe und Vollendung ausgeführt, die nicht weiter gehen kann und uns heutzutage

an Photographie erinnert. Oben steht von Dürers Hand geschrieben: „Weydenmüll“. Ein würdiges Seitenstück dazu bietet die auf einem ganzen Papierbogen ebenso vollständig ausgeführte Drathziehmühle ¹⁾. Das Wasser, welches hier in Mitten der Holz- und Riegelbauten sichtbar wird und darin ein Landsknecht sein Pferd schwimmt, scheint gleichfalls die Pegnitz zu sein, und wäre dann links oben einer der Thorthürme und ein Vorort von Nürnberg zu erkennen. Weiterhin sieht man in der hoch aufsteigenden, bunt wechselnden Ferne verschiedene Ortschaften aus Bretterzäunen und Baumgruppen hervorragen. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß Dürer in seinem ersten Briefe aus Venedig schreibt „der Trottzicher“ habe seiner Mutter 12 Gulden bezahlt; es bleibe Anderen überlassen zu entscheiden, ob „Drathzieher“ dort auf einen Familiennamen oder auf ein Gewerbe zu deuten sei. Weniger ausgeführt und theilweise unvollendet ist eine Ansicht von „Kalk rew“ d. i. Kalkreut, einem Nürnbergschen Orte bei Heroldsberg. Die colorierte Federzeichnung befindet sich in der Kunsthalle zu Bremen. Die großen Bäume im Dorf sind bloß ballenförmig angegeben und breit angelegt; bemerkenswerth ist dabei nur die mannigfache Abstufung im Grün. Im Hintergrunde zieht sich ein Gebirge hin; die Luft und stellenweise auch die Dächer und Wände der Häuser sind weiß geblieben. Vollendeter ist eine andere Ansicht aus der weiteren Umgegend Nürnbergs im Britischen Museum; Nadelholzbäume und ein Gewässer, auf welchem Fahrzeuge sichtbar sind; ein Aquarell von feiner Behandlung und naturwahrer Färbung, mit mächtigem Contrast des lichten Horizontes gegen die dunklen Wolken am Himmel ²⁾. Dasselbst befindet sich auch die ungemein reizende Landschaft mit dem Weiherhaufe beim Gleishammer östlich von Nürnberg. Weiherhäuser nannte man dasselbst kleine Landhäuser, die durch ihre Lage mitten im Wasser

1) „Trotzichmüll“ im k. Museum zu Berlin.

2) Waagen: Treasures of Art I. 231.

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

Obwohl in den meisten dieser Darstellungen Baulichkeiten und menschliche Wohnungen mehr oder minder in den Vordergrund treten, kann doch von der später in Aufnahme gekommenen Art der Architekturmalerei hier nicht die Rede sein, und ebenso wesentlich unterscheiden sich Dürers Aufnahmen von den trockenen Städtebildern Wolgemuts in der Schedel'schen Weltchronik. Es sind nicht monumentale Bauten, sondern schlichte ländliche Gebäude, einzeln oder in Gruppen und so einheitlich mit der sie umgebenden Natur verbunden, als wären sie gleich den Bergen, Bäumen und Büschen nothwendig aus dem Boden emporgewachsen. Wie die Wohnungen des Menschen einer Gegend erst Sinn und Bedeutung geben, wie die Spuren seiner Thätigkeit der Landschaft erst ihr trauliches Aussehen verleihen,

so faßt auch Dürer alles Naturleben von jenem weiteren Gesichtspunkte, nach welchem das Treiben der Menschen mitten hineinfällt. Nur aus der innigen Berührung Beider entspringt ihm die gemüthliche Stimmung, die ihn zum Schaffen anregt. Daraus erklärt sich wohl der Umstand, daß Dürer zwar in der ziemlich einförmigen Umgebung seiner Vaterstadt, nicht aber innerhalb deren Ringmauern willkommenen Stoff für seine Aufnahmen findet. Die einzige uns vorliegende Ausnahme bildet in dieser Beziehung eine leicht colorierte Federzeichnung der Albertina, und diese bekräftigt eher jene Beobachtung, denn sie stellt nur das eine Ende der Stadt dar, dort wo die Pegnitz unter den Mauern in's Freie hinaustritt. Es ist die Ansicht des alten Trockenstegs beim Hallerthürlein, einer wohlgefügten, bedeckten Holzbrücke, an deren Stelle heute ein Kettensteg läuft, aufgenommen vom linken Ufer an der Stelle des Unschlitthaufes. Hinter der Brücke erhebt sich noch über dem Pfeiler in der Mitte des Flüschens der später abgetragene Schleierthurm, von dem nach beiden Seiten die Cafematten der Frohnfeste über die Bogenwölbungen hinlaufen. Am andern Ufer sieht man eine Mühle zwischen hohen, dichten Baumgruppen, überragt von einem schlanken Thorthurme in weiterer Ferne. Außerordentlich treu ist bei so geringen Mitteln das fließende Wasser mit der Spiegelung unter den Schwibbögen der Stadtmauer wiedergegeben.

Ungleich breiter, als bei allen bisher erwähnten Landschaften Dürers ist die Behandlung einer Farbenskizze in der Sammlung Pofonyi-Hullot, jetzt im k. Museum zu Berlin. Bloss mit dem vollen Pinsel ist in einigen, meist bräunlichen Tönen ein feichtes, fränkisches Thal hingeworfen, das sich endlos gegen links vertieft; gegen rechts steigen die Abhänge höher auf, und da liegt in der Thalsohle unten ein Dörfchen umgeben von Bäumen, deren andere auch einzeln hin und wieder stehen. Die Aufnahme von einem erhöhten Aussichtspunkte muß das Werk eines Augenblickes gewesen sein, daß die Farbe kaum Zeit hatte vor der Vollendung zu trocknen. Der

Meister versuchte hier an einem größeren Ganzen die rein malerische Auffassung, die er sonst auf kleinere Einzelstudien angewendet hat. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß Dürer ein Landschaftler im modernen Sinne, daß er es mit Bewußtsein und in großem Maßstabe gewesen sei, diese Skizze könnte uns davon überzeugen.

Im Allgemeinen sind die breit behandelten, weniger lebhaft gefärbten Landschaftstudien jünger als die bunteren, sorgfältig ausgeführten, die an Miniaturtechnik streifen. Doch reicht auch die Entstehung der flüchtig lavierten Aquarelle nicht weit über den Anfang des XVI. Jahrhunderts herauf. Zu den spätesten gehören bereits jene landschaftlichen Skizzen, die mit einer Jahreszahl bezeichnet sind; so im Britischen Museum eine mächtige, braune Felspartie von 1506, und in der Sammlung Hausmanns eine Felswand mit unbelaubtem Strauchwerk, bloß in Tusche und Bister mit dem Pinsel angelegt, von 1510. Eine ähnliche Felsenpartie in der Kunsthalle zu Bremen zeigt dieselbe Behandlung, aber noch in mannigfacherer Abtonung von Röthlich, Grünlich, Gelb und Grauweiß; rechts oben entspringt eine Quelle, hie und da ist der Grund mit einzelnen Bäumen bestanden; darüber von Dürers Hand: „Steinbruch“. Die gleiche Aufschrift trägt in derselben Sammlung ein anderes Blatt, bloß leicht mit der Feder in schwarzer Tusche gezeichnet und dann mit dem Pinsel leicht übergangen, wobei die Tusche ins Fliesen kam. Bemerkenswerth ist die Vorliebe Dürers für schroffe Felsabhänge. Das Aufragen der unwandelbaren Steinmassen wie die Regellosigkeit ihrer scharfen Kanten stimmen gut zu der kühnen, immer beharrlichen und doch bizarren Gemüthsart des Meisters. Unablässig sucht er diesen Formen beizukommen von dem noch etwas gefchnörkelten Reifestudium, das wir oben abgebildet haben, bis zu dem erst erwähnten Steinbruche, in welchem der natürliche Charakter der Bruchflächen meisterhaft wiedergegeben ist. In seinen Compositionen bringt er Steine und Felsengehänge gerne an und nicht leicht hat es ihm jemand in der Wiedergabe derselben zuvor-

gethan. Aus dem Jahre 1510 stammt noch eine sorgfältige Federzeichnung, jetzt im Besitze des Malers Léon Bonnat in Paris. Sie stellt ein Dörfchen mit einem Kirchthurme aus der Umgebung von Nürnberg dar, in der Mitte ein Teich mit Gänfen. Es ist nach allen Regeln der Perspective aufgenommen und zeigt darin, im Vergleich zu allen älteren Zeichnungen, eine bewusste Sicherheit. Das Blatt ist quadriert, hat links in halber Höhe den Augenpunkt mittelst eines Ringleins angegeben und führt von Dürers Hand die Ueberschrift: „hab acht auff's awg“.

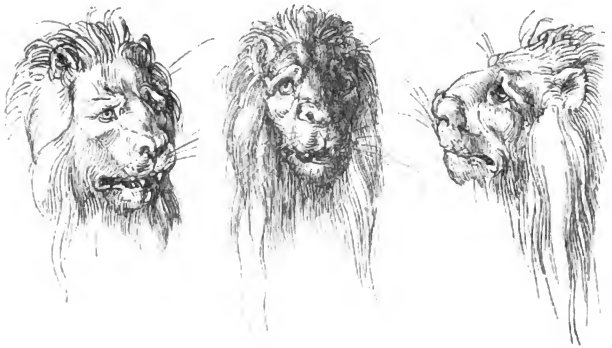
Je weiter Dürer auf der Bahn seiner Entwicklung vorschreitet, je mehr er sich dem Höhepunkt seiner Gestaltungskraft nähert, desto mehr tritt das Studium der Landschaft für ihn in den Hintergrund. Nicht als hätte er je aufgehört ihren Reiz, ihre Berechtigung in der Kunst zu empfinden — noch auf der Niederländischen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

Buchlein über das Landschaftmalen niedergelegt. Leider blieb uns dasselbe nicht erhalten, und wir wissen von seiner Existenz bloß aus Pirkheimers Nachschrift zur „Proportionslehre“.

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

Nach solchen Vorstudien, von denen gewiß nur der kleinere Theil bis auf uns gekommen ist, werden wir den Reichthum von landschaftlichen Motiven begreifen, den Dürer über seine historischen Compositionen nur so ausgestreut hat.

Sie verleihen feinen Gemälden, wie feinen Holzschnitten und Kupferstichen keinen geringen Reiz; sie bilden auch jenen Theil derselben, der überall und bei jeder Geschmacksrichtung ungetheilte Bewunderung fand, und nirgends mehr als bei den gleichzeitigen italienischen Meistern, die sich vielfach und bis zu Raphael hinauf in der Benutzung und Entlehnung von Dürers Landschaften gefielen. Fast ein Jahrhundert früher schon hatten Hubert und Jan van Eyck damit begonnen, die Hintergründe ihrer Gemälde der Natur zu entlehnen, statt dieselben mit Gold auszufüllen. Dürer ging einen Schritt weiter, indem er der wirklichen Landschaft bis in's Einzelne getreulich nachfolgte und sie zuerst zu einem besonderen Gegenstande seiner Darstellung machte, wenn auch mehr nur für sich, als für Andere. In völliger Selbstvergessenheit und so unbedingt hat er sich an die Natur hingegeben, dafs heute noch der Beschauer seine Landschaften ihm ohne allen Vorbehalt nachempfinden kann. Von seinen Nachfolgern in Oberdeutschland hat blos Albrecht Altdorffer eine Zeit lang seine Bahn weiter verfolgt, die späteren Nürnberger Meister, wie Hirschvogel, Lautensack u. A., verfielen alsbald der Manier; und mehr als ein Jahrhundert mußte vergehen, bevor die Niederländer auf die schlichte Naturanschauung Dürers zurückkamen, um dann auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei das Höchste zu leisten.



VI.

Heirath und Hausstand.

»dieweil das durchdringend sterblich vergift nachredender gespitter zungen allzeit bereit ist auszefliesen.«

Dürer.



DÜRERS persönliche Erscheinung während der Wanderschaft ist uns in seinem Selbstbildniß vom Jahre 1493 erhalten. Goethe sah in der Sammlung des Hofraths Beireis in Helmstädt ein Bild, von dem er in seinen Annalen von 1805 folgende Beschreibung giebt: »Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Porträt, von ihm selbst gemalt, mit der Jahrzahl 1493, also in seinem zwey- und zwanzigsten Jahre, halbe Lebensgröße, Bruststück, zwey Hände, die Ellenbogen abgestutzt, purpurrothes Mützen mit kurzen, schmalen Nesteln, Hals bis unter die Schlüsselbeine bloß, am Hemde gestickter Oberfaum, die Falten der Aermel mit pfirsichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer, mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie sich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutfam ein blaublühendes Eryngium, im Deutschen Mannestreu genannt, ein ernstes Jünglingsgesicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das Ganze herrlich gezeichnet, reich und unschuldig, harmonisch in seinen Theilen,

von der höchsten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit sehr dünner Farbe gemalt, die sich an einigen Stellen zusammengezogen hatte¹⁾. Das »auf ein dünnes Brett gemalte« Bildniß, welches Goethe sah und so beschreibt, war nur eine flauere Copie aus dem Ende des sechzehnten, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, vermuthlich eine Nürnberger Fälschung und befindet sich gegenwärtig im Leipziger Museum. Das Original, seit 1882 im Besitze des H. Eugen Felix in Leipzig, war ursprünglich auf ein großes Pergamentblatt gemalt. Wegen großer Schadhaftheit ward dasselbe schon in den vierziger Jahren, damals im Besitze des Arztes Habel zu Baden in Niederösterreich, durch Erasmus Engert in Wien vom Pergament abgelöst und auf eine feine Leinwand übertragen, die wiederum auf eine stärkere Spanleinwand aufgezogen ist. Dabei ist das Bild gründlich restauriert worden. Bloss der untere Theil mit den Händen zeigt noch die ursprüngliche Malweise, breit und flüchtig bei kräftiger Vorzeichnung. Der Kopf dreiviertel rechtshin gewandt, hat genau dieselbe Stellung, wie auf dem Selbstbildnisse des Knaben von 1484, ist jenem auch noch sehr ähnlich, zumal da die blonden Haare noch in derselben Weise in ungleichen Partien abgestuft am Halbe herabhängen; die aus den Winkeln herausblickenden Augen haben leider sehr gelitten. Dagegen spriest ein leichter Flaum um Kinn und Lippen, deren bestimmtere Formen mit dem bereits stark ausladenden Nasenrücken mehr an das spätere Porträt von 1497 erinnern. Auf dem Kopfe trägt Dürer hier eine niedrige rothe Kappe, die rückwärts herabhängt und am Scheitel einen gefranzten Quast bildet. Ob sich daraus schliessen läßt, daß das Bild identisch sei mit demjenigen, welches die älteren Inventare der Imhoff'schen Sammlung also beschreiben: »Albrecht Dürers Contrafect macht er 1492, hat auf dem Kopf ein alte Kappen«, können wir nicht entscheiden, doch wäre eine

1) Vergl. Meufel, Archiv f. Künstler, 1803, I, 162. Heller, S. 176, und v. Eye a. a. O. 81.

Verlesung von 2 statt 3 in der Jahreszahl keine zu kühne Annahme.

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

„*My sach dir gat, Als es oben sätat.*“

Damit empfiehlt der Jüngling sein Schickfal dem Himmel. Sollte das Bildniß nicht vielleicht doch eine Bestimmung gehabt haben, die über das Gefallen des jungen Dürer an seiner eigenen Persönlichkeit hinausging? Unwillkürlich verfällt man auf diesen Gedanken, wenn er uns berichtet, wie er auf Geheiß seines Vaters gegen Ende des Monats Mai 1494 zurückkehrte, und dann fortfährt: »und als ich heimgekommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 Gulden und hielt die Hochzeit, die war am 14. Juli im 1494. Jahr«. So trocken und geschäftsmäßig

auch in jenen Tagen solche Familienverbindungen abgemacht wurden, der Zeitraum von einigen Wochen zwischen Dürers Heimkehr und seiner Heirath dürfte kaum genügt haben, die Angelegenheit auch nur zwischen den Vätern zu ordnen. Die Annahme liegt somit nahe, daß schon in Dürers Abwesenheit der bedächtige Vater die Unterhandlungen mit Hans Frey angeknüpft und den Sohn eben heimgesandt habe, als dieselben dem Abschlusse nahe waren. Das Selbstbildniß Dürers von 1493 mochte den Zweck haben, die Werbung des Vaters zu unterstützen, indem es theils die Kunstfertigkeit des Wandernden bezeugen, theils der Braut seine Züge in's Gedächtniß zurückrufen konnte. Darum also der vertrauensvolle Spruch, die symbolische Blume, heute noch »Mannestreu« genannt, und vielleicht auch die für ein so großes Gemälde ¹⁾ ganz ungewöhnliche Ausführung auf einem Pergamentblatte, das sich leichter heimfönden liefs, als eine hölzerne Tafel.

Der »pergamene Heirathsbrief«, dessen bei der Verlassenschaftsabhandlung Dürers im Jahre 1530 Erwähnung geschieht, ist zwar bisher nicht wieder aufgefunden worden; doch hatte der Vater gewifs allen Grund, sich und seinem Sohne zu der vortheilhaften Familienverbindung Glück zu wünschen. Die Frey waren keine Handwerkerfamilie, vielmehr eines jener »ehrbaren« handeltreibenden Geschlechter Nürnbergs, die zwar keinen Theil an der oligarchischen Regierung der Stadt hatten, doch aber von den Rathsfähigen vielfach als ebenbürtig angesehen wurden ²⁾. Hans Frey selbst war ein angesehener, vermögönder Mann, der liegende Güter in und auferhalb der Stadt, u. a. eine Hoffstatt beim Wöhrder Thor besafs. Seine Frau Anna, Agnes' Mutter, stammte aus einem der vornehmsten, rathsfähigen Geschlechter, sie war eine Tochter Wilhelm Runnems und der Kunigund Hallerin. Wie bedächtigt aber auch der Vater Dürer an die

1) Höhe Meter 0.565, Br. 0.445. für Kunde deutscher Vorzeit, 1866,
2) G. W. K. Lochner, Anzeiger Sp. 57.

Ehewerbung ging, kaum wäre er damit so leicht zum Ziele gelangt, ohne das die treffliche Persönlichkeit des Sohnes ihm vorgearbeitet hätte. Wenn nicht bei Tanz und frohen Festen, so konnte Dürer seine künftige Braut leicht in nächster Nachbarschaft kennen gelernt haben, denn täglich führte ihn sein Weg in die Stadt am Haufe des Sebald Frey, Hansens Vetter, vorbei, wo Agnes zweifelsohne auch aus- und einging. Als dieser ihr Ohm starb, vermachte er seinem Vetter und dessen beiden Töchtern auch ein Legat, das indess von zweifelhaftem Werthe gewesen sein muß, denn nachdem Hans Frey darauf Verzicht geleistet hatte, erschien er am 14. Mai 1498 mit seinen beiden Töchtern, Agnes, Albrecht Dürers Gattin, und Jungfrau Katharina Freyin, auch Albrecht Dürer, seinem Eidam, vor Gericht und begab sich desselben sammt seinen Erben zu Gunsten der Wittve Brigitta ¹⁾.

Dürers Schwäher scheint nach allem, was wir von ihm wissen, kein gewöhnlicher Alltagsmensch gewesen zu sein; nur das es ihm nicht gelang, seiner lebhaften Phantasie und seinem Thätigkeitstrieb eine bestimmte Richtung zu geben. Gerade die günstigen äußeren Verhältnisse, aus denen er herauswuchs, verbunden mit der gesellschaftlichen Zwitterstellung seiner Familie, scheinen das Unstäte seiner Natur nur noch gesteigert zu haben. Bei aller Vielgeschäftigkeit mochte er in keinem Wirkungskreise dauernde Befriedigung finden; dafür aber erwarb er sich in hohem Grade die Achtung und das Vertrauen seiner Mitbürger. Nachdem er im Jahre 1496 Genannter des größeren Rathes geworden war, übertrug man ihm das einträgliche Amt eines Hauswirthes oder Hausvogtes auf dem Rathhause, welches er aber nach kurzer Zeit 1501 wieder aufgab. Als Wilhelm Schlüsselfelder, den Mathäus Landauer testamentarisch zum Pfleger des von ihm gestifteten Zwölfbrüderhauses zu Allerheiligen bestimmt hatte, dieses Amt ablehnte, wurde dasselbe am

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

5. März 1515 vom Rathe Hans Frey übertragen, aber von ihm gleichfalls abgelehnt. Dafür liefs er sich am 3. December desselben Jahres bereit finden, die Verwaltung des Bettelstockes am Schuldhurm unentgeltlich zu übernehmen, dessen Schlüssel dann Wilibald Pirkheimer im Auftrage des Rathes dem bisherigen Oberbettelrichter abnahm und ihm anvertraute. Merkwürdiger als diese urkundlichen Nachrichten ist der Umstand, daß Hans Frey im Jahre 1507 als Reisiger unter dem kleinen Heerhaufen erscheint, den der Rath zu Maximilians beabsichtigtem Römerzuge abschickte¹⁾. Auch Dürer gedachte ja im Jahre 1506 sich dem damals schon erwarteten Krönungszuge nach Rom anzuschließen²⁾. Für den schon nicht mehr jugendlichen Hans Frey aber mag die jedenfalls freiwillige Betheiligung an dem Unternehmen immerhin so auffallend erscheinen, daß man fast an eine andere gleichnamige Persönlichkeit zu denken versucht wäre. Vielleicht bringt aber gerade diese Nachricht einen vervollständigenden Zug zu dem Bilde des Mannes, dessen absonderliche Gemüthsart nicht ganz ohne Einfluß auf Dürer geblieben sein mag.

Hans Frey war ein Mann von den mannigfachsten Fähigkeiten, und nur die Art, wie Neudörffer über seine Liebhabereien berichtet, hat Spätere dazu verleitet, ihn für einen Musikanten und Mechaniker von Profession zu halten. Jener berichtet nämlich: »er sei in allen Dingen erfahren gewesen, er verstand sich auf Musik und war berühmt als guter Harfenschläger. Geschickt wufste er das Wasser mit Luft in die Höhe zu bringen; er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibspersonen, die waren inwendig hohl und also durch's Gebläs' zugerichtet, daß das eingegoffene Wasser ihnen zum Kopf herausprang und an anderen Orten mehr in die Höhe; und jedermann konnte solchen Brunnen tragen und mitten in feinen Saal setzen und zu zierlichen

1) Baaders Bericht im Anzeiger f. Kunde d. Vorzeit 1870, Sp. 42. 2) Dürers Briefe 15.

Ehren gebrauchen, wie denn bei Herrn Hans Ebner noch einer zu sehen ist.« Es scheint dies eine verbesserte Art von Heronsball gewesen zu sein. Dürer verächmähete es nicht, seinen Schwiegervater bei solchen wunderlichen Spielereien zu unterstützen, indem er ihm Entwürfe zu solchen Brunnenfiguren lieferte. Dahin gehört wohl die colorierte Federzeichnung eines rüpelhaft grinzenden Gänsemännchens, das über einer Brunnenchale sitzend aus Mund und Aug und Ohren Wasser speit, sowie die Gans in seinem Arm und der Frosch neben ihm. Erst ein Menschenalter später etwa hat Pankraz Labenwolf denselben Gedanken in einer stehenden Figur mit zwei wasserspeienden Gänsen für den Brunnen hinter der Frauenkirche in Bronze ausgeführt — ein Wahrzeichen von Nürnberg¹⁾. Ungleich geschmackloser in seiner Ueberladung erscheint ein anderer Tafelaufsatz dieser Art mit mannigfachen bildlichen Darstellungen auf Fuß und Deckel und mit kreuz und quer schiefsenden Wasserstrahlen. Es giebt zwei große farbige Federzeichnungen dieses Brunnens, der, zu oder nach einem Werke des alten Frey gemacht, uns einen Begriff von der Art dieser Tändelei geben mag; weder die eine in der Albertina, noch die andere im Britischen Museum stammen von Dürers Hand selbst her, sondern sind im besten Falle Gezellenarbeit aus den ersten Jahren seiner Werkstätt.

Was die Ausübung der Musik anbelangt, so mag Hans Frey wohl in jüngeren Jahren als Citharödus oder Harfenspieler in der Frohnleichnamsprocession mitgezogen sein, vielleicht auch seine Kunst bei ähnlichen kirchlichen Feierlichkeiten ausgeübt haben, sicher aber nicht bei anderen öffentlichen Anlässen. Um so eifriger vermuthlich pflegte er die Tonkunst im Kreise der Freunde und der Familie

1) Jene Skizze befindet sich in der Ambrascher Sammlung in Wien, ist ziemlich breit und kräftig auf Papier mit dem Wasserzeichen des Ochsenkopfes ausgeführt und erinnert in dem

vegetabilisch verchnorkelten Sockel der Brunnenchale noch an Wolgemuts alte Weife. Freih. v. Sacken: Mittheilungen der Wiener Centralcommission Bd. VIII, S. 128, Nr. 10.

und weckte dadurch auch in Dürer den Sinn für musikalische Genüsse, den der Meister bei seinem Aufenthalte in Antwerpen 1520—21 durch seine besondere Aufmerksamkeit für die besten Lautenschläger daselbst an den Tag legt. Vielleicht gestattet uns das Zusammentreffen verschiedener Anhaltspunkte, in der phantastischen Darstellung eines geflügelten Lautenschlägers von Dürers Hand aus dem Jahre 1497 ein Bildniss seines Schwähers zu vermuthen ¹⁾. Ein älterer, hagerer, bartloser Mann mit kurzem Kraushaar über der mächtigen Stirn, mit langer, spitzer Nase und tiefliegenden Augen blickt dort wie laufend nach links hinab, indefs seine Finger sehr kunstgerecht die Saiten rühren; obwohl ursprünglich in den Umrissen sitzend entworfen, steht die Figur nun an einer Mauerbrüstung, auf welche die Laute gestützt ist, angethan mit einem eigenthümlichen, weiten, gegürteten Talar, um den Scheitel wulstförmig ein Tuch geschlungen. Ueber den Schultern erhebt sich ein mächtig entfaltetes Flügelpaar. So märchenhaft die ganze Erscheinung ist, die vielleicht einem Scherze ihr Dasein verdankt, ähnlich demjenigen, den Goethe von seiner Mignon erzählt, sie macht doch einen düsteren Eindruck, und unverwischbar scheint der schwermüthige Zug um die Lippen dieses sonst edel gebildeten Antlitzes zu lagern.

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

1) Die ausgeführte, weiß gehöhte Silberstiftzeichnung ist im Besitze des Mr. W. Mitchell in London. Abbild.

in der Gazette des Beaux-Arts 1877. II. 217. und Dürer-Quantin, Taf. zu S. 59.

Schwerer freilich wäre es, die oben angenommene Identität des für die Zeichnung Mr. Mitchells benutzten Modelles mit Hans Frey zu erweisen. Gleichwohl dürfte es nicht nutzlos gewesen sein, urkundliche und künstlerische Thatfachen ohne Zwang und ohne Tendenz so aneinander zu reihen, wie sie sich einer längeren Prüfung nach beiden Richtungen darbieten. Mag dann auch das Bild, das sich uns von Dürer und den ihm nahestehenden Persönlichkeiten ergibt, hie und da verzeichnet und unklar sein, der Grundton, der dem Ganzen die richtige Haltung giebt, dürfte darum doch getroffen sein. Jedenfalls entspricht diese Art des Vorgehens der Lückenhaftigkeit unserer Quellen, die uns immer wieder in die Alternative versetzt, zwischen farbloser Bestimmtheit und bunt aufgetragener Unzuverlässigkeit zu wählen, da doch eines so wenig wie das andere uns allein befriedigen kann.

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

Dürer mag somit von seinen Schwiegereltern stets thatkräftige Förderung erhalten haben, wie er denn auch in innigem Einvernehmen mit ihnen gestanden zu haben scheint.

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

Sorgfältig verzeichnet er den Tod »seiner lieben Schwieger der Hans Freyin« am 29. September 1521, wie den »seines lieben Schwähers, der bei sechs Jahre krank war und der auch in der Welt ganz ungläubliche Widerwärtigkeiten erduldet hat«¹⁾. Von der am 16. Juni 1520 gegebenen Erlaubnifs, dafs es von den »Ehrbaren« jedem, der es begehre, gestattet sein solle, sich einen eigenen Grabstein auf den St. Johannisfriedhof zu legen, hatte Hans Frey beim Hinscheiden seiner Gattin Gebrauch gemacht. Heute noch trägt der Stein neben der Inschrift »Der Freyen Begrebtnuß« und der Jahreszahl 1521 das Allianzwappen der Frey und der Rummel. Er deckt die jetzt mit Nr. 649 bezeichnete Gruft, welche durch die Bergung auch von Dürers sterblichen Ueberresten berühmt werden sollte.

Aufser den genannten Töchtern hatte Hans Frey keine leiblichen Nachkommen; jedenfalls überlebten ihn nur diese. Katharina, die jüngere der beiden Schwestern, heirathete erst nach 1503 den, wie es scheint, vermögenden Wittwer Martin Zinner, dessen Gewerbe nicht bekannt ist; doch war in seiner Familie das Handwerk der Blechschmiede üblich. Am 1. April 1513 wurde er Gassenhauptmann; und er ist wohl überall dort gemeint, wo Dürer von seinem Schwager spricht, z. B. im ersten Briefe aus Venedig²⁾, wo er der Dürerin mit Geld aushelfen soll. Katharina, deren Ehe gleich der ihrer Schwester kinderlos blieb, ward noch früher Wittwe als Agnes, von der sie auch das Dürer'sche Haus erbt. Beim Verkaufe dieses Hauses, am 9. Mai 1542, wird ihr Name das letztmal genannt³⁾. Wenn Familienähnlichkeit nicht trügt, so läfst sich unter den Porträtzeichnungen Dürers das Bildnifs seiner Schwägerin Katharina noch herausfinden. Eine solche aus dem Jahre 1503 bewahrt das Kupferstichkabinet des Berliner Museums; es ist der Kopf eines jungen,

1) Dürers Briefe etc. S. 75. Lochner im Anzeiger f. Kunde d. Vorz. 1866. S. 57, und Personennamen in Dürers Briefen aus Venedig, Nürn-

berg 1870. S. 12 ff.

2) Dürers Briefe 4, 23.

3) Lochner, Personennamen 20 ff.

lächelnd rechtsblickenden Weibes, mit der Kohle entworfen. Trotz einiger Fülle des Gesichtes sind Mund und Nase fein gezogen; sehr auffallend aber erscheinen die schwer herab-sinkenden Augendeckel¹⁾. Und diese selbe Eigenthümlichkeit kehrt in dem lebensgroßen Kopfe einer ziemlich belebten älteren Frau auf einer Dürer'schen Zeichnung im Britischen Museum wieder. Auch hier erscheinen die Lider wie gelähmt, die Augen fast geschlossen. Hier wie dort ist offenbar dieselbe Persönlichkeit dargestellt, nur gealtert, denn die freilich sehr schadhafte Londoner Kreidezeichnung auf grünem Papier trägt die Jahreszahl 1522, daneben eine Inschrift, die aber gerade an der entscheidenden Stelle unlesbar bleibt. Die Aehnlichkeit mit Dürers Frau ist so groß, daß Woltmann mit Hilfe jener verstümmelten Inschrift hier geradezu diese selbst zu erkennen glaubte²⁾. Vielleicht also ist es deren Schwester Katharina. Daß es sich nämlich hier um eine verwandte oder sonst nahe stehende Frau handelt, verräth theils die Wiederholung des gleichen Bildnisses nach zwanzig Jahren, theils die verstümmelte Inschrift der Londoner Zeichnung³⁾, theils auch das Wiederkehren derselben müden Augenlider auf dem Bildnisse eines halbwüchsigten Mädchens im Berliner Museum⁴⁾. Dieses lebensgroße, ungemein treu und wahr aufgefaßte Brustbild, mit Kohle gezeichnet, trägt allerdings die Jahreszahl 1515. Das pausbackige Mädchen mit dem breiten Stirnband und den dünnen Zöpfen ist somit eine von jener Frau verschiedene Person; doch deutet schon der etwas ungeordnete Anzug auf keine Fremde, und vollends

1) Abbildung in der Gazette des Beaux-Arts, 1878. I. 247.

2) Bl. 49 des Sammelbandes.

3) Waagen, Treasures of Art I. p. 230. Woltmann, Jahrbücher für Kunstw. IV. 249. Dem widerspricht aber gerade das Hauptmerkmal jenes Kopfes, die über den Augapfel herabgesunkenen Lider, die ein vollkommenes Aufschlagen des Auges gar

nicht zuzulassen scheinen; während Agnes gerade in den besten Bildnissen mit weitgeöffneten Augen herauschaut.

4) . . hab . . Albrecht Dürer noch . . . hausfrauen conterfett.

5) Abbildung in kleinerem Maßstabe in unserer französischen Ausgabe, Tafel zu S. 106, und in der Gazette des Beaux-Arts, 1878. I. 245.

die schläfrigen Augen und die sonstige Aehnlichkeit auf eine nahe Verwandte derselben, vielleicht eine vor der Zeit verstorbene Tochter der Zinnerin, von der keine Nachricht auf uns gekommen ist. Mögen diese Annahmen auch ungenügend begründet sein, so erscheinen sie doch immerhin geeignet zur Anreihung einiger vortrefflichen Porträtzeichnungen Dürers, hinter denen sich gewohnte Hausgenossen vermuthen lassen.

Uebersehen wir unter Beherrschung der Zeit- und Ortsverhältnisse nochmals die äußeren Bedingungen, unter denen Dürer in die Ehe trat, so müssen wir gestehen, er machte — was man heutzutage eine glänzende Partie nennen würde. Den günstigen Standes- und Vermögensverhältnissen der Braut entsprachen auch in hohem Maße ihre körperlichen Vorzüge. Die Beweise dafür sind uns noch in einer Reihe von Porträtzeichnungen von des Meisters Hand überliefert. Aus der ersten Zeit ihrer Ehe stammt eine freilich sehr undeutliche und flüchtige Federkizze in der Albertina, mit der Unterschrift »Mein Agnes«. Sie zeigt die junge Frau in der Hauschürze vor einem Tische sitzend, den Mund, wie schlummernd, auf den Handrücken gestützt. Das Blatt scheint mehr einem Scherz, als vorgefasster Absicht seine Entstehung zu verdanken; es verräth von der Kopfbildung kaum mehr als die sonst von der Haube verdeckte hohe Stirn und die scharf vorspringende Nase ¹⁾. Dieselbe ungünstige Kopfstellung hat ein nahezu gleichzeitiges und gleich großes Brustbildchen in der Sammlung der Kunsthalle zu Bremen; nur ist es emsig auf grau grundiertem Papier mit Silberstift ausgeführt und weiß gehöht; es ist noch dasselbe schmale Mädchen Gesicht mit der geraden Nase ²⁾.

Wie ganz anders entwickelt erscheint Frau Agnes bereits einige Jahre später. Dürer hat sie im Jahre 1500 in ganzer Gestalt mit Wasserfarben abgebildet. Sie erscheint als schmucke, züchtige Hausfrau mit gefenktem Haupt und Blick, in weißer

1) Abgeb. in Facsimile, Zeitschr. f. bild. Kunst IV. 33.

2) Abbildung bei Dürer-Quantin, Tafel zu S. 34.

Haube und Schürze, in grünem, reichverbrämten Kleide, darüber ein rothes, schwarz besetztes Schultertuch, am Gürtel die wohlgefüllte Ledertasche, in der Hand ein großes Sacktuch. Das Aquarell befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand. Es diente dem Meister als Vorlage für eines der farbigen Trachtenbilder in der Albertina, dem er die Aufschrift gab: »Alfo geht man in Häufern, Nürnberg«; und liefert zugleich den Beweis, daß ihm die Frau auch für die beiden Seitenstücke desselben Modell gestanden habe. Das zweite dieser Blätter zeigt uns eine Frau in einen sehr weiten, rothen, grün gefütterten Mantel, mit vielen steif couvrirten Längsfalten gehüllt, unter dem ein blaues, mit weißem Pelz verbrämtes Damastkleid hervorblickt. Sie trägt auf dem Kopfe jenes so eigenthümlich über ein hohes Gestell ausgespannte Kopftuch, wie es nur in jener Zeit vorkommt. Was zwischen diesem und dem Kinnuche vom Gesichte erscheint, hat hier bei der ausschließlichen Rücksicht des Meisters auf die Tracht keine Bedeutung; höchstens verdient die tiefblonde Farbe an dem zum Theil sichtbaren Haarscheitel unsere Beachtung. Oben steht von Dürers Hand: »Gedenkt mein in Euerem Reich 1500. Alfo geht man zu Nürnberg in die Kirchen«. Und wirklich hat auch Dürer die Erscheinung dieser Kirchgängerin als Zeugin der Vermählung der h. Jungfrau in dem Holzschnitte seines Marienlebens¹⁾ verwerthet²⁾. Das dritte Blatt führt die Aufschrift: »Alfo gehen die Nürnberger Frauen zum Tanz, 1500«; und zeigt die Frau in ihrem vollen Staate. Der Kopf ist zwar auch in eine gelbliche, vielleicht goldgestickte Haube gehüllt, die in's stramm gespannte Kinnuch verläuft, dafür ist das faltenreiche, ungemein lange, grüne Schleppekleid an den Schultern etwas ausgefchnitten und wird vorne durch eine goldene Spange zusammengehalten. Aus den engen, am Ellenbogen geschlitzten Aermeln tritt ein rothes Futter

1) Bartsch Nr. 82.

2) Eine Wiederholung dieser colorirten Zeichnung besitzt Mr. Malcolm

in London, eine Copie darnach das Britische Museum.

hervor, und von den Achseln fielen ärmelartige, aber offene, mit weißem Rauchwerk gefütterte und verbräunte Flügel bis über die Schleppe herab, wenn sie nicht über die gehobenen Vorderarme heraufgeschlagen wären. Aus dieser Kleidung ergibt sich von selbst, in welch' maßvollen, vermuthlich sehr getragenen Formen sich das Tanzvergnügen der besseren Stände damals bewegte¹⁾. Die technische Ausführung dieser Blätter zeugt von einem seltenen Geschick in der Behandlung der Wasserfarben. Das Verfahren ist insofern ganz eigenthümlich, als die Figuren ursprünglich mit der Feder ganz leicht vorgerissen sind; darauf sind die Farben bei wiederholtem Auftrage mit dem Pinsel so aufgesetzt, daß die weißen Lichter breit ausgepart bleiben; endlich sind die Conturen mit der Feder kräftig übergangen und verstärkt. Diese besondere Art des Zeichnens ist wohl dasselbe, was Dürer im niederländischen Tagebuch »mit halben färblein und gerissen« nennt.

Aus diesen drei Trachtenbildern lernen wir freilich, abgesehen von dem Mailänder Blatte, mehr die Garderobe der jungen Frau Agnes kennen, als sie selbst, oder doch zumeist nur ihre stattliche Gestalt, wenn dieselbe auch durch die etwas herausgebogene Mitte jene geschwungene Haltung annimmt, die unserm gerade entgegengesetzten Geschmacke fremdartig erscheint. Immerhin mag doch die Entstehungsgeschichte dieser Frauenbilder auf die Lebensverhältnisse der jungen Gatten einiges Licht werfen. In voller Entwicklung und in der Blüthe ihrer Schönheit aber zeigt uns Dürer seine Frau in einer Silberstiftzeichnung mit der Jahreszahl 1504 und mit der Aufschrift: »Albrecht Dürerin«²⁾.

1) Alle drei Figuren sind abgebildet in v. Hefner-Altenecks Trachtenbuch III, Tafel 25 u. 26, und in Farbenholzschnitt von F. W. Bader: Trachtenbilder von A. Dürer in der Albertina, Wien 1871.

2) Die äußerst sorgfältig behandelte, nur leider stark beschädigte Zeichnung in halber Lebensgröße be-

findet sich in B. Hausmanns Sammlung, gegenwärtig bei dem Erben, H. Dr. Blasius in Braunschweig; in Holzschnitt reproducirt in unserer französischen Ausgabe, Tafel zu S. 108; unsere Initiale an der Spitze dieses Capitels enthält eine verkleinerte Nachbildung des Kopfes, und zwar im Gegenfinne.

Das Blatt hat zwar durch Reibung und vielleicht Näffe arg gelitten, doch lassen die klaren und bestimmten Strichlagen noch alle Formen deutlich erkennen; sie entsprechen vollständig dem kleinen Köpfchen auf jenem Studium der Ambrosiana, dessen Porträtrichtigkeit sich daraus ergibt. Selbst die Stellung, dreiviertel links hin, ist dieselbe, nur erscheint der Kopf mehr gehoben und die Augen, weit aufgeschlagen, schauen geradeaus, ja fast etwas nach aufwärts. Die Haube läßt noch einen Theil der hohen glatten Stirne und der ungewöhnlich hoch geschwungenen Augenbrauen frei; der Rücken der äußerst wohlgeformten, etwas vorspringenden Nase zeigt in der Mitte eine sanfte Anschwellung, die vollen üppigen Lippen schliesen sich in einer zierlichen Doppelwellenlinie; darunter das Grübchen und ein kleines rundes Kinn, das sanft in die Fülle der Wangen und in einen Anfaß zum Doppelkinne verläuft. Denken wir uns diese Frau an die Seite Dürers, wie er sich uns in dem Münchener Selbstporträte darstellt, und wir werden zugestehen, dafs wohl niemals ein schöneres Paar durch die Brautthüre bei S. Sebald geschritten ist.

Und dieses stattliche Paar war auf dem besten Wege, einem künftigen Geschlechte zum Gegenstande des Spottes oder Mitleides gemacht zu werden; seine Ehe ward zu einem sprichwörtlichen Mißverhältnisse gestempelt, ähnlich dem zwischen Sokrates und Xanthippe. Ein einziger Anhaltspunkt genügte einer unkritischen, spiefsbürgerlichen Geschichtschreibung wie zur Anknüpfung so auch zur Ausspinnung der landläufigen Sage von Dürer und seinem bösen Weibe. Wir kennen ja die Scheelfucht jener artistisch-litterarischen Kreise, denen die längste Zeit alle Ueberlieferung von Künstlernachrichten überlassen blieb. Wo sie an die Werke nicht heran konnten, da entschädigten sie sich an der Persönlichkeit der alten Meister, die ja fast alle, von Perugino bis Rembrandt, mehr oder minder Unglimpf erfahren mußten. Wo aber, wie bei Dürer, der Charakter des Mannes über alle Verläumdung erhaben war, da mußte wenigstens ein

böses Weib den unentbehrlichen Stoff zum Klatfch liefern. Andere solche Beispiele sind Pinturicchio und Paul Potter, die gleichfalls durch ihre Frauen zu Tode gequält worden sein sollen.

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

1) Von der Aufklärung aller erst später erfundenen Mißverständnisse und müßigen Vermuthungen kann füglich abgesehen werden, nachdem

die Kritik, deren sie bedürftig waren, bereits anderwärts von mir geübt wurde: Dürers Hausfrau, Zeitschr. f. bild. Kunst, IV. 33 ff.

Schon an der Art, wie Dürer oben über seine Verheirathung berichtet, hat man sehr mit Unrecht Anstoß genommen. Das Gottvertrauen jener Zeiten hatte eben doch seine ganz bestimmten Grenzen. Die Ehwerbung durch väterliches Uebereinkommen war stehende Regel, und es bliebe zu beweisen, ob unsere Vorfahren dabei schlechter gefahren seien, als ihre Nachkommen, deren Ehen — ihrer Meinung nach — im Himmel geschlossen werden. Nach der Verheirathung scheint Dürer nicht, wie dies wohl in Nürnberg Sitte war, das Haus seiner Schwiegereltern bezogen zu haben; vielmehr nahm er seine junge Frau mit in das väterliche Haus »unter der Vesten«. Dafs sie wenigstens im Jahre 1502 dort wohnten, ersehen wir aus Dürers Bericht über den Tod des Vaters, bei welchem die »Junge Magd schnell nach seiner Kammer lief, ihn zu wecken, und er herabkam«¹⁾. War Dürer bis dahin seinem alten, kranken Vater bereits eine Stütze gewesen, so lastete nun die ganze Sorge um die Mutter (und die jüngeren Geschwister auf ihm. Die Erhaltung der ganzen Familie mochte dem jungen Meister nicht leicht werden, oder wie er 1506 selbst aus Venedig schreibt: »Für mich selbst würde ich freilich nicht verderben, aber Viele zu ernähren, ist mir zu schwer; denn niemand wirft sein Geld weg«²⁾. Bis dahin konnte Dürer allerdings keine Ersparnisse bei Seite legen. Vielmehr wissen wir aus seinen Briefen an Pirkheimer, dafs er diesem ein Darlehen schuldete. Gleichwohl tritt nach dem zweiten Aufenthalte in Venedig im Jahre 1506 ein günstiger Umschwung in Dürers Vermögensverhältnissen ein. Er berichtet uns selbst, wie er früher nie Gelegenheit zu grossem Gewinne gehabt, wohl aber grosen Schaden erlitten habe durch Darlehen, die ihm nicht zurückerstattet worden, und durch Gefellen, die ihm nicht Rechnung legten; auch sei ihm einer zu Rom gestorben mit Verlust der Kunstwaare. Dadurch war er denn soweit in Schulden gerathen, dafs der Ertrag

1) Dürers Briefe etc. 134, 11.

2) Dürers Briefe 12, 10.

feiner venetianischen Arbeiten zu deren Tilgung wieder aufging. Doch konnte er bei dem Rechnungsabschluss, den er bald nach seiner Rückkehr im Jahre 1507 machte, als sein erübrigtes Eigenthum nennen: »einen ziemlich guten Hausrath, gute Kleider, Zinngefchirr, gutes Werkzeug, Bettgewand, Truhen und Behälter; ferner um ganze 100 Gulden Rheinisch gute Farben«¹⁾).

Die Natur der oben berührten Verluste erklärt sich leicht aus der herkömmlichen, gewerbsmäßigen Art, in welcher der Meister anfangs seine Kunst trieb. Die Leute, welche ihn zumal an seinem Eigenthum schädigten, waren theils Malergefellen, die ihren Verpflichtungen nicht nachkamen, theils waren es Austräger oder Colporteurs, die den Erlös für entlehnte Kunstwaare, d. i. Kupferstiche und Holzschnitte, nicht immer richtig abführen mochten. Ueber eine Geschäftsverbindung Dürers in dem letztgenannten Sinne hat sich uns noch eine Urkunde erhalten, die schon vom 12. August 1500 datirt ist. Laut dieser verpflichtet sich der Maler Hans Arnold, dessen Bruder Jakob Albrecht Dürer »aufgenommen habe, ihn mit Kunst auszuschieken, ihm die zu verkaufen«, Dürern allemal für den Werth dessen, womit er jenen ausschickte, zu bürgen und ihn für alle Verfäumnis und Verwahrlosung, die sich jener in seinem Geschäfte würde zu Schulden kommen lassen, schadlos zu halten. Als gebetene Zeugen erscheinen ein Heinrich Zinner, wohl ein Verwandter seines Schwagers, und Anton Koburger, Dürers Pathe²⁾. Solche Austräger mögen die Kunstwaare nicht sowohl in Nürnberg selbst als in benachbarten Städten und Wallfahrtsorten colportiert haben, insbesondere sind sie wohl Messen und Kirchenfesten damit nachgezogen. Zuweilen fand sich dann auch ein wandernder Gefelle oder Kaufmann, der eine Anzahl Kunstblätter für einen gewissen Nutzantheil zum Verkaufe mit sich in ferne Länder nahm, wie der, welcher

1) Dürers Briefe etc. 136, 9, mit Anmerkungen.

2) Nürnb. Stadtarchiv, Conserv. 6.

fol. 53 b. Lochner, Anz. f. Kunde d. Vorzeit XIV. 1867. S. 278.

Dürern durch seinen Tod in Rom in Verluste brachte. Daheim besorgte auch Dürer selbst oder die Seinigen den Verkauf feiner Werke. Ja vielleicht bezog wohl Frau Agnes zu diesem Zwecke die Messen anderer Städte und ist ihre Anwesenheit zu Frankfurt im Frühjahr 1506, gerade während der Messezeit in diesem Sinne zu erklären; denn Dürer schreibt aus Venedig am 6. Januar, er habe seiner Frau 12 Gulden gegeben »und 13 hat sie empfangen zu Frankfurt«¹⁾. In seinem Briefe vom 8. März heißt es ausdrücklich: »und insbesondere jetzt auf der Frankfurter Messe«²⁾, und am 2. April ist die Frau noch immer nicht heimgekehrt. Indessen rückt das Heiligthumsfest, die öffentliche Ausstellung der Reichskleinodien und Reichsheiligthümer heran; es fiel damals auf den 24. April und war schon seit den Tagen König Sigismunds mit einer großen Messe, einem Jahrmarkt verbunden. Dürer trägt daher Pirkheimern auf: »saget meiner Mutter, daß sie an dem Heiligthumsfeste feil halten lasse. Doch versehe ich mich dessen, daß meine Frau bis dahin heim komme, der habe ich auch alles geschrieben«³⁾. Ueberhaupt geht aus Dürers Venetianischen Briefen nur so viel hervor, daß der Meister auch mit seiner Frau in lebhaftem Briefwechsel steht. Was man sonst über das Verhältniß der beiden Gatten daraus erfahren haben wollte, hatte man hinein-, nicht aber herausgelesen.

Welche Vorsicht bei Benützung so unvollständiger, ungenauer Quellen geboten ist, wie sie uns in diesen bunten, von unberechenbaren Voraussetzungen und Stimmungen eingegebenen Briefen vorliegen, das zeigt so recht ein Blick auf jene andere Seite von Dürers Privatleben, die wir hier in's Auge fassen wollten. Befäßen wir nicht die urkundlichen Beweise vom Gegentheil, so könnten wir aus dem Wortlaute von Dürers Briefen leicht vermuthen, er sei, wenn nicht mit leeren Händen, so doch mit sehr mäßigem Gewinn im

1) Dürers Briefe 4, 21.

3) Daselbst 12, 13.

2) Daselbst 9, 24.

Jahre 1507 aus Venedig zurückgekehrt. So aber müssen wir manches auf Rechnung einer vorchnellen Einbildungskraft und einer gewissen, schlicht bürgerlichen Klagelust setzen. Wie hätte auch Dürer glauben können, daß die Worte, die er so sorglos und toller Laune dem Freunde vorplauderte, einmal auf die Wagschale gelegt und zu leicht befunden werden könnten?

In der That muß Dürer in Venedig sehr gute Geschäfte gemacht haben, denn gleich nach seiner Heimkehr ist er im Besitze einer beträchtlichen Geldsumme, und es ist bezeichnend, wie er über dieselbe verfügte. Nachdem er seine Schulden abgetragen, ist er darauf bedacht, sein väterliches Haus »unter der Vesten« von der Hypothek der Familie Pfinzing zu befreien, welche schon beim Ankaufe des Hauses durch den Vater darauf haftete. Das Jahr zuvor schickte er noch der Mutter aus Venedig durch Sebastian Imhoff das Geld zur Bezahlung dieses Zinses von 4 Gulden Stadtwährung¹⁾, und nun ledigte er am 8. Mai 1507 das Haus von dem darauf lastenden Eigengeld, indem er dieses dem Sebald Pfinzing für 118 Gulden Rheinisch abkaufte. Nürnberger Stadtwährung verhält sich zu Rheinischer Landeswährung wie 10 zu 11²⁾. Dabei ist überall der hohe Werth im Auge zu behalten, wie ihn die Geldeinheit damals hatte und wie er sich schon in dem Preise der stattlichen zwei Stockwerke hohen Steinhäuser von Nürnberg ausspricht. Ward doch der Unterhalt eines Bürgers auf jährlich 50 Gulden veranschlagt; Jahrgehälter von 100 Gulden galten als sehr anständig und der höchste derselben, der des kaiserlichen Schultheißen, betrug blos 600 Gulden.

Seitdem Dürer so der erste Schritt zum Wohlstand gelungen war, mehrte sich sein Besitz zusehends. Bald genügte ihm das väterliche Haus nicht mehr, das er ja auch mit dem Bruder Andreas theilen mußte. Er kaufte daher am 14. Juni 1509 das geräumige Eckhaus in der Zistelgasse

1) Dürers Briefe 4, 18.

2) Lochner, Personennamen 43.

beim Thiergärtner Thore »gegen Sonnenaufgang stehend« aus dem Nachlasse des Astronomen Bernhard Walther. Es ist das heute fogenannte Dürerhaus. Der Meister bezahlte es mit 275 Rheinischen Gulden »an bar dargelegtem Gold«; es haftete darauf ein Eigengeld des Bürgers Sebald Taucher von jährlich 8 Gulden Stadtwährung, nebst 22 Pfund einer Pfründe für den S. Erhards-Altar bei S. Sebald. Diese letztere nun löste Dürer am 15. Januar 1510 dadurch ab, daß er 70 Gulden Rheinisch in der Lofungstube niederlegte, von deren Zinsen jene fromme Stiftung künftig bestritten werden sollte¹⁾. Die andere mit 8 Gulden Stadtwährung verzinste Hypothek löste Dürer erst am 30. April 1526 ein, wodurch das Haus völlig lastenfrei ward²⁾. Dazu kaufte er bereits am 3. Juni 1512 von Jakob Baner einen Garten vor dem Thiergärtner Thore »auf der Bamberger Straße bei den sieben Kreuzen« für bare 90 Rheinische Gulden³⁾. Und da er, wie oben erwähnt, im Jahre 1518 dem Bruder Andreas seinen Antheil am väterlichen Hause herausbezahlt hat, so war er von da ab der alleinige Besitzer zweier, heute noch ganz ansehnlicher Bürgerhäuser von Nürnberg.

So war es um das bestellt, was Dürer selbst »seine Armuth« nennt und was man feither allzu wörtlich verstanden hat. Den besten Einblick in seine sonstige Geldgebarung, seine Auffassung davon, wie überhaupt in seine ganze Art und Weise als Mensch gewährt uns unstreitig sein Tagebuch von der Niederländischen Reise. Auch von seinen Beziehungen zu seiner Frau erhalten wir dort das einzige authentische Bild, nur werden wir in dem ganzen, fast ein Jahr umfassenden Berichte vergebens nach einer Spur von Zwietracht oder Mißhelligkeit zwischen den beiden Gatten suchen. Ohne übrigens der Schilderung jenes Zeitraumes vorgreifen zu wollen, möchten wir hier noch erwähnen, daß Dürer schließlich

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

2) Mittheilung Lochners.

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

auch dort klagt, »er habe bei allem feinem Machen, Verzehren und Verkaufen und anderer Handlung Schaden gehabt in den Niederlanden«¹⁾, was wir bei näherer Betrachtung seines Gebahrens ganz erklärlich finden werden. Er war eben damals nicht mehr so emsig auf Erwerb bedacht, wie etwa wohl in früheren Jahren. Konnte noch von einer Noth bei ihm die Rede sein, so bestand dieselbe blos in der Sorge, wie er sein gefammeltes Barvermögen sicher und nutzbringend anlegen könnte. Er wandte sich deshalb an den ehrbaren Rath der Vaterstadt mit dem Gesuche, man möge ein Capital von 1000 Gulden, gegen eine Verzinsung mit 50 fl. jährlich von ihm annehmen, wie er es auch nach Galli 1524 in der Lofungstube niederlegte²⁾. Es ist dies dasselbe Capital, dessen Zinsen Dürers Wittve nachmals ein Jahr vor ihrem Tode einer Stiftung für Studenten der Theologie an der Universität Wittenberg widmete zur großen Freude Melanchthons, der darüber an V. Dietrich schreibt, daß er Gott für diese Förderung der Studien danke und daß er diese tapfere That der Wittve Dürers vor Luther und anderen gerühmt habe³⁾.

Da Dürer nämlich mit seiner Frau in einer »verfamnten Ehe« d. i. in Gütergemeinschaft lebte und ohne Leibeserben, wie ohne Testament verstarb, so gelangte seine Wittve in den Besitz des ganzen gemeinschaftlichen Vermögens. Allerdings fiel das Eigenthum eines Viertheiles vom Hab und Gut der beiden Eheleute nach dem Gesetze, »der Reformation« der Stadt Nürnberg von 1522, an die beiden Brüder Dürers, Andreas und Hans; doch war die Wittve nicht verpflichtet diesen vierten Theil vor ihrem Tode herauszugeben. Gleichwohl schloß sie am 9. Juni 1530 mit Andreas Dürer, dem Goldschmied und mit Caspar Altmülsteiner, Zaynmacher

1) Dürers Briefe 129, 25.

2) J. Baader, Beiträge z. Kunstg. Nürnbergs 1860. S. 8. Dürers Briefe etc. 51.

3) »De Durerianae viduae legato

ago gratias Deo, quod studia respicit. Praedicavi id *κατόρθωμα* apud Lutherum et alios«. — Epp. Melanchthonis cura Jo. Sauberti I, IV, p. 78. und Will, Gelehrtenlexicon I. 299.

genannt, als Hans Dürers, derzeit königl. Majestät in Polen Dieners, bevollmächtigten Anwälten einen gütlichen Vergleich auf Grund einer Theilung. Nachdem aller Werth des ganzen Inventars auf 6,848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennige abgeschätzt war, davon den beiden Brüdern ein Viertheil d. i. 1,712 fl. 1 Pfd. 28 Pfg. 1 Heller zustand, erklärte sich Frau Agnes bereit »aus ihrer eigenen Bewegniß und gutwilligen Freundschaft, die sie von wegen ihres Hauswirthes zu ihnen, als ihren lieben Schwägern trage«, ihnen davon fogleich 1106 fl. 6 Pfd. 22 Pfg. d. i. jedem 553 fl. 3 Pfd. und 11 Pfg. zu überantworten, den Ueberrest aber von 605 fl. 2 Pfd. 24 Pfg. ihnen zu gleichen Theilen auf das Eckhaus in der Zistelgasse, das Dürerhaus, sicherzustellen ¹⁾.

Diese freiwillige Abrechnung, genannt »der Agnes Dürerin Abtheilung« gewinnt eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung dadurch, daß sie uns einen Wink über den Verbleib und zur Verfolgung von Dürers künstlerischem Nachlaß an die Hand giebt. Diesen scheint nämlich damals schon der Bruder Andreas auf seinen Antheil übernommen und bei seinen mißlichen Verhältnissen nach und nach veräußert zu haben. Wenigstens berichtet der Schreibmeister Joh. Neudörffer zu Dürers Tod: »Sein Bruder Endres hat alle seine köstlichen Farben, gestochene Kupfer und geschnittene Holzwerke sammt den Abdrücken und was er von der Hand geriffen hat, von ihm ererbet« ²⁾. Neudörffer konnte das genau wissen, da sein Haus »unter der Vesten« schräge gegenüber von Dürers Vaterhaus stand und dieses wohl von Andreas bewohnt wurde, bis er es 1538 verkaufte. Es dürfte ebenfalls im Ausgleiche von 1530 ihm, vielleicht gemeinschaftlich mit dem Bruder Hans anheimgefallen sein.

Das andere Haus am Thiergärtner Thore behielt Frau Agnes bis an ihren Tod im Besitze. Doch scheint ihr die

1) Nürnberger Stadtarchiv, Conservatorium 39, fol. 164 b. Lochner, Agnes Dürerin und ihre Schwäger, Anzeiger f. Kunde deutscher Vorzeit

1869, 230.

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

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

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

Wie für andere dem Städter ungewohnte Naturobjecte hatte man nämlich damals auch in Nürnberg eine besondere Vorliebe für Hirschgeweihe. Ein Zeugnifs dieser Mode giebt u. a. ein gleichzeitiger Kupferstich vom Nürnberger Meister M. Z. (Bartsch 15), wo ein Paar Geweihe an einem Hängeleuchter dargestellt sind. Ein ganz ähnliches Beispiel aber ist für uns von näher liegendem Interesse. Es ist dies eine colorierte Federzeichnung Dürers in der Ambrascher Samm-

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

2) Dürers Briefe 44, 3.

lung in Wien, datiert von 1513. Dieselbe stellt eine Sirene vor, auf der Brust ein Wappenbild mit einem entwurzelten Bäumchen, in den Händen ein anderes Bäumchen, das zu einem Leuchter umgewandelt ist, und an den Schultern statt der Flügel Damhirschgeweihe¹⁾. Da nun das Birkenbäumchen das Wappen Pirkheimers ist, so bleibt kein Zweifel, daß die Zeichnung für Pirkheimer entworfen wurde. Daß dieser ein besonderer Liebhaber solcher Geweihe gewesen, bezeugt auch das nach seinem Tode aufgenommene Inventar über sein Vermögen, wo »die Hirschchen Gehurn, so am Gang herumgehungen sind, um 25 Gulden²⁾« angesetzt werden, was immerhin auf eine ziemliche Anzahl schließen läßt.

Wie aber die Leidenschaft des Sammlers, zumal des gealterten, keine Grenzen kennt, so genügte sich Pirkheimer dabei nicht; sein Sinn stand stets nach neuen, vollkommeneren Exemplaren. Und so absonderlich dies auch klingen mag, nichts im ganzen Nachlasse Dürers scheint so viel Anziehungskraft auf den grämlichen, kranken Rathsherrn ausgeübt zu haben, als jenes schöne Paar von Hirschgeweihen. Als nun die Dürerin ohne Berücksichtigung seiner Wünsche dieselben verkaufte, verletzete ihn dies in einen jener Wuthanfalle, denen der reizbare, vollblütige Herr sein Leben lang so oft unterlag. In der ersten Aufwallung seines Zornes muß er jenen Brief an Johann Tscherte, den kaiserlichen Baumeister in Wien, geschrieben haben, der wohl nie, wenigstens nicht in gleicher Fassung, an seine Adresse abging und sich bloß im Concept noch heute in Nürnberg auf der Stadtbibliothek befindet³⁾. Aus dem Inhalte des langen, redseligen Briefes geht deutlich hervor, daß derselbe nicht vor dem November 1530 abgefaßt sein kann, also nur wenige Wochen vor dem

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

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

3) Abgedruckt v. Campe, Reliquien 162—171. Vergl. Thauling, Dürers Hausfrau, Zeitschr. f. bild. Kunst, IV. 81 ff.

Tode Pirkheimers, der am 22. December dieses Jahres starb. Schon seit einem Jahrzehnt war er von Fettleibigkeit und Podagra und endlich vom Stein so sehr geplagt, daß er nicht mehr gehen, sondern bloß reiten konnte und sich bereits 1523 genöthigt sah, seine Entlassung aus dem Rathe zu nehmen. Dazu nahm die kirchliche Bewegung, zu deren ersten Urhebern er mit Recht gezählt wird, einen ihm viel zu stürmischen Verlauf und bedrohte schließlich seine Familien- und Standesinteressen. Trotz seines reichen Wissens und seiner seltenen Begabung war doch Pirkheimers Standpunkt nicht erhaben genug, um ihn von Seiten seiner persönlichen Interessen unverwundbar zu machen. Abgestoßen von der Neuerung, ohne wieder zum Alten zurückkehren zu können, verlor der kranke Mann allen Halt; er zog sich grollend zurück und vereinfachte vollends seit Dürers Tode immer mehr. Dieser Schlag scheint ihn hart getroffen und seine Empfindlichkeit in hohem Grade gesteigert zu haben. Das mußte selbst der harmlose Eoban Hesse an sich erfahren, dessen freundschaftliche Zusendungen Pirkheimer längere Zeit bloß deshalb ignorierte, weil ihm hinterbracht worden war, daß sich der Poet irgendwo ungünstig über ihn geäußert habe. In dieser verdüsterten Einsamkeit mag Pirkheimer allerlei kleinem Tand noch mehr Interesse zugewendet haben, als früher, wie es ja oft zu geschehen pflegt, daß bedeutende Geister in der Neige ihrer Kräfte auf kindische Spiele verfallen.

In der That hatte der merkwürdige Brief an Tscherte keinen anderen Zweck, als sich für die Hirschgeweihe Dürers, die ihm entgangen waren, Ersatz zu verschaffen. Das Lächerliche dieser Leidenschaft mochte Pirkheimer selbst fühlen, indem er sein weitläufiges Ansuchen mit den Worten einleitet: »Wiewohl ihr achten mögt, daß mir ganz wenig an dergleichen Dingen gelegen ist«. Er thut dann so, als hätte ihm Herr Hartmann die Hirschgeweihe, für deren Uebermittlung er sich Tscherte zum Danke verpflichtet glaubte, förmlich aufgenöthigt. Mit diesen ist er aber ganz

unzufrieden, wie er eines weiteren erklärt: »wiewohl ich etliche habe, hätte ich doch gern gar ein schönes und großes, wie ich deren welche hier weiß« — in Nürnberg nämlich, die möchte er dann fassen und auf seinen Söller hängen lassen. Nun hatte ihm ein aus Wien zurückkehrender Landsknecht weiß gemacht, daß er dort solche Prachtexemplare gefehen habe: »wo es möglich wäre, ein hübsch oder zwei zu bekommen, wären die mir um kein Geld zu theuer«! Bei wem er aber in Nürnberg jene historischen Hirschgeweihe gefehen, ist unschwer aus der folgenden Stelle zu erschließen, mit der er endlich herausrückt: »Albrecht (Dürer) hat auch »etliche Gehurn gehabt, und unter denselben gar ein schönes, welches ich gern gehabt hätte, aber sie (die Frau nämlich) hat sie heimlich, um einen Spott sammt anderen sehr schönen Dingen hinweg gegeben«. Darum also der maßlose Zorn gegen die arme Agnes.

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

Seit Dürers Tode waren zwei und ein halbes Jahr verfloßen. Die Ereignisse vor diesem Zeitraume standen somit nicht mehr so frisch vor seinen Augen, wohl aber muß die Verweigerung der gewünschten Hirschgeweihe neuesten Datums gewesen sein. Frau Agnes ahnte gewiß nicht, welches folgen schwere Ungewitter sie durch die, vielleicht gar nicht so absichtliche Umgehung Pirkheimers über ihren Namen heraufbeschworen hat. Dieser findet im Briefe an Tischerte

gleich eingangs Veranlassung, von Dürers Tode zu sprechen, weil er blos der Rückficht auf den gemeinschaftlichen Freund die Gefälligkeit des ihm ferner stehenden Baumeisters zu verdanken glaubt. Den folgerichtigen Uebergang zur Hauptfache, dem Wunsche nach Hirschgeweihen, bietet die indirecte Urheberin dieses ungestillten Verlangens, Dürers Hausfrau. Ueber sie ergießt er nun die volle Schale seines Zornes, und was könnte er dem Freunde Dürers wohl Aergeres von ihr berichten, als dafs sie die Schuld an dessen vielbeklagtem Tode trage; dies thut er denn auch mit verschiedenen Variationen in dem Abfatze nicht weniger als viermal.

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

schaft bereits in Abschlag zu bringen. Er konnte somit wissen, daß die Dürerin bei diesem entscheidenden Anlasse ganz andere, als die von ihm geschilderten Eigenschaften an den Tag gelegt hatte. Und gegenüber dieser urkundlich beglaubigten Thatfache kann sich Pirkheimer nicht einmal auf eigene Beobachtung berufen, da er weiter unten gesteht: »er habe sie seit Dürers Tode nie gesehen«.

Was wir aber von Dürers Beschäftigung in den letzten Jahren seines Lebens wissen, stimmt wenig zu Pirkheimers Angaben. Wir werden sehen, daß Dürers Thätigkeit damals schon längst nicht sowohl dem Erwerb, als dem gemeinen Nutzen, seiner Ruhmbegier und seinen litterarischen Studien gewidmet war, über deren Einträglichkeit sich die Frau wohl keinen Täuschungen hingeben konnte. Wenn Pirkheimer von jener Zeit noch berichtet, »er habe sie selbst oft wegen ihres argwöhnischen, sträflichen Wesens gebeten und sie gewarnt; auch ihr vorgefagt, was das Ende hievon sein würde, aber damit habe er nichts anderes als Undank erlangt«, so verräth dies nur einen alten Haß zwischen der Gattin und dem Freunde, der bei dem geringfügigsten Anlaß in helle Flammen ausbrechen konnte und unter dem Dürer allerdings auch gelitten haben mag. Ganz paradox aber klingt die darauf folgende Begründung: »Denn wer diesem Manne wohl gewollt und um ihn gewesen, dem ist sie feind worden, was wahrlich den Albrecht auf's Höchste bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat«. Der Gegensatz zwischen der sittenstrengen, vielleicht auch etwas beschränkten Bürgersfrau und dem patrizischen Lebemann genügt ja vollständig zur Erklärung ihres Zwiespaltes. Was die Vorwürfe über die Schädigung von Dürers Gesundheit anbetrifft, so mögen dieselben ganz gegenseitig gewesen sein; und wer weiß, ob die Dürerin nicht gerade aus solchen Gründen Ursache hatte, den vornehmen Freund, der die Gefellschaft des kränklichen Gatten nicht entbehren konnte, mit scheelen Augen anzusehen. Kaum aber hätte sie ihm gleicherweise vergelten können, was er ihr inmitten seines Hasses und

Widerwillens doch zugeftehen mufs, indem er fagt: »Es find ja fie und ihre Schwestern nicht Bübinnen, fondern, wie ich nicht zweifle, der Ehren fromme und ganz gottesfürchtige Frauen«.

Das böfe Zeugniß Pirkheimers über den Charakter der Dürerin wird durch den ferneren Inhalt des Briefes an Tſcherte vollends abgeſchwächt. Er erſcheint darnach mit der ganzen Welt, wie mit ſich ſelbſt zerfallen. Ueber alle Dinge mit Ausnahme jener Hirſchgeweih ſpricht er nur mit Mißvergnügen und kleinlicher Gereiztheit. Von den graufamen Türken kommt er auf die uneinigen Chriſten und deren Fürſten und Herren »aber davon iſt nicht gut zu ſchreiben«. Dafür büßen die evangeliſchen Landſknechte für ihre ſchlechte Haltung bei der Türkenbelagerung Wiens im Vorjahre, und ſeine ganze Erbitterung kehrt ſich ſchließlich gegen die Anhänger der neuen Kirchenlehren, ohne daſs aber die Hüter der alten verſchont bleiben — »ſo man zuſieht, hat ſich die Sach alſo geärgert, daſs die evangeliſchen Buben jene Buben fromm machen« (d. h. fromm erſcheinen laſſen). Dabei redet er nicht etwa Tſcherte zu Gefallen; im Gegentheil ſetzt er bei dieſem eine freiere kirchliche Gefinnung voraus und verſieht ſich deſſen, mit ſeinen Worten Befremden zu erregen; daher auch immer wieder die Be-theuerung der Wahrheit ſeiner Ausſagen. Alle Zeitverhältniſſe werden ſchwarz in ſchwarz gemalt, daſs auch kein lichter Flecken bleibt. Mit ſcheuen Seitenblicken auf die bäuerlichen und communiftiſchen Beſtrebungen der Zeit beklagt er inſondere die Nürnberger Zuſtände und das Gebahren des dortigen Rathes: »davon wäre viel zu ſchreiben«. Schließlich verwarft er ſich aber wieder gegen die Zumuthung, als ſtelle er ſich hiermit auf den traditionellen Standpunkt von Papſt und Kaiſer. Er ſieht die Nothwendigkeit einer Beſſerung der kirchlichen Zuſtände wohl ein, erwartet dieſelbe aber am wenigſten von den Sectirern: »Gott behüte alle frommen Land und Leute vor ſolcher Lehre, denn wo die hinkommt, da kann kein Fried, Ruh noch Einigkeit ſein«!

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

In wiefern Pirkheimer berechtigt war, auch hier im Namen Dürers zu sprechen und dem Todten seinen Groll gegen den einst gemeinfamen »Freund und Bruder«²⁾ zuzuschreiben, läßt sich schwerlich erweisen. Sind aber schon die allgemeineren Urtheile dieses Berichtes mit der größten Vorsicht aufzunehmen, um wie viel mehr gilt dies von den Persönlichkeiten, die unmittelbar zur Verfälschung des Schreibers beigetragen haben. Wie sehr er vom Haß gegen Spengler und die Dürerin befallen war, verräth noch ein ganz geringfügiger Umstand. Im Rande des Briefconceptes finden sich nämlich an zwei Stellen Glossen, die nichts anderes als Federproben zu sein scheinen, in denen aber zweimal deutlich der Name

1) Campe, Reliquien 169 und Lochner im »Repertorium f. Kunstw.« 1879. II, 35 ff. Daß diese Worte keineswegs auf Osiander, wie Murr und Campe meinten, sondern nur auf

Spengler sich beziehen können, hat mir Lochner brieflich und sodann a. a. O. S. 45 ff. überzeugend nachgewiesen.

2) Dürers Briefe 174, 15.

»Spengler«, ein andermal: »uxor«, darunter »Henker« zu lesen ist. Zugleich auch ein Beweis mehr dafür, daß Pirkheimer bei der obigen Stelle nur an Spengler dachte.

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

Dem gegenüber muß nun festgestellt werden, daß die vielfach ausgeschmückte Sage von Dürers Xanthippe auf keiner ursprünglichen Volkstradition beruht, sondern eine auf litterarischem Wege erst in späteren Jahrhunderten verbreitete litterarische Fabel ist. Der Brief an Tischerte ist die einzige Quelle dafür, und aus dieser sind alle späteren Ausfagen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts hergeleitet, soweit sie nicht als offenbare Erfindungen erscheinen. Das eigenhändige Concept Pirkheimers und eine fast ebenso alte Copie des Briefes befanden sich stets im Privatbesitze zu

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

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

ist aus jenem Brieffragmente und zum Theil mit wörtlicher Benutzung desselben zusammengebraut.

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

In den bekannten Briefen aus Venedig neckt Dürer nämlich seinen Freund fortwährend mit ziemlich derben Anspielungen auf Frauen oder Mädchen, auf welche der damals noch junge, lebenslustige und selbstgefällige Wittwer ein besonderes Augenmerk haben mochte oder mit denen er irgendwie in Beziehungen stand. Er bezeichnet dieselben theils mit vollen Namen, theils mit deren Abkürzung, theils auch durch gezeichnete Bilder von Gegenständen, die an die Namen anklingen, so z. B. die Rosentalerin und die Gärtnerin, denen dann die Zeichnung einer Rose und einer Gerte entsprechen, die wir am Schlusse des Capitels anfügen. Am meisten aber läßt er sich im Scherz über ein Frauenzimmer aus, das er einmal »unfere«, das anderemal »Eure Rechenmeisterin« nennt unter Beifügung der untern auch folgenden weiblichen Fratze. Da nun Rechenmeister¹⁾, so gut wie

1) Ueber diese Familie, welche auch und wohl ursprünglich Neffinger heißt, Lochners Nürnberger Chronik, Mspt. im Stadtarchiv von Nürnberg.

Vergl. Tuchers Baumeisterbuch, Bibl. des litter. Vereins 1862. Band 64. S. 151, 2; 264, 25.

Rofentaler und Gärtner, ein im damaligen Nürnberg vorkommender Familienname ist, so ist wohl sicher nichts anderes dahinter zu suchen. Dies bezeugt auch die Zusammenstellung jener Damen in der Anreihung der Abkürzungen: »die Rech. die Ros. die Gärt.« u. a.¹⁾ Darnach verbietet es sich aber von selbst, in dieser »Rechenmeisterin« und der ihr gewidmeten Caricatur fürder Dürers Frau erkennen zu wollen.

Indeffen dürfen wohl auch die, allerdings derben Späße, welche sich Dürer über jene anderen Frauen erlaubt, nicht so wörtlich genommen werden, wie sie uns heutzutage in ihrer Vereinzelung erscheinen. Der Ton der Zeit, rauhe Männerart und launiger Uebermuth des Schreibers mögen den meisten Theil daran haben; indess die angezogenen Namen vielleicht ganz unbescholtenen Personen angehören²⁾. Nicht wohl anders können wir dies z. B. von der wiederholt genannten Rofentalerin voraussetzen, denn die Rofentaler waren eine angesehenere Familie in Nürnberg; sie waren zwar nicht rathsfähig, wurden aber doch zu Aemtern gezogen und heiratheten in das Patriziat, bis sie im dreißigjährigen Kriege mit Hasdrubal, dem Sohne Hannibals, ausstarben³⁾. Das von Pirkheimer umworbene Mädchen wird wohl ein Glied dieser Familie gewesen sein; und Dürer traut ja dem Freunde damals Heirathsgedanken zu⁴⁾. Noch hat sich uns ein Medaillon aus Perlmutter erhalten, das aus dem Schmuckkästchen jenes Mädchens zu stammen scheint, und das darum neben seinem Kunstwerthe hier einiges historische Interesse in Anspruch nimmt. Es zeigt auf der Vorderseite eine Frau in der Tracht der Zeit, die einem auf sie zulaufenden Kinde die Arme entgegenstreckt, darüber eine Bandrolle mit der

1) Dürers Briefe 20, 15, mit Anmerkung.

2) Dafür spricht auch die Stelle, Dürers Briefe 21, 10, aus der hervorgeht, daß Pirkheimer auch Dürers Frau bei seinen unflätigen Scherzen nicht verschonte. Die derbe Art, in welcher Dürer die scherzhaft ge-

meinte Drohung erwidert, zeugt wohl von seinem Ehrgefühl, beweist aber gar nichts gegen die Frau, welche Pirkheimern jedenfalls damals noch nicht so abscheulich vorgekommen sein muß.

3) Mittheilung Lochners.

4) Dürers Briefe 10, 3.

gothifchen Schrift: „**Mutterlin las mich dir befolhen sin.**“ Auf der Rückseite aber ist neben einem Wapen mit einer Lilie die Inschrift eingegraben: »*Agnes Rosentalerin. Ein gar hulfreich' Schutz in jedweder Betrübnißs. Der ehr- und tugendbar Jungfraw*«. Darüber merkwürdigerweise gerade die Jahreszahl 1506¹⁾).

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

Den wahren Ursprung jener Ueberlieferung und die trübe Quelle, aus der sie stammt, haben wir nun kennen gelernt. Dürer selbst hat sich nirgends auch nur mit einer Silbe über seine Frau beklagt oder einer Unzufriedenheit mit ihr Ausdruck gegeben, und ebenso wenig thut das irgend einer seiner Freunde bei seinen Lebzeiten. Nach seinem Tode aber hat Agnes das Andenken ihres Gatten

1) Das Wapen könnte symbolisch sein oder auf den Geber hinweisen, da es von dem Wapen der Familie — in schwarzem Felde ein weißer Sparren mit drei rothen Rosen, dar-

unter ein goldener, sechseckiger Stern — abweicht. Die Reliquie, die sammt der alten Silberfassung 59 Millimeter im Durchmesser hat, befindet sich im Besitze meiner Frau Mina Thauling.

geehrt, indem sie über einen sehr namhaften Theil ihres Vermögens in seinem Sinne und zu Gunsten seiner Brüder verfügte. Die Anklage Pirkheimers, welche doch vornehmlich in der Behauptung ihres Geizes, ihrer Geldgier gipfelt, fällt gerade in dasselbe Jahr und steht somit in offenem Widerspruche mit urkundlich beglaubigten, gleichzeitigen Thatfachen. Auch abgesehen von seinen sonstigen Beweggründen läßt schon dieser Umstand das vereinzelte Zeugniß als sehr bedenklich erscheinen. Allerdings läßt sich auch keine andere ausdrückliche Lobeserhebung der Dürerin jenem Tadel gegenüberstellen; außer der oben von Melanchthon angeführten, und diese bezieht sich merkwürdigerweise gerade auf einen Act feltener Freigebigkeit.

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



VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher.

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

Dürer.



NACH seiner Heimkehr von der Wandererschaft und in den darauffolgenden fünfzehn Jahren wohnte Dürer mit seiner jungen Frau im väterlichen Hause »unter der Vesten«¹⁾. Einer besonderen Befugniss zur Ausübung der Malerei bedurfte es in Nürnberg nicht²⁾, und damit entfällt selbstredend

Sandrarts Fabel von Dürers Meisterstück. Wenn Dürer sein Leben lang von rastloser Arbeitslust befeelt war, so mochte sein Schaffensdrang insbesondere damals, beim Beginne seiner Künstlerlaufbahn in ihm rege gewesen sein. Nicht leicht aber ward ihm, wie die Verhältnisse daheim lagen, die Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kraft im gröfseren Mafsstabe, und Jahre mühevollen Ringens mußten vorangehen, bevor seine Kunst eines allgemeinen Rufes genofs. Dabei galt es, nicht blofs seinen kleinen Hausstand zu erhalten; auf ihm

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

zählt, oben S. 147.
2) Siehe oben S. 20.

lastete auch noch die Sorge für seine greisen Eltern, seine unmündigen Geschwister. So sah sich denn Dürer veranlaßt einzuweilen wieder in die Werkstatt Meister Wolgemuts als Gefelle einzutreten und noch drei Jahre lang zumeist für diesen zu arbeiten, wie sich dies aus den Ergebnissen der beiden folgenden Capitel deutlich und nothwendig ergibt. Erst im Jahre 1497 machte sich Dürer selbständig und hielt eine eigene Werkstatt. Wenn nun Aufträge auf ein oder das andere Altarwerk an den Anfänger gelangten, so geschah es wohl unter Bedingungen, die eine grössere Vertiefung in die Arbeit, eine sorgfältige eigenhändige Ausführung kaum gestatteten. Die Zeit und die Kraft der heischenden Gefellen mußten zu Rathe gehalten werden, wenn der junge Meister auf gut bürgerlich dabei leben wollte. Und so sehen wir denn Dürer in seinen frühesten grösseren Malereien zumeist der flüchtigen, handwerksmäßigen Uebung Wolgemuts und seiner übrigen Kunstgenossen folgen. Die trefflichen Entwürfe oder Umrisse werden den »Knechten« überantwortet, ohne viel Rücksicht darauf zu nehmen, was deren Ausführung Gutes daran übrig läßt. Von diesem Gesichtspunkte müssen die frühen kirchlichen Gemälde, die aus Dürers Werkstatt hervorgingen, untersucht und beurtheilt werden, soweit uns dieselben überhaupt bekannt und erhalten sind.

Zum Glück besitzen wir aber noch ein Altarwerk, das in der ersten Zeit nach seiner Heimkehr entstanden und unter dem Eindrucke, in dem Aufschwunge seiner Reifeerinnerungen ganz von seiner Hand ausgeführt zu sein scheint. Nach dem ausgezeichneten Orte seiner Aufbewahrung nennen wir das bisher wenig beachtete, große Triptychon den Dresdener Altar¹⁾.

Es ist in Wasser- oder Leimfarben unmittelbar auf die feine Leinwand gemalt in jener rascheren Technik, die nicht bloß den deutschen Meistern, sondern auch Mantegna und

1) K. Galerie II, Stock, Nr. 1626. Wittenberg.
Kam 1687 aus der Schloßkirche von

den ihm nachfolgenden Veronefern geläufig war. Das Mittelbild zeigt die Madonna in halber Figur mit länglichem Antlitz von feinen, spitzen Formen, in blauem Gewande und weissem Schleier, linksin gewandt und das Christkind anbetend, welches schlafend auf einem Kissen vor ihr liegt, und dem ein Engelein, von rückwärts gefehen, mit einem Wedel zufächelt oder die Fliegen abwehrt. Rechts daneben steht ein Pult mit einem deutschen miniirten Gebetbuche. Ueber dem Haupte Mariens halten zwei schwebende Engel eine Fürstenkrone aus gothifirendem Flechtwerk, mit Perlen besetzt. Im Mittelgrunde des perspectivifch ansteigenden Gemaches find zwei andere Engelknaben mit deffen Säuberung befchäftigt, indem der eine links Wasser ausfprengt, der andere rechts auskehrt. Hinten in einer Nebentube fieht man den heil. Jofeph bei der Arbeit. Der Umftand, dafs zwei oben fchwebende Engel halb weggefchnitten find, verräth, dafs das Bild wegen Befchädigung der Ränder verkleinert wurde, was bei der geringen Dauerhaftigkeit diefer Technik leicht erklärlich ift. Im Uebrigen ift die forgfältige Malerei gut genug erhalten. Erfindung und Formgebung zeigen ein eigenthümliches Gemifch von vlämifcher Strenge und italienifcher Freiheit. Die Draperien haben fcharfe, kantige Brüche; das fchlummernde Christkind ift in Lage und Ausdruck italienifch, indefs die Füfchen nach vlämifcher Art heraufgebogen find. Zumal die dienenden Engelkinder find in ihren freien, etwas gefpreizten Stellungen und in ihren völligen, fcharf unterfchnittenen Formen fprechende Zeugen eines mantegnesken Einfluffes. Ihr Thun und Treiben und der Ausblick, den das Fenster zur Rechten auf ein deutliches Gehöfte mit Bäumen und einem Leiterwagen gewährt, bilden bereits ein Vorfpil jener gemüth- und weihevollen Häuslichkeit der heiligen Familie, durch deren Schilderung der Meifter des »Marienlebens« unfterblich geworden ift.

Noch bedeutender erfeinen die beiden, zu diefem Bilde gehörigen Flügel. Der linke zeigt den heil. Einfiedler Antonius in einem grofsen Buche lefend, eine lebensgroße

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

Der Dresdener Altar stammt aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg, was unsere Zuversicht in dessen Authenticität nur erhöhen kann. Denn Scheurl erwähnt bereits im Jahre 1506 drei Altartafeln Dürers, als in jener Kirche, nahe bei der Kanzel aufgestellt ¹⁾. Da über die beiden anderen Werke Dürers, die hier gemeint sind, kein Zweifel besteht, so kommt vielleicht eine andere, weniger genaue Nachricht in Betracht, nach welcher sich dafelbst unter den Gemälden Dürers eine »Maria mit mehreren Engeln« und »der heilige Joseph«

1) Chr. Scheurl, Libellus de laud. pe ambonem) tres huius tabulae: cum Germ.: »Decorant etiam sacellum illis tribus operibus, quae Apelles se omnium Sanctorum Witembergae (pro- fecisse putabat, certantes«.

befunden haben foll¹⁾. Ob der Dresdener Altar bereits auf Bestellung des Kurfürften Friedrich des Weifen von Sachfen gemalt oder blos nachträglich von ihm erworben wurde, läßt sich nicht feftstellen. Beides ift möglich, da fich Friedrich feit October 1494 bis Juni 1501 wiederholt in Nürnberg aufhielt²⁾. Der erftere Fall wird aber wahrfeheinlich, feitdem wir die Beziehungen Dürers zu feinem feten Gönner, dem Kurfürften, fchon bis in den Beginn des fechzehnten Jahrhunderts zurückverfolgen können.

Dabei kommt nun noch ein anderes Denkmal in Betracht. Die Direction der königlichen Gemäldegalerie in Berlin erwarb im Jahre 1882 das Bildnifs eines vornehmen Mannes aus der Sammlung des Duke of Hamilton, deffen formale technische Behandlung fo auffallende Analogien mit derjenigen des Dresdener Altares aufweist, dafs wir nur eine gleichzeitige Entftehung unter derfelben Künftlerhand annehmen können³⁾. Der Dargestellte, ein kräftiger Mann in mittleren Jahren, trägt ein fchwarzes Baret und ein eben folches mit Goldbrocat befetztes Damaftwamms; er erfcheint lebensgrofs in halber Figur, die Ellenbogen aufstützend, indem er die beiden Hände übereinanderlegt und in der Linken eine kleine Papierrolle hält. Die lange Nafe mit herabgebogener Spitze, die fleifchigen Lippen, die tiefen Falten an den Nafenwinkeln, dazu die grofsen dunkelbraunen Glotzaugen mit vortretenden Augäpfeln, weitgeöffnet, fo dafs faft die ganze Iris fichtbar wird, darüber die convergierenden Brauen, unter denen der ftechende Blick etwas fchräge auf den Befchauer fällt, geben dem Kopfe einen packenden, fascinierenden Ausdruck. Gleichwohl fchlägt durch die gefpannte Aufmerkfamkeit der Mienen eine heitere Grundftimmung durch. In einem feltfamen Gegenfatze zu dem fchwarzen, borftigen Bart fteht das braune, gelockte Haupthaar, das mit Dürers hierin früh

1) Heller, Dürer, II. 264.

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

3) Nr. 364 in Leimfarben auf grober Leinwand; H. 76, Br. 57 Centim. Jul. Meyer, Jahrbuch d. k. preufs. Kunftfamml. 1883. I.

erworbener Meisterschaft behandelt ist. Bei aller Unscheinbarkeit, die durch die anspruchslose Temperatechnik und die mangelhafte Erhaltung der Farben noch gesteigert wird, ist die Tracht des Dargestellten offenbar eine ungemein reiche. Unter dem aufklaffenden Wamms, welches den Hals bloß läßt, erscheint ein jetzt bräunlicher, vermuthlich goldgewirkter Brustlatz, mit blauen Blumen und grünen Blättern gefickt, die Aermel sind mit Bändern aus Gold- und Silberbrocat quer besetzt, dazwischen ist der schwarze Damast längs geschlitzt, so daß das Linnen durchscheint. Ueber die linke Schulter und Brust erscheint dann noch ein Mantel von gleichem Stoff und Befatz geworfen. Die Mache ist, wie gesagt, ganz die des Dresdener Altares, die Hände erinnern geradezu an die des heiligen Antonius dafelbst. Doch ist der Hintergrund mit Oelfarbe mattgrün übermalt und links unten ein unechtes Monogramm Dürers angebracht worden. Das Bildniß stammt offenbar aus der Zeit, bevor Dürer noch sein Monogramm angenommen hatte und als der Einfluß von Mantegna noch lebhaft in ihm nachwirkte. Es zeigt, so wie der Dresdener Altar, eine Breite und Großartigkeit der Auffassung, die Dürer daheim bald abhanden kam und auf die er sich erst gegen das Ende seiner Laufbahn wieder befand, angeregt vermuthlich durch die Formgebung eines Quentin Massys, den er in Antwerpen besucht hatte. Ueber die Person des hier Dargestellten giebt es zwei Ueberlieferungen; nach der einen wäre es ein Selbstbildniß des Meisters, wasbarer Unfinn ist, nach der anderen ist es das Bildniß eines sächsischen Fürsten. Und diese letztere Tradition verdient wohl Beachtung; denn niemand anders käme dann in Frage als der 1463 geborene Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, mit dessen späteren Bildnissen, namentlich dem Stiche Dürers von 1524 immer noch Aehnlichkeit genug übrig bleibt, wenn man die spätere Fettleibigkeit des Kurfürsten in Abschlag bringt. Erhält diese Annahme schon durch die Analogie des Bildnisses mit dem Dresdener Altar eine Stütze, so gewinnt dieselbe noch mehr an Wahrscheinlichkeit, wenn

wir auch sonst beobachten, wie weit sich die Beziehungen Dürers zu Friedrich dem Weifen zurückverfolgen lassen.

Die Anhaltspunkte dafür giebt uns der St. Veiter Altar, der einige Jahre später offenbar für den Kurfürsten Friedrich gemalt wurde, da sich die kurfürstlichen Wappen auf seinen Flügeln befinden. Das große Altarwerk befand sich bis vor kurzem in der Hauskapelle des erzbischöflichen Palaſtes zu Wien, von wo es in die Sommerrefidenz des Erzbischofs nach Ober-St. Veit bei Wien übertragen wurde. Es stammt vermuthlich und höchst wahrscheinlich ebenfalls aus Wittenberg. Durch die Zeit und mehr noch durch eine moderne Restaurierung hat es sehr gelitten. Aber auch sonst zeigt es nicht mehr die großartige Auffassung und die feine Durchführung des Dresdener Altares. Es ist ein Schulbild der gewöhnlichen, oben bereits gekennzeichneten Art. Das Hauptbild ist eine ungemein belebte Kreuzigung Christi mit an die sechzig Figuren, darunter ein Dutzend Krieger zu Pferd; im Hintergrunde Jerufalem an der Seeküste. Die Originalzeichnung dazu, auf grauem Grunde mit der Feder emsig ausgeführt und mit dem Pinfel weiß aufgehöhht, befindet sich im Mufeum zu Bafel und trägt in der Mitte unten die eigenhändige Schrift: »Albertus Dürer 1502«, wodurch das Werk datiert wird. Die Flügel des Altares, jetzt auseinandergefägt, zeigten im Innern links die Ausführung zur Kreuzigung, rechts Jefus als Gärtner vor Magdalena; an den Außenseiten die lebensgroßen Heiligen Sebastian und Rochus und je ein Wappenschild, das mit den gekreuzten Schwertern und das mit dem Rautenkranze, zu ihren Füßen. Die Zeichnungen zu den Flügelbildern besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M.¹⁾.

Im Vergleiche mit dem Dresdener Altare zeigt der St. Veiter einen merklichen Rückſchritt ſowohl in der Erfindung, wie in der Ausführung. Man ſieht, wie Dürer

1) Genaueres darüber in meinem Aufsatze: Das Dürer'sche Altarwerk zu Ober-St. Veit bei Wien; Mitthei-

lungen der k. k. Centralcommiſſion, Wien 1871. XVI, 81 ff.

unter dem Drucke äufserer Verhältniffe von der fehlichten, grofsartigen Formenauffaffung feiner erften Jahre abgekommen ift. Sein Reichthum ergeht ſich nun in einem Gewimmel von Figuren und bunten Einzelheiten, und es hat lange gedauert, ehe ſich feine Einficht wieder zu einfacher Gröfse erhob. Auch in dem Bestreben nach einer richtigen Linear-perspective zeigt diefer ſteil aufgethürmte Calvarienberg keinen Fortſchritt. Die Ausführung in Tempera und Oel dürfte nur zum geringſten Theile von Dürers Hand herſtammen; dies lehrt ſchon der Vergleich mit den dazu gehörenden Zeichnungen. Dürer folgte darin der gemeinen Uebung feiner Kunſtgenoffen in ganz Oberdeutſchland, wo man an ein Altarbild keine ſo hohen Anforderungen ſtellte, wie in den Niederlanden und in Italien. Bezeichnend iſt in diefer Hinſicht die Aeufserung, welche Dürer noch in dem Briefe an Jakob Heller vom 4. November 1508 macht, wo er von der Ausführung einer Tafel mit dem allergrößten Fleiſſe ſagt: »Es wäre auch nie erhört worden, auf einen Altar ſolch' Ding zu machen, wer möchte es ſehen«¹⁾!

Der Meiſter begnügte ſich eben, eine fleißige Skizze zu entwerfen, auch wohl dieſelbe zeichnend mit dunklen Pinſelſtrichen auf die grundierte Tafel zu übertragen, wie das an dünnen und ſchadhaften Stellen in den Gemälden nachweisbar iſt. Das Uebrige that dann einer oder mehrere feiner Schüler, Gefellen oder Knechte. Der Löwenantheil an der Malerei des St. Veiter Altares gehört zweifelsohne dem jungen Hans Schäuſelein von Nördlingen an. Man erkennt ihn an vielen männlichen, nach einer beſtimmten Richtung hin idealifirten Köpfen. Es ſind längliche, regelmäßige Geſichter mit vorſpringenden Stirnen und Brauen, mit bedeutenden, wenig eingefattelten Nafen und tief eingepprägten Mundwinkeln, die den ſonſt edlen Zügen einen Anflug von ironiſchem Lächeln verleihen. Dagegen gehört der lebensgroſſe St. Sebastian auf dem linken Flügel ganz

1) Dürers Briefe 29, 12.

Dürern an. Der nackte Körper ist mittelft grauer, wohlvertriebener Schatten sehr durchgebildet; der längliche Kopf mit blondem Kraushaar ist scharf im Profil rechtshin gewandt, indess das Auge aus dem Winkel herausblickt; die Form des nach oben sehr erweiterten Brustkorbes, die Haltung von Kopf und Beinen, kurz die ganze Anatomie erinnert schon stark an den Adam des Kupferstiches von 1504. Im Gegenfatze zu dem Sebastian des Dresdener Altares beruht sie bereits auf den theoretischen Proportionsstudien Dürers.

Hans Leonhard Schäußein ist älter, als man gemeinlich annimmt, da er bereits 1507 als ganz fertiger Maler die große Holzschnittfolge in dem *Speculum passionis* des Dr. Pinder veröffentlichen konnte. Sein Vater Franz zog um 1476 aus Nördlingen nach Nürnberg und um diese Zeit mag auch Hans geboren worden sein¹⁾. In Nürnberg ging er vermuthlich durch die Schule Wolgemuts und arbeitete dann bei Dürer, bis dieser im Jahre 1505 vor seiner Abreise nach Venedig seine Werkstatt auflöste. Seitdem tritt Schäußein als selbständiger Meister auf, heirathet sodann die Nürnberger Patriziertochter Afra Tucher, geht 1515 nach Nördlingen zurück und stirbt 1540. Früher als jeder Andere hat sich Schäußein an die Darstellungsweise Dürers angeschlossen. Ob auch sein Altersgenosse Albrecht Altdorffer (geb. um 1478, † 1538) in Nürnberg gelernt und in wie ferne er mit Dürer in Berührung gekommen ist, läßt sich noch nicht feststellen. Thatfache ist blos, daß er gerade im Jahre 1505 zu Regensburg als Bürger aufgenommen wird und im nächsten Jahre seine selbständige Kunstthätigkeit beginnt. Ob es mit der 1822 bei Frauenholz befindlichen Zeichnung²⁾, welche laut alterthümlicher Handschrift Dürer 1509 dem

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

2) Kopf eines schläfrigen Alten,

in ein Tuch gehüllt, »sehr fleißig mit dem Rothstein gezeichnet« — ein für Dürer ganz ungewöhnliches Material. Heller, Dürer II. 98.

Albrecht Altdorffer zu Regensburg schenkte, seine Richtigkeit hatte, bleibt sehr zweifelhaft.

Dafür müssen wir für zwei andere namhafte Meister sehr nahe, persönliche Beziehungen zu Dürer in der ersten Zeit seiner Thätigkeit bestimmt voraussetzen, nämlich für Hans von Kulmbach und für Hans Baldung, genannt Grien, aus Gmünd in Schwaben. Nicht als ob sie Schüler Dürers gewesen wären. Sie sind vielmehr auch Altersgenossen unseres Meisters und wir wissen von ersterem durch Neudörffer, daß er bei Jakob Walch, d. i. Jacopo dei Barbari gelernt, vom anderen, daß er eine heimatliche, vordürerische Stilperiode gehabt habe. Sehen wir aber von der, jedem bedeutenderen Künstler eigenthümlichen Empfindungsweise ab, so zeigen beide in Formengebung und Technik eine derartige Verwandtschaft mit Dürer, daß dieselbe fast nur aus einer vorübergehenden Beschäftigung in seiner ersten Malerwerkstatt erklärt werden kann. Hans von Kulmbach arbeitet ja, wie wir hören werden, auch später noch für Dürer. Doch auch mit dem abwesenden Baldung muß Dürer fortwährend in freundlichem Verkehr gestanden haben, denn er nahm nicht nur 1520 seine Werke, wie die des Schäußelein, als Handelswaare mit nach den Niederlanden — so zu sagen in Commission; er erhielt auch von Dürers Leiche eine Haarlocke, die sich seit seinem Tode zu Straßburg 1545 urkundlich bis auf die Gegenwart fortgeerbt hat¹⁾. Ob diesen Namen auch noch der des Züricher Malers Hans Leu anzufügen wäre, den Dürer 1523 grüßen läßt und der 1531 in der Schlacht bei Cappel fiel, bleibe dahin gestellt²⁾.

Aus so allgemeinen Annahmen müssen wir uns, in Ermangelung jeder litterarischen Nachricht die Zusammengehörigkeit einer Gruppe von Malern erklären, deren nahe Verwandtschaft so oft zur Verwechslung ihrer Werke geführt

1) Jetzt auf der Bibliothek der k. k. Kunstakademie zu Wien. Siehe Zeitschr. f. bild. Kunst, 1874. IX. 322.
Heller, Dürer II. 272, und Thauling, 2) Dürers Briefe 50, 9 mit Anm.

Thauling, Dürer.

hat. Unfere einzige Quelle find eine Reihe mehr oder minder ausgeführter Schulbilder, aus denen bald Diefer bald Jener uns anfpreden will; es find die Erzeugniffe einer frucht-
baren Werkftatt, die noch nicht von der Leuchte des
Ruhmes erhellt wird, in die uns aber zahlreiche dünne
Fäden immer wieder zurückführen. In ihr bildeten fich
Männer weiter, die wir zwar einzeln nicht eigentlich Dürers
Schüler nennen dürfen, die wir aber uneigentlich unter dem
Namen der älteren Schule Dürers zufammenfaffen könnten.
Es find vornehmlich Maler und Zeichner für den Holzfchnitt,
von denen hier die Rede ift, im Gegenfatze zu jener fpäteren
jüngeren Schule Dürers, die in noch loferem Zufammenhange
mit dem Meifter fteht und fich vorzugsweife mit der Pflege
des Kupferftiches befaßt hat. Nach Auflöfung feiner erften
Malerwerkftatt fcheint Dürer eben eine folche in größerem
Maßftabe gar nicht wieder eingerichtet zu haben. Er kommt
von der fabrikmäßigen Erzeugung von Votivbildern ganz
ab, je mehr er in die eigenhändige Vollendung größerer
Gemälde feinen Ehrgeiz fetzt, bis er endlich des Malens
ganz müde wird.

Im Gegenfatze zu der Art, wie Dürer feine fpäteren
eigenhändigen Malereien immer deutlicher und felbftbewußter
kennzeichnet, tragen jene früheren Schulbilder keine oder
doch nur ungenaue Bezeichnungen, was die zeitliche An-
ordnung diefer, ohnedies schon fo ungleichen Arbeiten noch
mehr erfchwert. Begnügen wir uns denn, den Bildwerken
diefer Art den Zeitraum zwischen der Entftehung des Dresdener
und jener des St. Veiter Altares anzuweisen. Hierher gehörte
wohl jene Abnehmung Chrifti vom Kreuze, welche Dürer
dem ihm befreundeten Goldfchmiede Hans Glim gemalt haben
foll, und welche diefer in der Predigerkirche aufhängen liefs
»an die Säule der rechten Hand neben den Predigtftuhl«¹⁾.
Sein Sohn verkaufte das Bild an Hans Ebner († 1553) und
darnach kam es an Sebastian und Wilibald Imhoff, welcher

1) Neudorffer, Nachrichten, Campes Ausg. 30.

letztere es als eine »grofse Tafel in Oelfarbe« mit 80 Gulden bewerthet.

Möglich, dafs dies seitdem verfhollene Votivbild identifch ift mit dem Gemälde der Münchener Pinakothek ¹⁾, das eine Beweinung des Leichnams Chrifti darftellt. Nikodemus zur Linken hält eben noch die Leiche unter den Armen, um fie auf den Boden niederzulaffen. Die Gruppe der klagenden Frauen in der Mitte wird durch den dahinter ftchenden Johannes pyramidifch abgefchloffen. Rechts ftcht Joseph von Arimathia mit dem Salbegefäfs. Im Hintergrunde ftiegt eine Landfchaft auf mit Jerufalem in der Ferne, defsen Baulichkeiten fleifsig behandelt find; hohe grünlich blaue Berge fhließen rechts den Horizont ab und ziehen fich, von der Abendfonne beglänzt, links hin an das Ufer eines Sees. Der Baumfchlag ift ganz in Dürers Art. Die dunkel gefärbte Leiche im Vordergrunde, mit den aufgedunfenen Wundmalen macht einen gräfslichen Eindruck. Die Compofition ift wohl durchdacht, der Ausdruck des Schmerzes in den Figuren wahr und mannigfach ausgedrückt. Doch erfcheinen diefelben zu fehr aufeinandergedrängt; es fehlt an Linien- und Luftperpective; die Farben wirken bunt und unruhig. Die ftellenweife ganz emfige Ausführung kömmt dadurch gar nicht zur Geltung. Die Farbe ift ziemlich kräftig auf die ftark grundierte Holztafel aufgetragen. Mit der Jahreszahl 1500, vielleicht auch mit dem Monogramm, welches mit trockenem Pinfel auf die Ecke des Leichentuches gefchummert ift, mag es feine Richtigkeit haben. Die Malerei erfcheint nicht wie aus einem Guffe. Doch wird es immer fchwer fein, die helfenden Hände zu unterfcheiden und genauer zu bezeichnen. Manches deutet entfchieden auf Kulmbach, wie die Figur des die Leiche haltenden Nikodemus ²⁾, anderes wieder erinnert an Baldung Grien ³⁾.

1) Saale Nr. 94.

2) Verglichen z. B. mit den Heiligenfiguren diefes Meifters im J. Saale.

3) So z. B. ein reizendes jugendliches Köpfchen, das im linken, vom

Befchauer dem rechten Lederftiefel eben jenes Nikodemus fichtbar wird, dadurch dafs das deckende Braun zufammenrann und die frühere Untermaalung wieder zu Tage trat. Das

Eine sehr verwandte Composition zeigt die fogenannte Holzschuher'sche Tafel in der St. Morizkapelle zu Nürnberg, nur liegt dort die Leiche in umgekehrter Richtung da und wird rechts von Johannes unterstützt; eine heilige Frau mit dem Salbgefäß bildet die Spitze der freier angeordneten Pyramide. Wie eine der Frauen im Münchener Bilde bezeugt hier Magdalena links zu den Füßen der Leiche ihren Schmerz durch Emporstrecken der ausgebreiteten Arme — ein kühnes Motiv, das bei Dürer wiederholt vorkommt und auf eine ähnliche Figur Mantegnas zurückzuführen ist. Der Ausdruck in den Köpfen ist sonst maßvoll, die Anordnung der Gewänder zum Theil ganz vortrefflich. Die Leiche ist nicht so dunkel und abschreckend wie im Münchener Bilde. Doch läßt sich das Colorit im Ganzen nicht beurtheilen, da das Gemälde sehr gelitten hat und in der Hauptgruppe stark übermalt ist. Hie und da, wie auf dem Knie der Leiche sind die schwarzen Pinselstriche der ursprünglichen Vorzeichnung unter der Farbenschicht noch deutlich sichtbar. Stark ausgeprägt sind auch die dunklen Umrisse sämmtlicher Gestalten und Köpfe, auch der kleinen, links unten knieenden Stifter, wie dies oberdeutschen Schulbildern oft eigenthümlich ist. Viel besser ausgeführt ist wieder die Landschaft; sie zieht sich längs eines Flusses in die Ferne, an welchem Thürme und Brückenbögen, röthlich angehaucht, und weiter noch die lichte Häusermasse von Jerusalem sichtbar sind; rechts ein steiler dunkler Erdabhang, links der Calvarienberg in hellem Lichte. Wie noch deutlich erkennbar ist, wurde das Wappen der Holzschuher bei den Stifterfigurchen ausgekratzt und durch ein ideales ersetzt. Das Gemälde wanderte aus dem Besitze der Familie Peller in die Sammlung Boifferee¹⁾, mit welcher es König Ludwig I. erwarb, um es

Köpfchen gehört ohne Zweifel einer ursprünglich vorhandenen knieenden Stifterin an, und hat viel Aehnlichkeit mit drei weiblichen Köpfchen auf einer Zeichnung in der Albertina, die zwar aus dem Nachlasse Dürers,

sicher aber von der Hand Baldungs stammt. Vergl. Thausing, H. Baldung Grien und nicht Durer, Jahrb. f. Kunstw. II, 215.

1) Lithogr. von Strixner und Bergmann 1828.

nach Nürnberg zurückzubringen. An einer alten Stelle in der Sebalduskirche am Pfeiler hängt eine alte Nürnberger Copie von dem ihresgleichen eigenthümlichen, wässerig grünlichen Tone.

Weitaus das bedeutendste Werk der ersten Malerwerkstatt Dürers und dasjenige seiner Schulbilder, an welchem er selbst am meisten Theil hat, ist der Paumgärtner'sche Altar aus der Katharinenkirche in Nürnberg, 1612 durch Herzog Maximilian I. erworben ¹⁾, jetzt in der Münchener Pinakothek. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar. Die Madonna, sehr blond und ganz in Blau gekleidet, kniet unter einem hölzernen Vorbaue neben Ruinen und blickt mit mütterlich besorgtem und doch glückseligem Gesichtsausdrucke auf das Christkind herab, das von fünf Kinderengeln in kurzen Röckchen und mit bunten Flügeln umgeben ist. Von der anderen Seite kommt Joseph in röthlichem Gewande mit der Laterne. Im Hintergrunde eine heitere Landschaft mit der Verkündigung an die Hirten, deren zwei bereits rückwärts in das Gebäude eintreten. An dem Holzständer in der Mitte ist Dürers Monogramm ganz unscheinbar angebracht. Die beiden Seitenflügel zeigen je einen Rittersmann, vor seinem Streitrosse stehend, vermuthlich die getreuen Bildnisse der Stifter, in voller Rüstung mit rothem, schwarzverbräuntem Koller und rother Beinbekleidung. Der zur Linken soll, einer urkundlich durch nichts verbürgten Ueberlieferung des XVII. Jahrhunderts zufolge, Dürers Freund, Herr Stephan Paumgärtner sein, der andere dessen Bruder Lucas. »Das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest«, schreibt Dürer zur Jahreszahl 1498 auf das ganz ähnlich ausgestattete Aquarellbild eines Reiters in der Albertina; das war die rothe Uniform — können wir wohl hinzufügen, — in welcher die Nürnberger Fähnlein 1499 unter

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

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

Pirkheimers Führung in den Schweizerkrieg zogen. Ob die beiden so scharf charakterisierten und so lässig dastehenden Ritter zugleich auch S. Georg und S. Eustachius bedeuten, ist noch weniger erweislich. Die Flügelbilder sind beide durch Anstücken breiter gemacht worden; von den Rückseiten, welche links die h. Katharina, rechts die h. Barbara darstellten, ist nichts mehr vorhanden ¹⁾).

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

Wohl kamen auch später noch Aufträge zu ähnlichen Flügelaltären an Dürer heran. Beleg dafür sind zwei Skizzen in der Albertina, deren eine mit 1508 bezeichnet ist. Ihr Mittelstück zeigt eine ähnliche Verehrung des neugeborenen Christuskindes, wie das des Paumgärtner'schen Altares; nur

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

ist die Composition einheitlicher und sind die Heiligen, Katharina knieend, Barbara stehend, in dieselbe einbezogen. Die Flügel mit den beiden heil. Johannes sind blos mit Bleistift leicht umrissen, während das Mittelfstück darüber noch mit ausgeparten Lichtern anmuthig coloriert und sodann mit der Feder in Tuschel nochmals kräftig übergegangen ist — ein deutliches Vorbild im Kleinen für die gleiche Manipulation bei der Ausführung der Schulbilder. Dasselbe gilt von der anderen Skizze zu einem Triptychon, dessen Mittelbild die Madonna mit St. Hieronymus und St. Antonius darstellt; die Flügel St. Sebastian und St. Rochus in leichten Umrissen. Von einer Ausführung dieser Flügelaltäre ist nichts bekannt. Eine andere ganz flüchtige Federzeichnung der Albertina vom Jahre 1511 zeigt oben eine thronende Madonna mit einem geigenden Engel zu ihren Füßen und gekrönt von zwei anderen in einer hohen Bogenhalle, in welcher dieselben Heiligen perspectivisch angeordnet stehen, welche auf der oben genannten ersten Altarkizze vorkommen. Diese Composition hat einige Verwandtschaft mit dem Mittelfstücke des herrlichen Tucher'schen Altares in der Sebalduskirche zu Nürnberg, welchen Hans von Kulmbach 1513 als eines seiner Hauptwerke vollendet hat. In's Gewicht fällt dieser Umstand aber erst in Anbetracht der Ueberlieferung, daß jene Tucher'sche Tafel nach einer Zeichnung Dürers gemalt sei, die sich einst im Besitze Sandrarts befand und jetzt, gleichfalls mit 1511 und Dürers Monogramme bezeichnet, auf dem Berliner Kupferstichcabinet aufbewahrt wird ¹⁾.

Wie es nun immer um diese Vorgeschichte des Tucher'schen Altares bestellt sein mag, der Umstand, daß Dürer seinem Freunde Kulmbach eine Skizze geliefert habe, hat nichts Auffallendes. Auch ein anderes Hauptbild Kulmbachs gerade aus dem Jahre 1511, die Anbetung der heil. drei Könige, im königl. Museum zu Berlin, hat so viel Dürer'sches in der Composition, daß man fast ein gleiches Verhältnis

1) Vergl. Thausing, Die Laurea etc. Jahrb. f. K. II. 179.

voraussetzen möchte. Aehnliche Schwierigkeiten aber bietet die Erklärung noch eines Altares, dessen bekannte Bruchstücke allgemein Dürer zugeschrieben werden; ich meine den Jabach'schen Altar, so genannt nach seinem ehemaligen Besitzer in Köln. Ein Mittelfstück von demselben ist nicht bekannt, es bestand vielleicht in einer Holzsculptur. Die Innenseiten der Flügel zeigen auf Goldgrund paarweise die Heiligen Simon mit Lazarus und Joachim mit Joseph; sie kamen aus der Boisserée'schen Sammlung in die Münchener Pinakothek¹⁾. Die Außenseiten zeigten links Hiob, von seinem Weibe verhöhnt und mit Wasser überschüttet, rechts zwei seiner Freunde, die ihm zum Spotte auf Trommel und Clarinette aufspielen; jene gegenwärtig im Stadel'schen Institute zu Frankfurt, diese im Museum zu Köln. Eine spätere colorierte Zeichnung nach der Außenseite des geschlossenen Altares, darunter noch eine Predella mit dem in Frauengesellschaft tafelnden Hiob von einem Meister der Cranach'schen Schule befindet sich auf dem Berliner Kupferstichcabinet. Ob Dürer die Zeichnungen zu den Flügelbildern des Jabach'schen Altares geliefert hat, bleibt zweifelhaft; sie tragen bei aller Feinheit der Ausführung doch nur im Allgemeinen das Gepräge seiner Schule an sich. Die Dürer'schen Monogramme auf dem Bischofsstabe des heil. Lazarus und auf dem Stabe Josephs, letzteres mit der Jahreszahl 1523, sind unecht. Auffallend sind an den Figuren die gezierten Stellungen, die trotzig vorspringenden Profile und die verkriipten Gewänder. Die klare, flüssige Malweise erinnert zumeist an Kulmbach. Damit steht freilich die obige Jahreszahl in Widerspruch; denn schon am 3. December 1522 bestätigt der frühere Frohnbote Heinrich Pauer als Vormund der Verlassenschaft des Hans von Kulmbach den Empfang eines Restbetrages für eine von jenem gemalte Tafel²⁾. Kulm-

1) Cabinet Nr. 123 und 127. Lithogr. von Strixner.

2) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 30. fol. 506. Vergl. Neudorffer, Nachrichten, publ. von Lochner, Wien 1875, in Quellenchriften für Kunst-

gesch. Bd. X, S. 135. Im Jahre 1525 macht ein Bürger von Joachimsthal in Böhmen Ansprüche auf Kulmbachs Hinterlassenschaft. Jahrb. f. K. I. 224.

bach, dessen Familienname Sues lautete und nicht Fues und noch weniger Wagner, wie man lange willkürlich annahm, starb somit zwanzig Jahre früher, als man gemeinlich annimmt¹⁾. Indessen befinden sich in der Lorenzer Kirche zu Nürnberg zwei Flügelaltäre mit stehenden Heiligengestalten, welche deutliche Analogien mit den Obgenannten aufweisen, und von denen ein Flügel mit St. Gabinus und St. Sigismund das Monogramm Kulmbachs mit derselben Jahreszahl 1523 trägt. Ob daher die Werkstatt Kulmbachs nach dessen Tode noch eine Zeit lang weiter arbeitet, ob in derselben vielleicht der junge Barthel Beham thätig ist, an welchen manche Eigenthümlichkeiten jener Gemälde erinnern, vermag ich nicht zu beantworten.

Wie groß oder wie gering wir auch Dürers Antheil an den zuerst erwähnten Altarwerken anschlagen mögen, keineswegs würde er hinreichen, um die ersten Anläufe des Meisters der Apokalypse, die Vorboten seines selbständigen Wirkens daraus zu entwickeln. Ja kaum über die ihm damals eigenthümliche Malweise erhielten wir genügende Aufschlüsse, wenn nicht auch einige frühe Bildnisse von seiner Hand auf uns gekommen wären. Dürer selbst kennzeichnet der gemeinen Uebung nach noch im Jahre 1513 die Aufgabe der Malerei bloß nach diesen beiden Richtungen hin mit den Worten: »die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienste der Kirche, und dadurch angezeigt das Leiden Christi und viel anderer guter Ebenbilder, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben«²⁾. Und so hat denn auch der junge Dürer in Ermangelung anderer Aufträge zunächst Bildnisse seiner Angehörigen mit dem Pinsel festgehalten, und wiederholt malte er sein Selbstporträt.

1) Ueber seine Gemälde zu Krakau aus d. J. 1514—16, voll bezeichnet: »Johannes SVES civis Norimbergensis« und mit dem Monogramm K I Friedr. v. Papée in den Mittheilungen

des Instituts f. österr. Geschichtsforschung 1881. II. 160.

2) Zahn, Dürerhandschrift des Britischen Museums; Jahrb. f. Kunstw. I. 5.

In dem Jahre 1497 nahm Dürer sein weltberühmt gewordenes Monogramm an; im folgenden Jahre vollendete und publicierte er seine Apokalypse. Es darf daher wohl als ein Ausfluß gerechter Selbstzufriedenheit angesehen werden, daß er gerade das Jahr 1498 wahrnahm, um sich wieder auf's Sorgfältigste in der Modetracht der Zeit abzubilden; zierlicher noch und bunter, als vor fünf Jahren der Bräutigam. Das weitgeöffnete Wamms und die zur Seite herabhängende Kappe sind weiß und schwarz gestreift; die Brust deckt feines Linnen mit goldgesticktem Saume; der Hals ist ganz entblößt und quer über die Brust läuft die gleichfalls schwarz-weiße Schnur, welche das violette Mäntelchen an der linken Schulter festhält. Zur stracken Haltung scheint der modische Schnürleib das Seinige beizutragen; der rechte Ellenbogen und die in graue Handschuhe gehüllten Hände ruhen auf der Brüstung, welche das Bild unten abschließt. Die Wand im Hintergrunde läßt rechts einen Blick durch's Fenster frei; dort sieht man eine leuchtende Landschaft mit einem Dorfe an einem Flusse, darüber hinaus bunte Berge, zuletzt schneebedeckte Gipfel. Dagegen erscheint der schmale Kopf, von leichten Bärten und langen dünnen Haarlocken eingefäumt, fast blaß in der Farbe, schwach im Ton, doch sehr fleißig ausgeführt. Er ist rechtshin gewandt, die Augen aber blicken aus scharf gezeichneten Winkeln den Beschauer an mit dem Ausdrücke derselben Spannung, mit welcher der Meister seine äußere Erscheinung im Spiegel prüfte. Die Freude an der eigenen Persönlichkeit findet in dem gehobenen Selbstbewußtsein der Zeit ihre Erklärung, und die unbefangene Aufrichtigkeit verleiht ihrer Schaufstellung einen eigenthümlichen Reiz.

In der Malweise fällt hier zuerst die Anwendung des Handballens und der Finger auf, mit welchen Dürer Handschuhe, Hals und Mantel bei halbtrockenem Zustande der Farbe betupfte, um diesen Partien die Glätte zu benehmen und ihrer Oberfläche eine Art Korn zu verleihen. Das Original befindet sich gegenwärtig im Museum zu Madrid; eine Copie

darnach von trockenem, kaltgrünem Tone in den Uffizien in Florenz. Nach einem Exemplare, das sich 1645 in der Sammlung des Lord Arundel befand, hat es Wenzel Hollar radiert. Jenes Selbstporträt des 26jährigen Dürer in der Imhoff'schen Sammlung¹⁾, das in Wasserfarben auf Tuch, d. h. Leinwand, gemalt war und 1633 schon ziemlich schadhaft nach Amsterdam verkauft wurde, ist seither wohl ganz zu Grunde gegangen. Es dürfte indess kaum etwas anderes, als eine auf Täuschung berechnete Nürnberger Copie des oben beschriebenen Madrider Bildes gewesen sein.

Ueberhaupt kann ich gleich bei dieser Gelegenheit einige Bemerkungen über die Inventare der vielberufenen Imhoff'schen Kunstkammer nicht unterdrücken. Als Quellen für die Geschichte Dürer'scher Werke sind dieselben in unserer Zeit doch vielfach überschätzt worden, denn ganz unleugbare Thatfachen gebieten die grösste Vorsicht bei ihrer Benützung. Wilibald Imhoff der Aeltere (gest. 1580), der Enkel Pirckheimers und der Bruder von Dürers Pathenkind Hieronymus, hatte zwar von seinem Grossvater keine irgend nachweisbaren Arbeiten Dürers ererbt, wohl aber sammelte er eine stattliche Menge von dessen Zeichnungen und brachte auch einige Gemälde von Dürer an sich. Gute Gelegenheit, Eifer und Liebe zur Sache mögen ihm dabei mehr zu statten gekommen sein als ein befonderer Kennerblick. Unterließ schon bei ihm, trotz seines guten Willens, manches Unechte, so nahm dies immer gröfsere Dimensionen an unter den Händen seiner Erben und Nachkommen, die alsbald ihre Kunstkammer als ein Waarenmagazin, Dürer als einen gangbaren Handelsartikel anfahen. Während die guten echten Erbstücke zunächst Abnehmer fanden, namentlich die Zeichnungen an den kunstverständigen Kaiser Rudolph II., der Dürer so sehr verehrte, übergingen, blieben die zweifelhaften Stücke zurück und vermehrten sich noch²⁾. Insbesondere

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

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

gab die große Münzen- und Medaillenammlung Wilibald Imhoffs eine willkommene Gelegenheit zu Porträtfälfchungen. Einen ansehnlichen Vorrath davon besitzen die öffentlichen Zeichnungsammlungen von Berlin, Bamberg und Weimar 1). Es ist indefs für unsere wissenschaftlichen Zwecke gleichgiltig, inwiefern die Imhoff und andere Nürnberger Kaufleute den Betrug übten oder bloß dessen Opfer waren. Sicher ist nur, daß durch die Hand geschickter Techniker frühzeitig schon so manche schöne Dürerzeichnung der Imhoff'schen Kunktkammer sich verdoppelte und daß auch fast alle Gemälde Dürers, die sich bis zur Neige des sechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus in Nürnberg befanden, in zwei oder mehreren Exemplaren auf die Nachwelt gelangten. Solche Nürnberger Copisten, um nicht zu sagen Fälfcher Dürers, waren vornehmlich Hans Hofmann (gest. um 1600), von dem schon Andreas Gulden, der Fortsetzer Neudörffers, 1660 sagt: »copierte den Albrecht Dürer so fleißig nach, daß viele seiner Arbeiten für Dürerische Originalien verhandelt werden«; später sodann Georg Gärtner (gest. 1654) und Bonnacker, Joh. Christian Ruprecht, Johann und Georg Fischer, Jobst Harrich (gest. 1617), Paul Juvenel (gest. 1643) u. A. Diese posthume »Schule Dürers« steht einzig da in der ganzen Kunstgeschichte. Kein anderer Meister, nicht einmal der vielgeprüfte Raphael, ist von der Fälfchung so beharrlich ausgebeutet worden, wie Albrecht Dürer.

Ueber die Art, wie die Imhoff den Kunsthandel betrieben, macht Hans Hieronymus in seinem auf der Nürnberger Stadtbibliothek aufbewahrten »Geheimbüchlein« ganz bedenkliche Mittheilungen. Unter den 1634 an einen Matthaëus Overbeck von Leyden verkauften Stücken werden z. B. aufgezählt: »Ein Mariabild . . . solches hat Hans Imhoff mein

1) Ueber diese Massenfälfchung vergl. die Litteratur in meinem Nachrufe an Zahn, Jahrb. f. Kunstw. VI, 221. Weitere, ziemlich oberflächliche »Untersuchungen über A. D.« von

A. v. Sallet, Berlin 1874, hat Alfred Woltmann im Litterarischen Centralblatt, 1875, Sp. 83—84, und nochmals Sp. 188—190, entsprechend beurtheilt.

Uranherr sel. zu Anttorf malen lassen: ich habe es dem Overbeck für Lucas' von Leyden Hand ausgegeben: an sit, dubitatur a multis! — Ein Marienbild auf Holz, von Oelfarben, klein; mein Vater sel. hat des Albrecht Dürers Zeichen darunter malen lassen, man hat aber nicht eigentlich dafür halten können, daß es A. Dürer gemalt habe«. Gegen die Authenticität alles dessen, was die Imhoff damals noch unter Dürers Namen befassen, insbesondere an Gemälden, liegen sehr begründete Bedenken vor, denn der Kurfürst Maximilian von Baiern, ein leidenschaftlicher Verehrer unseres Meisters, war von dem ganzen Vorrath wenig erbaut. Nachdem ihm 1630 in München die Dürer'schen Stücke »auf sein inständiges Anhalten präsentiert worden, hat er dazu gar keine Luft getragen, auch viel unter denselben nicht für Originalien erkennen wollen, sondern (sie alle¹⁾) zurückgegeben und gar kein Gebot darauf legen lassen«; so berichtet Hans Hieronymus Imhoff selbst. Der feinsinnige Kurfürst, der seinen Palaß mit den besten Gemälden Dürers zu zieren verstand, wußte wohl, was er hier that. Er war dabei besser berathen als jener Amsterdamer Kaufmann, der drei Jahre später durch einen gewissen Abraham Blomart die Sammlung für 34,000 Thaler in Nürnberg ankaufen liefs. Der Schreiber des Geheimbüchleins hatte sicher guten Grund, dazu zu bemerken: »Ist also, Gott Lob und Dank! ein solcher guter Kauf für uns geschehen, dessen wir uns nimmer mehr hätten einbilden dürfen, denn gewislich ist unter allen verkauften Stücken nicht ein einziges Hauptstück gewesen, sondern meistentheils kleine und von Wasserfarben gemalte Sachen, darunter viele, an welchen, ob sie eben Albrecht Dürer gemalt habe, noch viel zu zweifeln ist«.

Der gedrängte Hinweis auf diese, früh schon ergiebige Quelle der Dürerfälschung mag den Einwürfen derjenigen begegnen, die in der Zurückführung eines Kunstwerkes auf die Imhoff'sche Kunstkammer oder in der Ausführung einer

1) Bis auf zwei ganz geringfügige Stückchen.

Malerei in Leim-, Gummi- oder Wasserfarben auf feiner, ungründierter Leinwand entscheidende Argumente für die Urheberchaft Dürers finden wollen. Der Ankauf für den Grafen von Arundel wurde in Nürnberg erst 1636 gemacht ¹⁾, also nach der abweisenden Entscheidung des Kurfürsten Maximilian. Die Technik der »gemalten Tüchlein« war aber, weit entfernt, eine bloß Dürer eigenthümliche zu sein, in der Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts gebräuchlich und auch den oberitalienischen Meistern als eine deutsche Malweise wohlbekannt. Schon von 1475 haben wir das urkundliche Zeugniß, daß Herzog Sigmund von Oberbayern der Gemahlin des Markgrafen Albrecht Achilles »ein Tüchel fchickt, daran Unfer Frauen Bildniß mit subtiler Arbeit gemalet ist« ²⁾.

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

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

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

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

des Endres Dürer, gekauft hatte, nachträglich als Copien der auf dem Rathhause aufbewahrten Gemälde herausgestellt zu haben ¹⁾. Wie die Dinge einmal liegen, ist es leider nicht möglich, die Kunstthätigkeit Dürers kennen zu lernen, ohne zugleich die Industrie zu verfolgen, deren Opfer sein Name frühzeitig in der Heimat geworden ist. Ueber die Berechtigung zur Führung dieses Namens entscheiden bei erhaltenen Werken nur innere Merkmale; alle bloß äußerlichen Belege für die Herkunft derselben treten bei Dürer mehr als bei allen anderen Künstlern in den Hintergrund, und das Verlorene entzieht sich jeder Würdigung. Nach sorgfältiger Auswahl der echten, nach Fortlassung aller zweifelhaften Gemälde bleibt noch gerade genug, um uns einen angemessenen Begriff von feiner Malerei zu geben.

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

Der Augenschein belehrt uns aber sogleich, daß wir es hier mit zwei ganz verschiedenen Köpfen und keineswegs mit zwei Bildnissen einer und derselben Persönlichkeit zu thun haben. Was sodann die Echtheit der betreffenden Gemälde anbelangt, so fällt zunächst auf, daß von beiden heutzutage noch zwei Exemplare bekannt sind, je eines in Oel auf Holz, das andere in Wasserfarben auf Leinwand gemalt. Die beiden in der letzten Art ausgeführten Bilder sollen als Seitenstücke und in sehr schlechtem Zustande aus

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

dem Nachlasse eines Olmützer Erzbischofs an Hr. Karl Waagen in München gekommen sein und wurden von Deschler in Augsburg kräftigst restauriert; das eine dieser Pendants erwarb dann Frankfurt, das andere, darstellend das Mädchen mit dem geflochtenen Haare, Mr. Wynn Ellis in London. Diese Stücke nun für völlig verdorbene Originale halten zu wollen, bleibt freilich jedermann unbenommen, von Dürers Pinsel ist jedenfalls nichts mehr an denselben wahrzunehmen. Doch auch das Oelbild der Fürlegerin in Lützfena mit den dürrtigen Leibesformen, den mangelhaften Händen, dem grünlich wässerigen Farbentone, ist eine spätere, noch ungleich schwächere Copie. Möglich wohl, daß davon ein Original Dürers mit oder ohne Wappen der Fürleger einmal existiert hat; gegenwärtig entzieht sich dasselbe unserer Betrachtung.

Dagegen ist uns das Dürer'sche Original der sogenannten Fürlegerin mit den langen Haaren erhalten. Es ist die betende Jungfrau in der königl. Galerie zu Augsburg, ein Tafelbild, mit dem ächten Monogramme und der Jahreszahl 1497 bezeichnet. Obwohl ganz nach der Natur gearbeitet, läßt sich die halbe Figur mit Sicherheit weder als ein Porträt ansehen, noch als ein Heiligenbild; es macht mehr den Eindruck eines liebevoll ausgeführten Studiums. Klar und hell tritt die zarte jugendliche Gestalt aus dem schwarzen Hintergrunde hervor; sie hält das runde Köpfchen leicht gegen die linke Schulter geneigt, die großen, stark geschweiften Augenlieder niederschlagend mit dem Ausdruck tiefer Andacht und stiller Ergebung. Die scharfen Umrisse, das Kantige der Profile erinnert noch an mantegnesken Einfluß. Die leicht gefalteten Hände sind fein modellirt bis auf die Grübchen der Knöchel. Weißes Linnen umschlingt den schlanken Hals; das enganliegende Kleid ist von tiefem Roth und mit dunkelgrünen Säumen eingefasst. Wangen und Lippen sind rosig angehaucht; vorwiegend aber scheint das Augenmerk des Meisters auf das reiche, goldblonde Haar gerichtet, das aufgelöst über beide Schultern bis an den Gürtel herabwallt.

Diese Fluth von Locken, ungekünstelt und ungefärbt, ist mit einer Wahrheit, Weichheit und Farbengluth sonder gleichen wiedergegeben. Man glaubt hineinfassen zu können in diese Fülle, jedes Haar scheint sichtbar und doch ist die Durchführung nirgends in's Kleine verfolgt, ja ungleich weniger, als in manchen späteren Arbeiten, in denen Dürer sein gerühmtes Geschick in der Haarbehandlung bis zu einer Virtuosität trieb, deren äußerliche Vorzüge sich auch die Copisten und Fälscher anzueignen wußten. Hier ist die Belebung des Haarwuchses noch mehr durch coloristische Mittel als durch Einzelheiten der Zeichnung erzielt. Der leichte weiße Schleier, der wie ein Hauch das Köpfchen bedeckt und bis über die Augenbrauen herabfällt, ist kaum sichtbar. Die Ausführung ist so genau, daß in der Schliesse des Korallenarmbandes noch ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes erkennbar ist. In der Copie des Städelschen Institutes ist das Armband zu einem Rosenkranze geworden, die Farben von Kleid und Saum werden vertauscht, das Haupt mit einem perlenbesetzten Stirnbande geziert, links oben das Wappen der Fürleger angebracht. Ob sich das letztere jemals auf dem Originale befunden habe, steht dahin¹⁾.

Dem frühesten Bildnisse, das Dürer auf ausdrückliche Bestellung gemalt haben mag, begegnen wir erst im Jahre 1499; es ist das Porträt des Oswald Krell in der königl. Pinakothek zu München. Es ist keine einnehmende Persönlichkeit, die hier in aller Herbheit ihrer Erscheinung dargestellt wird. Der knochige, bartlose Kopf des jungen Mannes ist etwas nach links gewandt, und ernst, fast mürrisch blicken die Augen aus den äußersten Winkeln heraus. Das schwarze Sammetkleid stimmt gut zu dem rothen Vorhange im Grunde, der links den Ausblick auf hochstämmige Bäume frei läßt. Mit besonderer Sorgfalt ist wieder das Haar und der von der rechten Schulter herabfallende, mit der linken Faust zusammengehaltene Pelzrock behandelt. Auch die

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

grauen Schatten im Fleische sind fein vertrieben. Ueberall ist die ganze ungeschminkte Wahrheit neben einer gewissen zeitgemässen Gravität festgehalten. Im Allgemeinen zeigen die frühen Bilder Dürers einen fatteren, kräftigeren Farbenvortrag, eine mehr malende Technik, die noch auf die alte, durch Wolgemut vermittelte vlämische Ueberlieferung zurückführt, allmählich aber von der abstracteren, mehr zeichnenden Methode in der Art von Mantegna und Schongauer durchdrungen wird.

Zu erwähnen wäre hier noch das Bildniss des kaiserlichen Rathes Sixtus Oelhafen, geb. 1466, gest. 1539, aus dem Jahre 1503, von welchem sich aber das Original Dürers nicht erhalten hat, sondern blos Copien; die eine war in der Sammlung des H. v. Derfchau, die andere befindet sich auf der Univerfitätsbibliothek zu Würzburg. Auch der kleine Stich von J. A. Böner ist nicht nach dem Original gemacht¹⁾. Nicht viel besser steht es um die Nachweisung eines Bildnisses von Jakob Fugger, genannt der Reiche (1459—1525), welches Dürer gemalt haben muss, aber doch erst in viel späteren Jahren. Die fast lebensgrosse Originalzeichnung dazu, welche B. Suermondt in Amsterdam entdeckte und mir verehrte, stammt erst aus den Jahren 1518—1520; ihr entspricht das Kulmbach zugeschriebene Gemälde im Berliner Museum²⁾ und eine andere Copie im Besitze des Grafen Törring in München. Nun giebt es aber ein nur sehr wenig abweichendes Porträt desselben Mannes, wie es scheint, in der Münchener Pinakothek³⁾, aus Schleifsheim stammend und laut Inventar von 1760 auf der Rückseite als ein Werk Dürers aus dem Jahre 1500 bezeichnet. Das Bild war blos in Leimfarben ausgeführt und hat demgemäss viel gelitten; insbesondere der grüne Hintergrund und die Kleidung sind ganz übermalt. Der besser erhaltene Kopf aber mit der noch immer sehr guten Modellierung und dem heiteren,

1) Katalog Derfchau S. 6. Heller
a. a. O. 223, 265 u. 909.

2) Nr. 557.

3) Saal I. Nr. 51.

lebhaften Ausdrücke deutet allerdings auf Dürer, und zwar durch die etwas gekniffenen Augen und Mund auf dessen frühe Zeit hin. Damit steht aber wieder in Widerspruch, daß die dargestellte Persönlichkeit keineswegs zwanzig Jahre jünger aussieht, als auf den zuvor genannten Bildnissen, sonder vielmehr greisenhaft, und nach der eingefunkenen Oberlippe zu schließen, zahnlos: ein Widerspruch, den ich nicht zu erklären vermag, es sei denn, daß das Münchener Bild gar nicht Jakob Fugger, sondern bloß einen ihm sehr ähnlichen, vielleicht auch leiblich verwandten Mann darstellt.

Noch bleibt uns ein anderes Gemälde in Wasserfarben, gleichfalls aus dem Jahre 1500, zu betrachten, das in mancher Hinsicht unter Dürers Werken vereinzelt dasteht: Hercules im Kampfe mit den symphalischen Vögeln auf der Feste zu Nürnberg. Waagen sah das Bild noch in Schleißheim in schadhaftem Zustande und erklärte es auch für schwierig, es auf irgend eine Weise wieder herzustellen. Seitdem ist es mit Oelfarbe und Firnis ganz überstrichen worden bis auf wenige kleine Stellen, unter denen sich zum Glück der Stein mit Monogramm und Jahreszahl befindet. Der nackte Hercules in halber Lebensgröße schreitet linkshin aus, stramm den großen Bogen spannend, so daß er mehr von rückwärts, der Kopf mit den fliegenden Locken gerade im Profil gesehen wird. Der Vogel links in der Luft und seine beiden Gefellen sind als kleine geflügelte Drachen gebildet, mit länglichen Frauenköpfen und mit Brüsten, ähnlich den Sirenen; sie sehen gar nicht schrecklich aus. In den Hintergrund erstreckt sich eine wohlgeordnete Flusslandschaft. Nach der völligen Verwüstung des Gemäldes ist es ein Glück, daß uns wenigstens ein Entwurf Dürers zu demselben erhalten ist, nämlich in der großherzoglichen Sammlung zu Darmstadt. Es ist eine lavierte Federzeichnung, auf welcher die Hauptfigur mehr in der Mitte steht und das Löwenfell nachschleift, mit dem auch der Rücken zum Theil bedeckt ist. Starke *Pentimenti* zeigen, wie Dürer bemüht war, der Anatomie Herr zu werden und die energische

Bewegung in der Stellung und Muskelfpannung der Glieder auszudrücken; während die ihm geläufige Landschaft nur ganz flüchtig angegeben ist. Es ist dies unter allen Gemälden, die wir von Dürer kennen, eines der beiden, in welchem er keinen heiligen Gegenstand und kein Bildnifs giebt, und das einzige mit einer mythologischen Darstellung. Wer mag wohl der Besteller gewesen sein?



VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche.

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

Dürer.



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

Auch die deutsche Kunst jener Tage hatte solche bis an ihr spätes Lebensende noch lernende Meister — und zwar

sind es gerade die Lehrmeister unserer beiden größten Maler, die sich dadurch auszeichnen. Läßt sich doch die Berechtigung der hergebrachten, erst neuester Zeit angegriffenen Ueberlieferung nicht länger bezweifeln, nach welcher nicht Hans Holbein der Jüngere, sondern sein alter Vater und Lehrer der Schöpfer des Sebastiansaltares in München und aller um denselben gruppierten Gemälde sei. Nachdem man schon ein Wunder glauben und auf historischem Wege beglaubigen mußte, entschied die Wissenschaft nicht für den frühreifen Knaben, sondern für den blühenden Greis, in dessen heiterem Sinne sich die Formen des alten Stiles noch zu ungemeiner Lieblichkeit rundeten, dessen Hand schon über einen reichen Schatz künstlerischer Erfahrung verfügte, als sich seine Phantasie noch aufmachte zum Ritt in das neuentdeckte Wunderland der Renaissance. Und wie dem Vater Holbein neue, ungeahnte Kräfte erwachten in einem Alter, da sie anderen Sterblichen zu versiegen pflegen, so schreitet auch Michel Wolgemut in ungebrochener Blüthe in das sechzehnte Jahrhundert hinüber; auch auf seinen Geist sollten die Ideen und Formen der Antike noch befruchtend wirken.

Allerdings mußte der Erfolg bei dem Nürnberger Altmeister ein ganz anderer sein, als bei Hans Holbein, dem Aelteren, in Augsburg. Die alte Augusta, die Königin des Lechfeldes, war unter allen deutschen Reichsstädten zumeist den Einflüssen des Südens ausgesetzt. Sie stand im lebhaftesten Verkehr mit Mailand und dem italienischen Westen, dessen neue Stilformen somit nirgends auf deutschem Boden leichter zur Geltung und Herrschaft gelangen konnten, als hier. Dem gegenüber war der Handel und Wandel Nürnbergs zunächst auf Venedig angewiesen. Dieses aber bildete damals noch in mehr als einer Beziehung einen Gegensatz zu dem übrigen Italien, oder behauptete doch eine Ausnahmestellung innerhalb desselben. Wir lernten bereits, gelegentlich der Wanderschaft Dürers, das venetianische Kunstleben gewissermaßen als ein Mittelglied zwischen Süden und Norden kennen; wir sahen, wie die Renaissance von der

Terra firma erst verhältnißmäßig spät in die Lagunenstadt vordringt und dort längere Zeit unvermittelt neben der empfindsamen gothisch-naturalistischen Richtung hergeht. Folgerichtig mußte daher der Einfluß, der von Venedig auf Nürnberg überging, ein zwiespältiger und wesentlich anderer sein, als jener der lombardischen Kunst auf Augsburg. Dazu kommt noch, daß sich der letztere auf dem gewöhnlichen Wege der unmittelbaren Anschauung, des Nachfühlers von Künstler zu Künstler fortpflanzte, während der Uebergang von Venedig nach Nürnberg einen theoretisierenden Beigefchmack hat, auf Nachdenken und wohl gar auf einer ganz bewußten gelehrten Vermittelung beruht. Ohne erörtern zu wollen, inwiefern ein solches Dazwischentreten der classischen Gelehrsamkeit der deutschen Kunst von Nutzen oder vom Uebel gewesen sei, muß doch einleuchten, daß ein so verchränkter Zusammenhang von Urfachen und Wirkungen schwer zu verfolgen, schwerer noch auf seine Ausgangspunkte zurückzuleiten ist. Und doch sind wir genöthigt, es zu versuchen, wenn wir nicht vor räthselhaften Thatfachen stehen bleiben wollen.

Suchen wir nach einer Persönlichkeit, welche geeignet war, diese eigenthümlichen, antiquarisch-artifischen Einflüsse Italiens auf Nürnberg schon im XV. Jahrhunderte zu vermitteln, so weist uns alles auf den Stadtphysicus und Historiographen Doctor Hartmann Schedel, geb. zu Nürnberg 1440, gest. daselbst 1514. Nachdem er in Leipzig Magister der freien Künste geworden war, hatte er im Jahre 1463 die Universität Padua bezogen, um Medicin zu studieren. Sein Aufenthalt daselbst fällt gerade in die Jahre, da Andrea Mantegna mit Hilfe gelehrter Freunde von der Universität seine antiquarisch-realistische Renaissance ausbildete und mit ihr Triumphe feierte, bis zu dessen Berufung an den Hof der Gonzagen nach Mantua im December 1466¹⁾. Wie Schedel selbst

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

berichtet, wohnte er im Jahre 1465 zu Padua der feierlichen Zergliederung eines menschlichen Leichnams bei, und am 17. April 1466 wurde er daselbst als Licentiat und Doctor in utraque medicina creiert. Daneben aber hat er sich mit größtem Eifer der Alterthumsstudien beflissen. Angeregt durch ein Bruchstück aus dem griechischen Reisetagebuche des gelehrten Antiquars Cyriacus von Ancona (geb. 1361), aus dem er Notizen, Inschriften und Zeichnungen copierte, verfaßte er selbst ein großes Sammelwerk über die Merkwürdigkeiten Italiens, besonders Roms und Paduas mit besonderer Berücksichtigung der Inschriften, »damit die Nachkommen Denkmäler erhalten, welche ihr Gemüth ergötzen und sie zu mehrerer Vervollkommnung anreizen können«. Auch als praktischer Arzt und als Stadtphysicus in Nördlingen, Amberg und Nürnberg setzte er diese Studien fort und arbeitete an einer ähnlichen Sammlung von Alterthümern und Epigraphen aus Deutschland. Noch im Jahre 1512 brachte ihm Wilibald Pirckheimer von Trier Notizen und Abschriften, auch eine Abbildung des römischen Monumentes zu Igel ¹⁾).

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

1) Will, Nürnberger Gelehrten- thumswissenschaft 348 ff.
lexicon. Otto Jahn, Aus der Alter-

von antiken Formen und Idealen nach feinen eigenen Federzeichnungen beurtheilen. Diese entsprechen jenen gewiss eben so wenig, wie etwa seine nackten Figuren der Summe seiner anatomischen Kenntnisse. Von der gedanklichen Vorstellung bis zur bildlichen Gestaltung ist gar ein weiter Weg; nur langsam hat die Kunst denselben zurückgelegt, und am wenigsten konnte ihr eine ungelenke Gelehrtenhand nur so im Fluge folgen. Schedels Begriffe von der Antike müssen bei aller Ursprünglichkeit ganz unvergleichlich besser gewesen sein, als seine Zeichnungen. Er hatte ja mit eigenen Augen und zugleich mit warmem Interesse antike Bildwerke angesehen, die damals in Padua und Umgebung noch gewöhnlicher vorkamen; er kannte sicher auch die Sammlung von Gypsabgüssen, welche Andrea Squarcione in seiner Werkstätte angelegt hatte. Der Gebrauch, welchen dessen Adoptivsohn, der große Mantegna, davon zu machen verstand, mußte ja jedem die Augen öffnen. Und Hartmann Schedel war Zeuge davon. Irgend einen Abklatsch nach der Antike nahm er wohl selbst mit in die Heimath; manche Abbildung von Künstlerhand und manchen italienischen Kupferstich bewahrte er mit seinem Schatze von geschriebenen und gedruckten Büchern, die nachmals in den Besitz des Herzogs Albrecht V. von Baiern gelangten.

Hartmann Schedel ist somit der früheste Vorläufer Winkelmanns und unserer klassischen Archäologen. Seine Heimkehr nach Nürnberg erfolgte um das Jahr 1480¹⁾. Er bewohnte daselbst sein Haus »unter der Vesten«, in der nächsten Nachbarschaft Wolgemuts. Am 30. November 1489 hatte Dürer seine Lehrzeit bei diesem vollendet und im April des folgenden Jahres ging er auf Wanderschaft. Kaum aber hatte er Nürnberg den Rücken gekehrt, so vollzog sich daselbst die erste nachweisbare Annäherung der klassischen Gelehrsamkeit an die deutsche Kunst. Im Jahre 1491 ver-

¹⁾ 1481 erscheint Hartmann Schedel das erstmal in den Bürgerbüchern; v. Murr, Journal XV, 25 ff.

einigte sich Michel Wolgemut mit Doctor Hartmann Schedel zur Illuftrierung der »Neuen Weltchronik«. Der 56jährige Maler trat dadurch nothwendig in einen regen Verkehr mit dem nur um 6 Jahre jüngeren Gelehrten. Der berühmte Freundschaftsbund zwischen Dürer und Wilibald Pirckheimer hätte somit eine Art Vorpiel in dem Verhältnisse zwischen Wolgemut und Hartmann Schedel, und in das Haus des letzteren wird der frühefte Berührungspunkt der im übrigen Deutchland noch streng geschiedenen Gelehrten und Künstlerkreife zu veretzen fein; weiter zurück dürfte sich die Anknüpfung schwerlich verfolgen lassen. Nicht in dem gemeinsamen Geburtshause oder in einem Verkehre ihrer beiden Familien, sondern in der Begegnung an der Hand der älteren Freunde und Berufsgenossen mögen Pirckheimer und Dürer nach der Heimkehr von ihren Studienreifen den Grund zu gegenseitiger Annäherung gelegt haben.

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

erscheinen. Immerhin bleibt aber die Thatfache beachtenswerth, dafs auch in Deutschland die Befreiung der Formen und ein gefunder Naturalismus in der Malerei nicht aufkommen konnte, ohne dafs eine Befruchtung durch die classische Wissenschaft vorausgegangen wäre.

Der Kupferstich zählte gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts in Nürnberg und im benachbarten fränkisch-baierischen Lande bereits einige namhafte Vertreter, die sich durch Reichthum der Erfindung eben so vergleichen, als sie sich durch eigenartige Zeichnung und Technik von einander unterscheiden. Gerade die herbe Selbständigkeit dieser ältesten fränkischen Stecher konnte die breiteste Grundlage für eine glänzende Weiterentwicklung der Kupferstechkunst darbieten, sobald sich eine allgemeinere Begabung aller ihrer vereinzelt Richtungen bemächtigte. Alterthümlich harte Formen zeigen die Stiche, welche dem berühmten Nürnberger Holzschnitzer Veit Stofs zugeschrieben werden; die vielgebrochenen Gewänder, wie die unruhige, flaumige Schattierung deuten auf niederländische Schule. Ein gewandter schwungvoller Zeichner ist der Meister M. Z., genannt Matthaeus Zafinger oder Zatzinger; seine Stichweise ist zwar spitz und schütter aber durchaus malerisch, insbesondere in der Behandlung von Trachten und Landschaften. Dagegen hat Mair von Landshut in seinen fest umschriebenen Gestalten, wie in seinen phantastischen, massiven Bauwerken einen entschiedenen Zug zur plastischen Formengebung. Diesen drei Meistern von so ausgeprägter Eigenthümlichkeit schliessen wir nun das noch bunte und unbegrenzte Kupferwerk Michael Wolgemuts an.

Bis in den Beginn unseres Jahrhunderts galt Wolgemut allgemein auch als Kupferstecher, und es wurden ihm alle jene Platten zugeschrieben, die unten in der Mitte mit dem Buchstaben W bezeichnet sind. Da fand Adam Bartsch auf einem Abdrucke des auch von Schongauer gestochenen Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes¹⁾ in der

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

Albertina die Aufschrift von einer Hand des XVI. Jahrhunderts: »Dieser Stecher hat Wenzel geheissen, ist ein Goldschmied gewesen«. Diese Nachricht zusammengehalten mit der Bezeichnung auf dem Tode der Maria nach Schongauer (Bartsch 22): 1481, WENCESLAVS DE OLOMVCZ IBIDEM, veranlafste Bartsch auch sämmtliche mit einem W bezeichnete und früher Wolgemut zugeschriebene Stiche für Werke dieses Wenzel zu erklären. Der sonst nicht näher bekannte Olmützer Goldschmied sollte in seiner Jugend Schongauer, in seinem Alter Dürer copiert haben, was doch schwerlich von Wolgemut hätte behauptet werden können. Letzterer könnte aber nach Bartsch auch darum Dürern nicht die Vorbilder für eine Reihe seiner Kupferstiche geliefert haben, weil die mit W bezeichneten Blätter den entsprechenden Arbeiten Dürers um vieles nachstünden; ein Grund, der trotz seiner Allgemeinheit leicht verfangt, angesichts der späten und schlechten Abdrücke, in denen die Stiche des Meisters W zumeist vorkommen.

Nur das unbedingte Festhalten der alten Regel, daß die Copie oder Wiederholung eines Kunstwerkes durch einen anderen Meister dem Original in jeder Beziehung nachstehen müsse, konnte Bartsch der Gefahr einer Täuschung aussetzen, ähnlich derjenigen, die ihm in einer analogen Frage bei der Beurtheilung Marcantonio Raimondis unterließ¹⁾. So folgerichtig nämlich das Princip aus der Erfahrung der Gegenwart und aus der Beobachtung früherer Jahrhunderte gezogen sein mag, für die Zeiten einer aufsteigenden Kunstbewegung und für die Denkmäler einer eben in raschem Aufblühen begriffenen Technik wird seine Anwendung doch an manche Vorbehalte geknüpft sein. Zunächst haben die Meister des XV. Jahrhunderts gar nicht jenen krankhaften Begriff von Originalität, dem gemäß jedes neue Werk sich in allen Beziehungen, in Stoff, Composition und Ausführung soviel wie möglich von dem bereits Vorhandenen unterscheiden

1) Vergl. Thauling: Marco Dente v. Ravenna, Archiv f. zeich. K. 1870.

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

Unter solchen Umständen ist es zuweilen gewagt, von zwei sich nahezu entsprechenden Kunstwerken, bloß das eine als Original hochschätzen, das andere als Copie unbedingt verwerfen zu wollen. In vielen Fällen, wo die Unterscheidung keiner Schwierigkeit unterliegt, wird auch ein solcher Abstand der Urtheile in dem Maße gerechtfertigt sein, als der Nachahmer zeitlich, räumlich und geistig dem Urheber ferne steht. Denn um eine gute Copie ist es doch ein eigen Ding; und bei noch so peinlicher Genauigkeit wird es der ersten, besten Hand so wenig, wie der correcten Maschine gelingen, das Werk des Meisters bis zur Gleichwerthigkeit aufzuwiegen. Wo dies Ziel dennoch erreicht wurde, da müssen eben so eigenthümliche Vorbedingungen gewaltet haben, wie die ist, daß ein hochbegabter Schüler seinen ganzen Ehrgeiz darein setzt, die Werke seines Meisters zu übermeistern. Indem Dürer die Kupferstiche Wolgemuts nachbildete, kam ihm seine innige Vertrautheit mit dessen Auffassung und Darstellungsweise ungemein zu statten. Wie kein anderer hatte er Einblick in das Schaffen seines Meisters, und zugleich

befähigte ihn die Selbständigkeit seines Urtheils, das Gute vom Schwachen zu unterscheiden und darnach seine Richtschnur zu nehmen. Während die betreffenden Stiche Wolgemuts, sei es auf Grund einer noch auf Entdeckung ausgehenden, hin und hertaftenden Methode, sei es wegen der verschiedenartigen Betheiligung der Schüler, die mannigfachste Art der Behandlung aufweisen, eine Abstufung von der kräftigen, pastosen Druckfähigkeit des »großen Hercules« bis zu der feinsten kalten Nadelarbeit der Türkenfamilie oder des kleinen S. Georg im Rund nach Schongauer, von italienischer Breite bis zu niederländischer Zartheit, hält Dürer frühzeitig ein mittleres Maß fest. Von jenen Extremen gleichweit entfernt giebt er seiner Stichführung einen ganz einheitlichen Charakter, von dem er bloß bei offenbaren Experimenten noch abweicht; und diesen Stil entwickelt er so klar und folgerichtig, daß die Kupferstechkunst unter seinen Händen plötzlich die höchste Vollendung erreicht. Denn niemals wurde klarste Bestimmtheit der Zeichnung mit der feinsten Ausführung so vollkommen auf ein und derselben Kupferplatte verschmolzen, so viel des Vortrefflichen auch seit Dürer in jeder der beiden Richtungen geleistet wurde.

Auf Bartsch in seiner Eigenschaft als Kupferstecher mußten die technischen Vorzüge der Dürer'schen Arbeiten daher einen tiefen Eindruck machen. Er hatte für die stecherischen Feinheiten ein um so lebhafteres Gefühl, als es seiner Zeit an der strengeren Unterscheidung und Würdigung von historischen Stilformen noch vielfach mangelte. Und so wurden die natürlichen Schwächen einer noch unreifen Entwicklungsstufe gegen, die größere technische Freiheit der jüngeren Meisterhand für die Originalität in's Feld geführt. Umsonst ward die Wahrscheinlichkeit, daß die mit W bezeichneten Stiche doch nicht Copien, sondern die Originale Dürer's wären, auf's Neue erörtert; zuerst schüchtern von William Young Ottley¹⁾, und nach ihm entschiedener

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

von Sotzmann¹⁾. Man verharrete bei Bartsch' Ansicht, dafs es von Wolgemut entweder gar keine Kupferstiche gäbe, oder dieselben nur unter den Unbezeichneten zu suchen wären. Die gute alte Ueberlieferung, dafs Dürer, wie alle andere Kunstfertigkeit, so auch das Stechen bei Wolgemut erlernt habe, ist nun einmal unterbrochen, und wir haben Noth, wieder an dieselbe anzuknüpfen.

Quad von Kinkelbach, der Wolgemuts Namen gar nicht mehr kennt, erzählt in seiner: Teutscher Nation Herrlichkeit, Köln 1609, von Dürer: »und sonderlich hat er dem W etliche Stück ganz auf den Zug nachgeschnitten: grosen Herculem, wo W noch den Preis behalten, die anderen aber Dürer übermeifert: Scereiter, Wilde Jeronymus, Verloren Sohn, Mariabild mit der Meerkatzen, der träumende Doctor und die kleine Reiterin«. Der Verfasser der Schrift: »Von kunstlichen Handwerken in Nürnberg«²⁾ wiederholt diese Nachricht mit der Erklärung: »Die Litera W ist Wolgemut«. Eine gewisse Selbständigkeit seiner Meinung bethätigt der Nürnberger Anonymus darin, dafs er nebst dem »grosen Hercules« auch den »kleinen jagenden Reiter« als von Dürer nicht übertroffen hinstellt. Alle alten Nürnberger Kataloge von Kupferstichen stimmen darin überein, das Monogramm W hier auf Wolgemut zu deuten. In dem Verzeichnifs der H. A. von Derfchau'schen Kunstsammlung³⁾ heifst es dann: »So viel ist gewifs, dafs die drei Platten mit W bezeichnet, so A. Dürer gleichfalls in Kupfer gestochen, nämlich die Amymone, der Traum und das gehende Paar, von Wolgemut verfertigt worden; da diese Platten sich noch Ende des vorigen Jahrhunderts in der Knorr'schen Kunsthandlung zu Nürnberg befanden und in deren Verlagsbüchern als seit Jahrhunderten von Wolgemuts Erben erkauf angezeigt waren«. Die Erhaltung dieser drei Platten von W bis auf unfere Tage wird durch die zahlreichen modernen Abdrücke,

1) Deutsches Kunstblatt 1854. S. 307.

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

3) Nürnberg 1825. II. Abth. S. 9.

die es davon giebt, bestätigt. Das Gleiche gilt von dem Stiche, genannt: die vier Hexen von W; die Platte hat sich noch 1828 in Möhringen bei Stuttgart befunden¹⁾. Weit entfernt, jene Traditionen schon als Beweisgründe gelten zu lassen, wird man doch geneigt sein, darin eine Aufforderung zur Ueberprüfung des Sachverhaltes zu erblicken. Da jene gewöhnlichen Drucke von den Platten Wolgemuts in den meisten Sammlungen neben den Stichen Dürers vorkommen dürften, kann jedermann leicht unserer Vergleichung folgen, die sich freilich, um beweiskräftig zu sein, bis in's Einzelne ergehen muß.

An der Spitze von Dürers Kupferstichwerk stehen gegenwärtig, als die frühesten Veruche des Meisters, zwei unzeichnete Blätter, welche erst Bartsch²⁾ in das Werk aufgenommen hat. Noch Heinecken³⁾ beschreibt dieselben unter den Unbekannten des 15. Jahrhunderts folgendermaßen: »277. Ein wilder Mann, der in einer Landschaft sitzt und ein Mädchen beim Rocke hält, welche er mit Gewalt auf seinen Schoß zerran will. Ueber ihm ist ein leerer Zettel. 278. Ein Reiter, der im Galopp nach der rechten Seite hinreitet, sich umwendet und eine Peitsche in der Hand hält. Ein Blatt von eben dem Meister. Albrecht Dürer hat dies Blatt ebenfalls gestochen«. Mit den letzten Worten wollte Heinecken gewiß nur sagen, daß Dürer denselben Gegenstand gestochen habe, und er dachte dabei an den »kleinen Courier« oder »den Postreiter«⁴⁾. Irgend einen genaueren Nachsich nach dem von Heinecken beschriebenen, sogenannten

1) Deutsches Kunstblatt von 1828, S. 159.

2) Nr. 92 u. 81. Die beste Reproduction von Dürers Kupferstichwerk ist gegenwärtig: Oeuvre d'Albrecht Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis; Paris 1877.

3) Neue Nachrichten I, 344.

4) Bartsch, Nr. 80. Der »kleine

jagende Reiter« ist daher vom Nürnberger Anonymus nicht so genannt im Gegensatz zu dem erst von Bartsch in Dürers Werk aufgenommenen »großen Courier«, sondern zu dem schlechthin sogenannten »Reiter« im Schritt, d. i. Ritter, Tod und Teufel B. 98. Uebrigens steht der »kleinen Reiterin« ja auch keine »große« entgegen.

»grofsen Courier« giebt es nicht; das Blatt kommt selbst bloß in zwei Exemplaren vor¹⁾. Andererseits war Bartsch das mit dem W bezeichnete Original des kleinen Postreiters, das seither entdeckt wurde, unbekannt²⁾. So spannt Bartsch den von Heineken hingeworfenen Gedanken weiter. Er erkannte eine so nahe Verwandtschaft jener beiden Blätter mit den frühen, von ihm für Originalarbeiten angeesehenen Kupferstichen Dürers, daß er sich berechtigt fühlte, dieselben geradezu in dessen Werke aufzunehmen, wenn auch nur als erste Versuche und als Copien nach einem älteren Meister. Und wer wäre dann wohl dieser ältere Meister gewesen?

Beide genannten Stiche zeigen indess nicht bloß eine ziemlich schlechte, alterthümliche Zeichnung mit geringer Modellierung; sie verrathen zugleich durch die nachdrückliche Stärke der Umriffe und das harte Absetzen der Schatten ein an die Wirkung des Holzschnittes gewöhntes Auge. Dieser Auffassung entspricht auch das geringe Geschick in der Führung des Stichels, insbesondere bei dem sogenannten »Gewalthätigen«, einer Darstellung, deren wahrer Sinn nicht zweifelhaft ist. Es ist der Kampf um's Dasein, das Bild des Todes, der als wilder Mann, als ausgetrockneter hohläugiger Greis einem Mädchen in Bürgertracht, dem Bilde des Lebens, Gewalt anthun will. Der Stich scheint noch älter zu sein als selbst der »große Courier«. Die harten, eckigen, an den Meister M Z erinnernden Züge des Stichels, der zuweilen auch ausgeglitten ist, deuten auf eine noch geringe Vertrautheit mit der Kupferplatte. Auch die Bandrolle zu Häupten

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

2) F. Harck, Das Original von Dürers Postreiter; Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforsch., 1880, I. 579 ff. mit Abbild., auch giebt es einen alten Stich, der nur in Kleinigkeiten von Dürers Postreiterlein abweicht. Ein schadhafter Abdruck in der Albertina hat

Thaufing, Dürer.

zwar keine Bezeichnung, doch unten inmitten des Vordergrundes eine weiß gebliebene Stelle, die so klein ist, daß daselbst das Monogramm Dürers nicht, wohl aber das kleinere von Wolgemut Platz finden konnte. Dieser Stich ist so wie derjenige Dürers eine Copie nach dem Originale Wolgemuts, von welchem Dr. F. Harck ein, wenn auch sehr schadhafte Exemplar besitzt und publiciert hat.

der Figuren spricht für eine frühe Zeit, die aller Thätigkeit Dürers vorausgeht. Ja selbst wenn wir Wolgemut für den Meister dieses Stiches ansehen wollen, müssen wir die Arbeit auch zu dessen frühesten Verfüchen auf der Kupferplatte zählen. Nun giebt es zwar eine täuschende alte Copie des Blattes mit getreuer Nachbildung aller, auch der gefehlten Striche, und man könnte darin eine Uebung des jungen Dürer aus seiner Lehrzeit erblicken, ohne das sich aber für eine solche Annahme Beweise beibringen ließen.

Die ältesten Kupferstiche sicher von Dürers Hand sind: die heilige Familie mit der Heuschrecke ¹⁾, und der sogenannte Liebesantrag ²⁾. Beide sind bereits mit seinem gewöhnlichen Monogramme bezeichnet und können schon darum nicht vor dem Jahre 1496 gestochen sein. Beide sind auch keine Originalarbeiten von Dürer, sondern setzen irgend eine Vorlage, vermuthlich einen älteren Kupferstich Wolgemuts voraus ³⁾. Die Arbeit Dürers in der Madonna zeigt noch wenig Gewandtheit in der Führung des Stiches; doch mag eine gewisse Unsicherheit in der Wahl der Strichlagen und die spiefsige Stechweise in der Art des Zatzinger schon dem Original eigen gewesen sein. Eigenthümlich sind die kurzen, einseitigen Strichlagen der Schatten im Fleisch, die so wie der ideale Kopf der Madonna stark an italienische Einflüsse mahnen. Noch merkwürdiger ist, das sich das Studium zu der offenbar oberitalienischen Landschaft des Hintergrundes in einer Federzeichnung von der Hand Dürers erhalten hat; sie befindet sich in der Sammlung Galichons zu Paris ⁴⁾. Glatter und gefälliger ist bereits die Technik im »Liebesantrag«. Die Darstellung des jungen Weibes, das seine Liebe

1) Bartsch 44.

2) Bartsch 93.

3) W. Y. Otley a. a. O. glaubte das Original der heil. Familie mit der Heuschrecke im Britischen Museum entdeckt zu haben in einem Blatte, auf welchem das W herausgekratzt und durch ein mit der Feder gezeichnetes Monogramme Schön-

gauers ersetzt war. An Stelle der Heuschrecke zeigte der Stich eine Eidechse.

4) Dessins exposés à l'école des Beaux-Arts, Paris 1879, Nr. 194, unter der irrigen Bezeichnung: Ecole venetienne. Vergl. F. Wickhoff, Zeitschrift f. bild. Kunst 1882, XVII, S. 219.

für Geld an einen Alten verkauft, und umgekehrt, ist in der damaligen Zeit eine sehr gewöhnliche¹⁾. Der Umstand, daß auf Dürers Stich der Alte mit der linken Hand in den Sack greift und auch das Weib ihm die Linke entgegenstreckt, bestärkt uns in der Annahme eines älteren Originals, welches Dürer geradezu auf die Platte copierte, so daß seine Abdrücke das Bild im Gegenfinne wiedergaben. Ob eine sogenannte gegenseitige, anonyme Copie, von der es auch noch moderne Abdrücke giebt, von Wolgemut herflammt und eigentlich Dürers Original gewesen ist, konnte ich bisher nicht feststellen.

Von dem luftwandelnden Liebespaar, genannt der Spaziergang²⁾, liegt uns das gegenseitige Original Wolgemuts vor³⁾. Sein Stich hat ein sehr alterthümliches Gepräge. Die kräftigen Umrisse, noch unverfchmolzen mit der zarten Schattierung, lassen die Formen flacher erscheinen. Die modisch gekleidete Dame schreitet rechtshin mit jenem kalten Pathos des alten Stiles, wie es Dürer bereits fremd wird; ebenso widersprechen die scharfen, kantigen und trockenen Gesichtsförmern den Dürer eigenthümlichen Typen. Das Blatt ist, so wie das oben genannte, eines jener beliebten Todtentanzbilder des Mittelalters, in denen das blühende Leben in möglichst grellen Gegensatz zur Verwesung gebracht wird. Aber weder der schneidende Miston jener gewaltfamen Umarmung, noch das hier in wildem Hohne herantanzende Gerippe haben Raum in Dürers Erfindung. Wohl aber vergleicht sich damit noch der wilde Tanz der fünf Gerippe in der Schedel'schen Weltchronik und Christus mit dem Tode ringend im Schatzbehälter von Wolgemut. Hans Holbein der Jüngere hat den volkstümlichen, auf rohe, todesfürchtige Gemüther berechneten Contrast nachmals durch Humor zu verfohnen gesucht. Auch dieser Ausweg liegt Dürer fern, so reichlich auch die humoristische Ader in ihm quillt. Für

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

2) Bartsch 94

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

ihn hat auch der Tod mehr Ernst aber weniger Schrecken, er ist ihm weder das nackte Scheufal noch der muthwillige Poffenreißer¹⁾. Nicht als kahles Gerippe, sondern als wohlgebauter wilder Mann küßt er sanft das blühende Weib auf dem Wappen des Todes, dem Kupferstiche von 1503. Wenn das Skelett sonst in feinen Compositionen ja vorkommt, so ist es größtentheils verhüllt und steht ruhig da mit der Sanduhr, gleich einer warnenden Erscheinung; so auf dem Flugblatte von 1510 und ähnlich im Gebetbuche Kaiser Maximilian²⁾, dann im Kupferstiche Ritter, Tod und Teufel von 1513. Nur einmal bildet Dürer den Tod als ganz unverhülltes Gerippe in seiner ganzen Furchtbarkeit auf der großen Kreidezeichnung in der Sammlung des Mr. Malcolm in London. Auf einem elenden, weit ausgreifenden Schindergaul, dem eine mächtige Schelle um den Hals baumelt, sitzt er vorgebeugt, sich mit der Rechten an der Mähne ankrampfend und auf den Ellenbogen gestützt, mit der Linken die Hippe nachschleifend, wie müde von der Arbeit. Er trägt bloß eine Zinkenkrone auf dem Haupte; vor ihm steht in großen Lettern: MEMENTO MEI 1505 — wohl mit Bezug auf das große Sterben, die Seuche, die damals in Nürnberg wüthete. So reitet König Tod über Land! Da ist keine Spur von Komik, von Satire, auch kein widerlicher Contrast. Die einfache Großartigkeit der Conception läßt nicht einmal das Entsetzen am Gegenstande aufkommen. Erst Alfred Rethel hat in unfern Tagen etwas von dieser Auffassung wiedergefunden. Die Art, wie Dürer den Tod gebildet, ist so auch ein Zeugniß dafür, daß er mit feinen Empfindungen weniger dem Mittelalter, als der neuen, modernen Zeit angehört. Nicht in dem Maße gilt dies von Michel Wolgemut, dem die Er-

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

2) Dort wohl auch einmal mit der Hippe einen fliehenden Reiter verfolgend. Im Besitze des Malers Léon Bonnat in Paris eine sehr feine Feder-

zeichnung von 1514: Ein Bischof (St. Nicolaus?) von zwei Diaconen gefolgt in einer Säulenhalle, zu seiner Linken schreitet der Tod als Skelett, in einen Mantel gehüllt, mit dem Spaten. Facsimile bei Giuseppe Vallardi, Trionfo e danza della morte etc. Milano 1859.

findung des sogenannten Spazierganges zugesprochen werden muß. Ganz alterthümlich ist denn auch die Art, wie auf feinem Stiche im Vordergrunde das Gras durch je zwei in die Spitze zusammenlaufende Striche angegeben ist. Dürer hat in feinem Nachstiche diese veraltete, an Holzschnitt



König Tod; Kohlezeichnung bei Mr. J. Malcolm in London.

erinnernde Manier aufgelöst. Seine Copie ist, wie dies wohl damals Regel war, geradehin nach einem Abdrucke Wolgemuts gestochen, erscheint also im Drucke gegenseitig. Dabei überfah aber Dürer etwas, was er später stets sorgfältig vermieden hat; er ließ nämlich das Schwert des Jünglings

unverändert an seiner Stelle, so dafs dasselbe auf einem Stiche an dessen rechte, statt an die linke Seite gegürtet erscheint¹⁾.

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

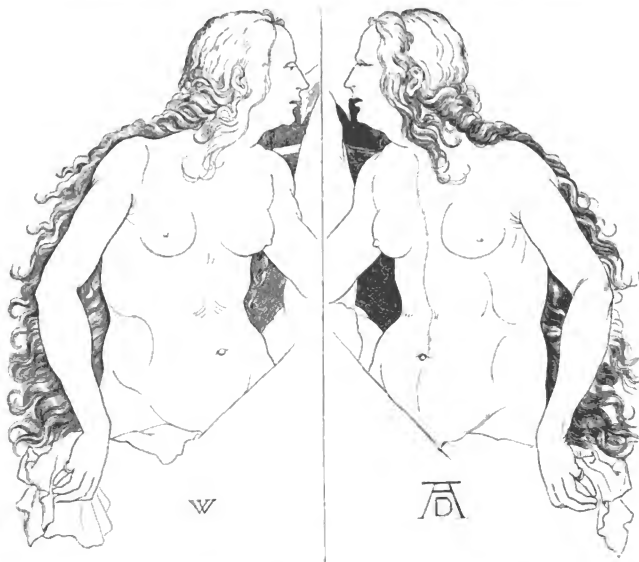
1) Bei den deutlichen Buchstaben A—M—I an der Achselborte der Dame hat sich Wolgemut in gewohnter Weise wohl etwas gedacht, was Dürer unbekannt war. Bei ihm erscheint nur noch das A, dann ein I deutlich, während der italienische,

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

2) Bartsch 76.

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

auf seiner Platte auch genau so vorgerissen, wie im Abdrucke noch deutlich bemerkbar ist; er behielt auch zwischen Kopf und Schulter den Lockenstrang bei, dessen Ende aber unter der Achselhöhle führte er nicht weiter aus, sondern bedeckte



die ganze Stelle mit den Kreuzlagen des leeren Hintergrundes. Die beifolgende Abbildung diene zur größeren Deutlichkeit des Gefagten. So geringfügig jenes Unterscheidungsmerkmal sein mag; es läßt sich doch nicht anders erklären, als dadurch, daß Dürer in dieser Kleinigkeit, und vermuthlich aus Versehen seinem Originale untreu geworden ist. Denn im umgekehrten Falle müßte ein angenehmer





Copist W die gar nicht zur Ausführung gelangte Absicht des Vorgängers, also Dürers, wieder errathen haben — eine Annahme, welcher gerade wegen der Geringfügigkeit des Gegenstandes niemand mit solchen Fragen Vertrauter seine Zustimmung geben könnte.

Ein anderes Beispiel entlehnen wir dem Kupferstiche, genannt: »die vier Hexen«¹⁾. Fassen wir auf dem Blatte Dürers die kleine mittlere Partie zwischen dem Ellenbogen und der Hüfte des ganz von rückwärts gesehenen Weibes in's Auge, so bleiben wir auch vor dem besten Abdrucke im Unklaren über das, was wir uns in diesem Raum hineinzudenken haben. Der gleichzeitige Originalstich Wolgemuts erst klärt uns darüber auf, daß hier die linke Hand der dahinterstehenden Frau sichtbar wird, mit welcher dieselbe das lange, zu beiden Seiten herabfallende Tuch emporhält. Die beifolgende treue Nachzeichnung beweist, daß bloß Wolgemut sich über die Composition ganz klar war. Nur in seiner Darstellung trifft eine von uns versuchte perspectivische Ergänzung der verdeckten Theile mit den sichtbaren zusammen. Bei Dürer ist eine solche Verdeutlichung nicht möglich, auch wenn man der, von ihm sehr unvollkommen angedeuteten Hand die doppelte Naturlänge giebt. Beide Blätter, Original und Copie, tragen auf der oben in der Mitte hängenden Kugel die Jahreszahl 1497, die als das Entstehungsdatum von Dürers Stich genommen, bisher manche Verwirrung in die Chronologie seiner Werke gebracht hat. Nagler²⁾ sah sich schon aus technischen Gründen veranlaßt, gegen jene Annahme Einsprache zu erheben. Seine Beobachtungen führten ihn auch zu dem Schlusse, daß die Arbeit des Meisters W das Original Dürers und somit aller späteren Copisten gewesen sei, und er ward darin bestärkt durch die Prüfung eines früheren Abdruckes von der Wolgemut'schen Platte, dessen trefflicher Zustand auf feinem, sehr compactem Papier mit einem sehr alten Wasserzeichen ihm die Vorzüge vor

1) Bartsch 75.

2) Monogrammist, I. 168. Nr. 33.

Dürers Stich ganz außer Frage stellte. Wir sehen freilich noch nicht so klar in dieser schwierigen Frage, um über die Reihenfolge von Wolgemuts Stichen und Dürers Nachstichen auch nur Vermuthungen aufzustellen. Daran aber dürfte nicht zu zweifeln sein, daß das Jahr 1497 nur der Vollendung von Wolgemuts Original entspricht¹⁾.

Ueber die Bedeutung, welche der Künstler den vier nackten Frauen verschiedenen Alters geben wollte, sind wir und war man stets im Unklaren. Zu ihren Füßen liegt Schädel und Todtenbein, im Hintergrunde links lauert der Teufel. Schon Sandrart widerspricht der Annahme von drei Grazien und sieht in ihnen vier Hexen. Diese Auffassung ist heute noch die allgemeinste. Sie hat mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse, unter denen das Blatt entstand, viel für sich. Im Jahre 1484 erließ Papst Innocenz VIII. die berühmte Bulle: »Summis desiderantes«, in welcher er zur Verfolgung der Hexen in Deutschland auffordert. Der Inquisitor Jakob Sprenger verfaßt im Jahre 1487 seinen *Malleus maleficarum*, den Hexenhammer, der 1489 zuerst in Köln, 1494 bei Anton Koburger zu Nürnberg gedruckt wurde. Schon 1496 erschien hier die zweite Auflage des Werkes nebst anderen Büchern über die Hexentheorie. Da konnte freilich ein Nürnberger Maler leicht auf die Darstellung einer Hexenceremonie verfallen; und in diesem Falle könnten

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

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

die Buchstaben O. G. H. etwa in Sprenger'schem Latein zu lesen sein: Obsidium generis humani. Diese Auffassung mag rasch populär geworden sein und kann sich leicht als Tradition bis auf Sandrart fortgepflanzt haben; sie ward vielleicht auch vom Künstler mit Rücksicht auf den Markt begünstigt.

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

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

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

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

Auch der verlorene Sohn ist eine sehr frühe Arbeit Dürers; sie stammt aus einer Zeit, für welche eine so tief-sinnige und doch zugleich schlichte Erfindung billig auffallen

1) Bartsch 73.

2) Bartsch 42.

3) Bartsch 82.

4) Bartsch 61.

5) Bartsch 28.

6) Bartsch 44.

mag. Noch auffällender freilich ist im Gegenhalt dazu die starke Verzeichnung, durch welche der Ansatz der Beine an den Rumpf der Figur völlig ungelöst und unverständlich bleibt. Im Britischen Museum befindet sich eine Federzeichnung im Gegenfinne zu Dürers Stich, auf welcher der Mann bloß leicht entworfen, die Schweine aber sorgfältig ausgeführt sind, alle Ferkel fehlen. Gerade einzelne Abweichungen und die Gegenseitigkeit sprechen für die Originalität der Zeichnung, die nach unseren bisherigen Anschauungen Dürern zugeschrieben wird. Quad, welcher auch den verlorenen Sohn zu den Copien Dürers nach Wolgemut rechnet, wäre demnach im Irrthume und hätte bloß aus der stilistischen Verwandtschaft auf eine Vorlage des Letzteren geschlossen. In dem Profile des am Schweinetrage knieenden, betenden Mannes klingt in der That der Typus des »großen Couriers« noch deutlich wieder. Ein Original Wolgemuts liefs sich aber bisher nicht nachweisen¹⁾. Ich getraue mich noch nicht, in dieser Frage eine Entscheidung zu treffen.

1) Es giebt eine sogenannte rechtfeilige Copie nach Dürer (Heller Nr. 478), auf welcher die drei, bei Dürer unregelmäßig gestellten Fenster an dem Gebäude des Hintergrundes in wagrechter Linie stehen; sie ist feltener als Dürers Stich und hat manche Vorzüge vor demselben. Auf dem Berliner Museum befindet sich der Abdruck von einer bedeutend schmälern, dafür aber höheren, leider bereits ziemlich abgenutzten Platte auf dünnem Papier, welcher auch auf ein etwaiges Original Wolgemuts lauten könnte. Der Stich verhält sich im Gegenfinne zu dem Dürers und zeigt bemerkenswerthe Abweichungen von demselben. Die drei Fenster im Grunde stehen auch dort in derselben Flucht, sind überhöht und haben, gleich allen übrigen, sichtbare Verkleidungen. Das Laub des Baumes in der Mitte ist in der alten, bei

Wolgemut noch vorkommenden wolgigen Haufenmanier gegeben. Die Gebäude des Hintergrundes werden von einer Kirche mit einem Thurme überragt, dessen zwei sichtbare Stockwerke mit polygoner Verdachung und dem Halbmonde darüber gar sehr an die Behandlung solcher Bauwerke in der Schedel'schen Weltchronik erinnern. Leider ist der Berliner Abdruck nicht so alt, um ein endgiltiges Urtheil über den Meister zu gestatten. Daß sich das W nicht darauf vorfindet, wäre von wenig Belang. Es konnte auch, falls es überhaupt dagewesen, leicht von einem späteren Besitzer der Platte getilgt worden sein. Auch auf der gegenfeiligen Copie des Giovanni Antonio da Brescia nach Dürers »Verlorenem Sohne« (Heller Nr. 480 u. 482, die von derselben Platte stammen), wurde nachträglich der Name des Italieners

Was den meisten jener Kupferstiche von Wolgemut grossen Eintrag thut, ist die zu tiefe Schwärze, das Unreine, fogenannte Kothige auch früher Abdrücke. Wolgemut scheint es noch nicht verstanden oder doch vernachlässigt zu haben, sich den Erfolg seiner Arbeit durch ein geeignetes, vorsichtiges Druckverfahren ganz zu sichern. Erst Dürer weifs auch grössere Platten ganz gleichmäfsig, zart und ohne Makel abzudrucken. Vor feinen Nachstichen traten Wolgemuts Originale frühzeitig in den Hintergrund. Alte Drucke von ihm sind seit Quadens Zeiten Seltenheiten geworden, wie alle jene Blätter, die nicht gleich bei ihrer Entstehung und fortan durch bekannte, einem Werthzeichen gleichkommende Monogramme eines Dürer oder Schongauer vor Untergang geschützt waren. Diese conservierende Wirkung übte das W in der Mitte altdeutscher Kupferstiche nicht, und seitdem man es Wolgemut abgesprochen hat, wurden dieselben noch weniger beachtet. Bricht sich aber die Ueberzeugung wieder Bahn, dafs Dürer auch in der Kupferstechkunst Wolgemuts Schüler war, und dafs dessen fogenannte Copien Dürern als Originale und Vorlagen gedient haben, dann wird man denselben wohl noch eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden und dadurch eine bessere Uebersicht über Wolgemuts Kupferstichwerk gewinnen, als ich jetzt zu bieten vermag.

Es hat allerdings eine grosse Schwierigkeit, an das Ergebnifs, welches, mehr noch als historische Ueberlieferungen, augenscheinliche Thatfachen unerbittlich von uns fordern, auch wirklich zu glauben. Eine stattliche Reihe von Entdeckungen, die zur Bildung unseres hergebrachten Begriffes von Dürer ganz wesentlich mit gedient haben, wird ihm abgesprochen; darunter gerade Blätter, welche unserer modernen Geschmacksrichtung am meisten zusagten und zur Ver-

gelocht und statt dessen Dürers Monogramm in der unteren Ecke links beigefügt. Aehnliches kann mit anderen aufgestochenen Wolgemut'schen Platten vorgegangen sein. Deren ent-

stellte spätere Drucke könnten dann vielleicht auch noch unter den Copien mit Dürers Monogramm aufzufinden sein.

theidigung seines »Schönheitsfinnes« gerne in's Feld geführt wurden. Auf der anderen Seite kennen wir Wolgemut zu wenig, oder doch nur in einer Richtung, zu welcher die Compositionen, welche wir ihm hiermit zuschreiben müssen, gar nicht passen. Kurz es gilt eine unbekannte Gröfse: Wolgemut aus der wohlbekanntten und gewohnten Gröfse: Dürer auszufcheiden. Zu den allgemeinen Bedenken gegen diese Operation gefellen sich aber auch noch ganz besondere. Die Madonna mit der Meerkatze (B. 42) stach Dürer im entgegengesetzten Sinne nach Wolgemut, ohne die Wirkung des Originals zu erreichen; namentlich ist das ursprünglich feine, liebliche Köpfchen der Maria bei Dürer flacher und härter geworden. Alles deutet darauf hin, dafs seine Copie nach einem späteren Drucke von der bereits abgenutzten Platte Wolgemuts und überhaupt flüchtiger gemacht ist. Auch in den besten Abdrücken Dürers fehlen z. B. die zurückgekrümmten Angelbeschläge an den Fensterländen des Weiherhäuschens im Hintergrunde, ferner das andere Tau, das an dem Schiffchen im Grunde den nöthigen Widerhalt bildet. Ueberdies hat Dürer den Halbmond am Himmel weggelassen. Weniger treu, wenn auch glatter ist der Pelz des Affen gestochen. Die Haltung des klotzigen Kindes ist minder klar, das Händchen mit dem Vogel ungenau gezeichnet, am Zeigefingerchen der Nagel auch vergeffen; die Gräser des Vordergrundes wieder zerstreuter gestochen im Gegensatz zu Wolgemuts Art. Gerade in diesen geringfügigen Abweichungen und Weglassungen verräth sich die Copie. Die Art der Ausführung stimmt mit der des verlorenen Sohnes.

Nun haben wir aber ein Aquarell von Dürer im Britischen Museum¹⁾, welches das Weiherhaus am Gleishammer mit feiner weiteren Umgebung ganz ähnlich darstellt, wie es hier im Hintergrunde des Kupferstiches erscheint — und zwar im Gegenfinne zu Dürers Stich. Es hat somit auf

1) Siehe oben S. 124—125.

den ersten Blick den Anschein, als ob jene Zeichnung das Studium zu diesem wäre. Die Schrift auf derselben ist ebenfalls von Dürers Hand, wenn auch nicht das danebenstehende Monogramm. Freilich sind auch bedenkliche Unterschiede zu vermerken; die Aufnahme des Häuschens in der Zeichnung ist eine andere; mehr von unten gesehen, viel weniger detailliert, dagegen besser in der Luftperspective¹⁾. Dazu kommt, daß das mit dem Oberkörper zurückgewandte Kind auf der Madonna mit dem Affen entschieden ein italienisches Motiv ist, wie es namentlich bei Lorenzo di Credi und seiner Schule vorkommt²⁾. Selbst die derben Formen des Kindes erinnern an Lorenzo. Ein ähnliches Motiv zeigt aber auch eine colorierte Federzeichnung von Dürer in der Albertina, die Madonna in der Landschaft mit den vielen Thieren, eigentlich eine heilige Familie, da im Mittelgrunde Joseph herankommt; im Hintergrunde eine weite steile Berglandschaft mit der Verkündigung an die Hirten; im Vordergrund eine Unmenge von verschiedenen Thieren, Vögeln, Insecten, darunter ein halbgeschorener Pintsch, ein Fuchs an der Leine, ein Hirschschrüter, eine Krabbe, eine Libelle und eine Schnecke, ein Uhu im hohlen Baunstumpf, Papagei, Specht, Rothkehlchen und Bachstelze u. a., dazwischen allerlei Blumen, besonders eine hohe Schwertlilie und eine Päonie, alles sorgfältig ausgeführt in der auch bei Wolgemut beliebten Art und viel genauer, als die fast blos mit der Feder ausgeführte Madonna. Sie sitzt mit dem Buche im Schoße da, herabblickend auf das Kind, das ein Erdbeersträuschen in der Hand hält. Es ist eine naive Huldigung der ganzen friedlich um sie versammelten Creatur. Die Behandlung der Hauptfigur steht aber nicht auf der Höhe derjenigen des

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

Thaufing, Dürer.

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

Beiwerks; insbesondere die Draperie ist unsicher und verworren. Die Haltung der Madonna erinnert an jene mit der Meerkatze, doch hat sie hier den breiteren, kurznafigen Typus, den Dürer später anwendet. Ein erster, etwas abweichender Entwurf, in größerm Maßstabe, ganz leicht und blos mit der Feder gezeichnet, befindet sich in der Hausmann'schen Sammlung zu Braunschweig. Das Aquarell stammt offenbar aus Dürers früher Zeit, bald nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft ¹⁾).

Noch viel verwickelter liegt das Verhältniß von Dürer zu Wolgemut in der Entstehungsgeschichte des »großen Hercules«, genannt die Eiferfucht ²⁾. Unter den Federzeichnungen nach mantegnesken Stichen, welche Dürer im Jahre 1494 aus Italien mitbrachte oder gleich nach seiner Heimkehr gemacht hat, befand sich auch ein Orpheus, von den kikonischen Weibern überfallen. Schon Sandrart rühmte diese Zeichnung; er besaß sie und fabelte von ihr, daß sie Dürers Probestück zur Aufnahme in die Nürnberger Malerzunft gewesen sei. Sie befindet sich gegenwärtig in der Harzen'schen Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg; daselbst auch der äußerst feltene italienische Stich, aus welchem die Figuren ganz getreu in demselben Sinne entlehnt sind ³⁾. Nur den landschaftlichen Hintergrund hat Dürer ganz verändert. Orpheus, blos mit einem Mäntelchen bekleidet, ist, von vorne gesehen, in die Kniee gesunken, indess von beiden Seiten zwei Weiber in antiker Gewandung mit Knütteln auf ihn losschlagen; zur Linken entflieht ein Kind. Statt der Laute liegt bei Dürer eine antike Leyer im Vordergrund, darunter die echte Bezeichnung: 1494, a. d. An Stelle des unnatürlichen Baumes hinter dem fliehenden Kinde zeichnete Dürer einen Feigen-

1) Die Quadrierung darauf mit Bleistift ist von einer späteren Hand. Das Blatt wurde öfter in Oel copiert, ein Beispiel davon in der Galerie Doria in Rom, als »Breughel«, ein anderes beim Duca di Cassano in Neapel u. a. Ein Kupferstich dar-

nach von Egid. Sadeler.

2) Bartsch 73.

3) C. Meyer: Die Harzen-Commeter'sche Sammlung, Archiv f. zeichn. Künste, XVI, 88; W. Y. Otley, Inquiry I. 493; Passavant, Peintre-Graveur V. 47.

baum, sehr ähnlich demjenigen auf dem mantegnesken Kupferstiche einer Grablegung¹⁾. Den von einer festen Stadt gekrönten Felsen in der Mitte ersetzt Dürer durch eine hohe Baumgruppe, sehr ähnlich derjenigen auf dem Kupferstiche Hercules; nur hängt ein offenes Buch in den Aesten und oben durch schlingt sich eine Bandrolle mit der Inschrift: „**Orfeus der Erst puseran**“²⁾. Auch die von vorne gefehene, zum Schlage ausholende Frau links und der davon-eilende Knabe kehren in Dürers Kupferstich in der Mitte und zur Rechten wieder. Im Gegensatz zu dem altitalienischen Stiche ist Dürers Federzeichnung überhöht; die Figuren erscheinen daher in viel größerem Maßstabe und sind demgemäß auch viel mehr in's Einzelne durchgeführt als dort. Gleichwohl wird die Zeichnung durch Fülle und Ebenmaß der Formen, wie durch Sicherheit und Geschmack der Linienführung von dem Kupferstiche Hercules noch bedeutend übertroffen.

Seitdem Sotzmann erkannte, daß der Hercules des niederländischen Tagebuches identisch sei mit dem Kupferstiche, genannt: die Eiferfucht oder der große Satyr, kann auch über die Deutung des Gegenstandes weiter kein Zweifel bestehen. Es ist eine freie Darstellung der Geschichte von Hercules, Nessus und Dejanira, nach irgend einer mittelalterlichen Auffassung. Die Nymphe liegt freilich im Schoße eines Satyrs. Wohl hatte sich noch im XI. und XII. Jahrhunderte die antike Vorstellung von Centauren mit Pferdeleibern in der deutschen Kunst traditionell erhalten, wie dies die Erzreliefs an den Thüren des Domes in Augsburg und an der Korffün'schen Thüre der Sophienkirche in Novgorod bezeugen. Seitdem aber war sie in Vergessenheit gerathen, und weder die deutschen noch die italienischen Meister der

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

2) Buzerone, Venetianisch-dialektisch für: bugerone, Knabenschänder. Abbild. des Stiches und der Zeichnung in der Gazette des Beaux-Arts 1878,

I. S. 445 u. 449, desgleichen in Durer-Quantin S. 21 und Tafel zu S. 24; letztere mit der verlesenen Jahreszahl 1292 statt 1494.

Frührenaissance haben es mit der Unterscheidung von Centauren und Satyren genau genommen¹⁾. Hercules, als Hahnrei gekennzeichnet, bedroht das Paar mit einem Knüttel, ebenso wie die in der Mitte stehende, unerklärte weibliche Figur²⁾. Diese ist vielleicht bloß zur Ausfüllung aus jener Zeichnung Dürers von 1494 herübergenommen. Daher stammt auch das fliehende Kind. Selbst die steife Haltung des Hercules erklärt sich zum Theil aus der gegensinnigen Verwendung der Motive von Arm und Bein an dem anderen Weibe, das, von rückwärts gesehen, gegen Orpheus ausholt. Noch mehr! Auch jene obenerwähnten gleichzeitigen Zeichnungen Dürers nach Mantegnas Kupferstichen haben Motive hergeben müssen. So entspricht die Dejanira im Gegensinne der von einem Triton auf dem Rücken geführten Nereide, links im Kampfe der Seegötter³⁾. Auch der Satyr mit seinem gequetschten Profile, den zottigen Lenden, dem in Blattwerk auswachsenden Haupthaare findet sein Vorbild in Dürers Zeichnung nach Mantegnas Bacchanal mit dem Silen⁴⁾.

Wie einfach läge nun die Sache, wenn wir wie bisher Dürers Kupferstich als eine Originalarbeit des jungen Meisters ansehen könnten, dem alle jene auf der Reife gesammelten Copien als Studien gedient hätten! Das geht aber nicht an, denn der entsprechende Kupferstich Wolgemuts nimmt trotz alledem und alledem die Originalität für sich in Anspruch,

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

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

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

3) Nach Mantegna, Bartsch, Nr. 17.

4) Bartsch, Nr. 20. Vergl. oben S. 115.

und Dürers Stich ist eine Copie. Von diesem befindet sich ein Probedruck in der Albertina, auf welchem links der Satyr bis auf das Bein, dann Kopf, Arm und Schleier der Dejanira und rechts die ganze Partie unterhalb und zur Rechten des Hercules noch weiß und bloß ganz leicht mit der Nadelspitze vorgerissen sind. Hin und wieder sieht man darauf noch einzelne ganz feine Querlinien, die zur Uebertragung der Umriffe gedient haben mögen und wovon z. B. ein Strich über den Zehen der zuschlagenden Frau auch im fertigen Stiche noch stehen geblieben ist.¹⁾ Der auffallendste, bereits von Bartsch verzeichnete Unterschied besteht aber darin, daß auf dem Blatte Wolgemuts oben in der Luft links vier Vögel fliegen, und rechts zwei andere größere im Kampfe mit einander begriffen sind, gewissermaßen den Vorgang unten parodierend²⁾. Daher also der gleiche Vogel in der Hand des unten weglaufenden Kindes, den Dürer beibehielt, während er die Vögel in der Luft wegließ, vermuthlich vergaß³⁾. Der Baumschlag hat bei Wolgemut noch etwas von feiner geballten haufenförmigen Art, bei Dürer ist er freier aufgelöst und leichter wiedergegeben. Die Figuren aber sind auf Wolgemuts Stich überall besser und bestimmter durchgezeichnet, auch der linke Arm des Hercules ist weniger steif und hart. Quad von Kinkelbach hatte ganz Recht, wenn er sagte, daß Wolgemut in dem großen Hercules noch den Preis vor Dürer erhalten habe.

Damit stimmt auch die frühe Entstehung des Stiches. Dieselbe wird nicht bloß durch die Wiederkehr von Motiven

1) Ein zweiter ganz gleicher Probedruck des Blattes ward 1882 auf der Bibliothek des Schlosses Wilhelmshöhe entdeckt und kam in das Cabinet des k. Museums zu Berlin.

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

3) Das Kind soll hier wohl Amor bedeuten. Noch eine andere kleine

Beobachtung will ich nicht unterdrücken. Der Raum, welcher in der Mitte des Bodens von Arbeit frei blieb, reichte gerade für das kleine W aus, nicht aber für das größere Monogramm Dürers. Um es anzubringen, verkürzte Dürer die Strichlage rechts, so daß ihr Ende längs des Schenkels seines A schräge abgechnitten erscheint.

aus dem Hintergrunde auf Marcantons Mars und Venus von 1508¹⁾ über dieses Jahr, sondern durch einen anderen Stich Marcantons noch viel höher hinaufgerückt. Es ist dies der Satyr und das schlafende Weib mit dem Kinde, das auch den Vogel hält, ein Blatt, welches Bartsch²⁾ für einen der ersten Stechversuche Marcantons hält. Kehrt man nämlich dieses Blatt um, so sieht man, daß die Platte nur ein Bruchstück ist von einer größeren, auf welcher früher eine gegenseitige Copie des Wolgemut-Dürer'schen Hercules angefangen war. Man sieht noch deutlich die Beine und den Rumpf in Unrissen. Die darüber gestochene Darstellung gehört, auch wenn sie nicht von Marcanton wäre, jedenfalls noch dem XV. Jahrhunderte an, oder doch einer Zeit, über welche Dürers Kupferstich, wenn er Originalarbeit wäre, nicht zurückverfetzt werden könnte. Weder in der Technik noch in der Behandlung der nackten Körper war Dürer in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr so geübt, um selbständig jene großen Kupferstiche zu schaffen.

Ein kleinerer Stich, dessen Quad von Kinkelbach nicht erwähnt, genannt »der Koch und sein Weib«³⁾, ein dicker Mann mit einem Kochgeräth und einem Vogel auf der Schulter neben einer pathetisch auftretenden Bürgersfrau, scheint gleichfalls Copie nach Wolgemut⁴⁾. Wenigstens im Sinne Wolgemuts gezeichnet ist die alterthümliche kleine Maria auf dem Halbmonde, ohne Krone, mit bloßem Stirnbande⁵⁾. Dagegen sind zwei andere frühe Blättchen, die drei Genien mit dem Schilde und die drei Genien mit der auf dem Bocke reitenden Hexe, offenbar unter unmittelbarem italienischen Einflusse entstanden⁶⁾. Die kühn bewegten, fetten Kinderkörper mit den scharf unter schnittenen Gliedern erinnern direct an Mantegna, von dem Dürer ähnliche Putten

1) Bartsch XIV. Nr. 345.

2) Nr. 285.

3) B. 84.

4) Passavant, P. G. II. Nr. 67 erwähnt eine sogenannte Copie von W

zu Oxford, hinter der sich vielleicht das Original verbirgt.

5) B. 30.

6) B. 66 u. 67.

auf feiner Reife gesehen haben muß. Die Engel im Dresdener Altar, der Amor auf dem »Traume des Doctors«, der Knabe auf der »Eiferfucht« sind von derselben Art. Die nordische alte Hexe, welche auf dem schwarzen Bocke rücklings sitzend durch die Luft fährt, ist mit Bezug auf die oben besprochene Darstellung der vier nackten Frauen von Wolgemut und Dürer ein Beweis, daß derlei Vorstellungen den Meistern geläufig waren. Mythologie, alter Götterglaube und Hexenthum fällt ja nach altdeutschen Begriffen ganz nahe zusammen.

Alle diese merkwürdigen Umstände zusammengehalten, bleibt kein anderer Ausweg als die Annahme, daß Dürer nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft wieder als Gefelle in Wolgemuts Werkstatt eintrat und bis gegen 1497 für dessen Rechnung mit arbeitete¹⁾. Hinter Meister und Gefellen standen ihre gelehrten Freunde Schedel und Pirckheimer. Am 23. December 1493 war die »Weltchronik« vollendet. Viele Städteansichten in derselben, darunter auch Rom, verrathen bei aller Ungenauigkeit doch eine Aufnahme nach der Natur; ob Wolgemut selbst, ob sein Stieffohn Pleydenwurff zu diesem Zwecke gereist, oder ob Hartmann Schedel das Materiale dazu beschafft habe, wissen wir nicht. Als nun Dürer 1494 aus Venedig heimkehrte, fand er für dasjenige, was er staunend in der Fremde gesehen hatte, daheim einen gut vorbereiteten Boden. Auch die von ihm mitgebrachten Copien nach italienischen Kunstwerken, insbesondere nach mantegnesken Stichen, fanden in dem Freundeskreise unter der Vesten eifrige Bewunderer. Michel Wolgemut und Dürer unter feinen Augen entlehnten Motive aus denselben zu den mythologischen Kupferstichen, die offenbar gelehrten Rathschlägen ihre Entstehung verdanken. Dürer componierte und betheiligte sich selbst an der Ausführung der Stiche, die unter Wolgemuts Namen ausgingen

1) Vergl. Sidney Colvin: *Albert Dürer, his Teachers, his Rivals and his Followers; The Portfolio*, London 1877. S. 190. und F. Harck a. a. O.

und deren mit W bezeichnete Platten in dessen Besitz blieben. Als sich dann Dürer endlich im Jahre 1497 ganz selbständig machte, war er darauf bedacht, sein geistiges Eigenthum an diesen Kupfern zurückzunehmen, er stach sie sämmtlich aufs Genaueste nach und verfäh die neuen Platten mit seinem nun erst angenommenen berühmten Monogramm. Dies der einzig mögliche Sachverhalt.

An der Hand des Anatomen und Archäologen Hartmann Schedel konnte Wolgemut allerdings zur Entlehnung antiker Motive, wie zum besseren Verständnisse des Nackten gelangen. Die trockene Compilation aus den Trümmern fremder Arbeiten wäre demnach sein Werk, die Composition befragte Dürer. Dürer ist der geborene Compositur, und er ist in seinen Erfindungen stets von peinlicher Selbständigkeit. Wenn er in seiner Jugend die Werke anderer Meister studiert und nachbildet, so verfolgt er damit indirect den ausgesprochenen Zweck, sein Auge, seine Hand zu bilden. Er copiert Mantegna um des Seelenausdruckes und der plastischen Bewegtheit, Wolgemut um der technischen Vollendung willen. Es galt, der noch widerspenstigen Kupferplatte Herr zu werden. Aber auch die etwas schematischen, posierenden nackten Gestalten auf jenen großen Stichen, insbesondere die weiblichen, die Anymone, die Dejanira, die Venus, welche auf »dem Traum des Doctors« zuerst in der nordischen Kunst ihre Reize enthüllte, »die vier Hexen«, in denen der weibliche Körper von allen Seiten zur Schau gestellt war, waren wohl geeignet, den Wettstreit Dürers herauszufordern. Lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich mit jenen kleinen Kupferstichen, die wir als erste Originalarbeiten Dürers aus der gleichen Zeit ansehen müssen. Dahin gehört z. B. der heilige Sebastian, von vorne gesehen, mit dem überlangen Rumpfe und dem großen apokalyptischen Kopfe¹⁾, und der stehende Schmerzensmann mit den erhobenen Händen, an dem die wulstige Anatomie, die Ver-

1) Bartsch, 56.

zeichnung von Kopf und Augen und die schwache Stichführung derart auffallen, daß man versucht wäre, die Arbeit vor das Jahr 1497 zurückzuverfetzen und das Monogramm rechts unten in der Ecke als eine erst spätere Zuthat anzusehen¹⁾.

Und doch gelangte Dürer zu dem Verständnisse männlicher Körperformen merklich früher, als zu demjenigen der weiblichen. Nicht bloß die Unkenntnis des menschlichen Organismus, auch der Mangel an Anschauung hinderte ihn daran. Es scheint denn doch, als ob die Sitten der Zeit dem jungen Nürnberger das ungeschulte Studium weiblicher Modelle sehr erschwert hätten. Die Nachricht, daß ihm die ehrbarsten Frauen und Jungfrauen als Modelle gedient hätten, ist nicht alt genug, und wenn sie zutrifft, so dürfte sie doch nur für die späteren Lebensjahre des bereits berühmt gewordenen Meisters Geltung haben²⁾. Den frühesten weiblichen Act von Dürer besitzen wir vermuthlich auf dem Kupferstiche ehemals »Genovefa«, jetzt richtiger genannt »Die Busse des heil. Johannes Chrysofomus«³⁾; ein Gegenstand, den auch andere Meister, wie Lucas Cranach und Barthel Beham, zum Vorwande genommen, weil er Gelegenheit zur Darstellung eines nackten Weibes gab. Der greife Busser erscheint auch bloß ganz klein in der Landschaft des Hintergrundes auf allen Vieren kriechend; die Verführte sitzt, ihr Kind säugend, vorne in einer Felsenhöhle. Die Schwierigkeiten, welche dem Meister diese Figur bereitete, sind noch im fertigen Stiche deutlich bemerkbar. Man sieht, wie er am Gefäße ein Stück weggenommen hat; ja die Figur war bedeutend länger vorgezeichnet, denn über dem Kopfe sieht man noch die frühere Rundung sammt dem Haarscheitel,

1) Bartsch, 20.

2) Manlius, *Locorum communium collectio*, Basileae 1563 IL. 173. Abgedruckt: Strobel, *Miscellaneen liter.* Inhalts VI. 212: *Apelles cum Venerem depingeret, curavit sibi tri-*

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

3) Bartsch 63.

daraus dann eine Höhlung im Felsen geworden ist; selbst der höhere Verlauf des alten Umrisses von Schulter und Oberarm ist kenntlich, obwohl die Pentimenti durch tiefes Aufftehen der Schattenlagen verwischt werden sollten. Solche Unsicherheiten sind darum bemerkenswerth, weil sie gegenüber seiner späteren Art zu schaffen seltene Ausnahmen sind. Jenem Zwiespalt der Formen scheinen indess auch venetianische Einflüsse nicht fremd gewesen zu sein.

Noch von 1501 befremdet uns die Zeichnung eines halb liegenden, nackten, den Oberkörper auf den Ellenbogen stützenden Weibes, mit Feder und Pinsel auf grünem Grunde fein modelliert und weiß gehöht, in der Albertina. Darüber steht von Dürers Hand die Aufschrift: »Daz hab' ich gfsyr̄t«, nebst Jahreszahl und Monogramm. Schon der ausdrückliche Zusatz, daß er diesen weiblichen Act »geviseret«, d. h. nach der Natur gezeichnet habe, läßt vermuthen, daß ihm diese Art des Studiums damals noch nicht so gewöhnlich war. Der Augenschein lehrt auch, daß ihm die Formen des ziemlich wohlgebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt große Schwierigkeiten bereiten, namentlich gelang es ihm nicht, den Uebergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu lösen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im Allgemeinen an die Gestalten der Dejanira und Aymone in den Stichen, die Auffassung der Einzelformen mit allen ihren Zufälligkeiten ist aber eine ganz andere. Dürer läßt nur die Natur sprechen, so weit er sie versteht, aber keine Spur von einer conventionellen antikisierenden Formen Schönheit! Das schematische Ebenmaß, die berechnete Zierlichkeit, welche in den mythologischen Figuren jener großen Stiche auch das Naturstudium beherrscht, indem es sich an gegebene fremde Formen anlehnt, gerade diese, heute so gefällige Eigenthümlichkeit jener Blätter scheint das Eigenthum des alten Wolgemut zu sein.

Nachdem aber Dürer seine »freie Hand erlangt« und sich von der Leitung seines alten Meisters völlig losgefagt hatte, fand er rasch seinen Weg zur Vollendung. Ihm war

es ja gegeben, wie keinem anderen vor ihm, die Natur in sich aufzunehmen, und so folgte er ihr auch mit der Freude des Entdeckers auf allen ihren Spuren. Noch unbeirrt durch kalte, fertige Proportionsregeln, gab er sich nun auch in der Darstellung des weiblichen Körpers schrankenlosem Realismus hin. Im Anschlusse an die Modelle, welche ihm Nürnberg zumeist lieferte, entscheidet er sich für den Typus mit dem gerundeten Kopfe, dem eingebogenen Rücken und den stark ausladenden unteren Muskelpartien. Das früheste Datum für eine derartige Auffassung weiblicher Formen überliefert uns eine Venus, rittlings auf einem gezäumten, phantastischen Delphine sitzend und ein Füllhorn emporhaltend, auf dem ein kleiner Amor mit verbundenen Augen seinen Pfeil abschießt. Die runden, heiter herausblickenden Augen, das zusammengeknüpfte Haar erinnern noch an das Modell, welches Dürer der Göttin der Schönheit würdig gehalten hat. Die Federführung in der Skizze ist äußerst fein und zart. Die Zeichnung befindet sich in der Albertina und trägt das Datum 1503. Wenige Jahre früher muß die Entstehung des kleinen, seltenen Contourstückes fallen, genannt die »kleine Fortuna oder das kleine Glück«¹⁾. Sie steht in der Seitenansicht auf einer kleinen Kugel und hält eine Distel, wie Mannstreu, in der Hand, doch deutet das Kopftuch und der lange Stab in der Hand auch auf die Benützung eines Actes. Es ist, als erprobte Dürer hier zuerst in einem leichten Versuche die Stichhaltigkeit seiner neuen Naturanschauung, bevor er sich an die Ausführung desselben Gegenstandes im Großen wagt in seiner »Nemesis«, die man gewöhnlich »das große Glück« oder die »große Fortuna« nennt²⁾. Die geflügelte Göttin der Gerechtigkeit und Vergeltung steht lächelnd gleichfalls auf einer Kugel und trägt in einer Hand Zaum und Zügel für den übermüthigen Glücklichen, in der andern einen Pokal

1) Bartsch 78.

2) Bartsch 77. Ein Studium zu dem Stiche, im Gegenfinne: die Umrisse der Gestalt und daneben noch

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

für das unbeachtete Verdienst. In diesem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordische Naturcultus zuerst vollbewußt und triumphierend in die Kunstgeschichte. Um den Preis der Wahrheit ist alles geopfert, was wir nach unserm antikisierenden ästhetischen Formalismus etwa schön nennen möchten. Und doch beugt sich der Geschmack vor der unvergänglichen Echtheit dieser Formen, vor der Fülle des Lebens, das aus diesen Gliedern quillt. Die Nemesis bezeichnet gewissermaßen den Höhepunkt, auf welchem Dürer in seiner vorurtheilsfreien Schulung nach dem Nackten angelangt war. Seine weitere Ausbildung in dieser Richtung wird immer mehr und mehr von seinen Forschungen nach den Proportionen des menschlichen Körpers beeinflusst.

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

Nürnberger Geschichte könnte uns über die Dinge Aufschluss geben.

Es ist der unglückliche Schweizerkrieg Maximilians I. im Jahre 1499. Unter den Ständen, welche auf das Ausschreiben des Kaisers sich beeilten, ihm Kriegsvolk zu senden, stand obenan Nürnberg. Die getreue Reichsstadt leistete Heerfolge mit 400 Mann Fußvolk und 60 Reitern in glänzender rother Uniform, deren Gebrauch um diese Zeit aufkam, dazu sechs Feldschlangen. An der Spitze dieser Schaar stand kein anderer als der jugendliche Wilibald Pirckheimer, der nach seiner Rückkehr von den italienischen Hochschulen sich dem Dienste der Vaterstadt gewidmet hatte und nach seiner Verheirathung mit Crescentia Rieterin am 13. October des Jahres 1495 in den Rath gewählt worden war. Hatte er früher seine Neigung zum Kriegshandwerke den Studien geopfert, so bot sich ihm nun eine Gelegenheit, die Gefetzbücher und die Claffiker der Alten mit dem Schwerte zu vertauschen und trotz des kläglichen Ausganges des ganzen Feldzuges die dauernde Gunst und den Rathstitel des Kaisers zu verdienen. In der blühenden Vaterstadt regte sich eben auch das Kraftgefühl, der Drang nach Heldenruhm und kriegerischen Thaten. Man fand Gefallen am Waffenspiel und erfasste nicht minder gern eine Gelegenheit zu blutigem Ernst, auch wenn es nicht blos die Abwehr übermüthiger Angriffe auf das eigene Gebiet galt. Neben der wehrkräftigen Bürgerschaft, bei der Reiterdienste noch in hohem Ansehen standen, unterhielt der Rath manches stattliche Fähnlein geworbener Landsknechte. Auch diese Söldner waren geachtet genug, daß ein wohlhabender Bürger keinen Anstand nahm, ihrer einem die Hand seiner Tochter zu geben, und daß die Trinkstube der »ehrbaren« Herren auf der Frohnwage ihnen nicht verschlossen blieb. Dort machte sich unter andern jener Zameffer durch seine Händel berüchtigt, den Dürer in einem seiner Briefe aus Venedig ironisch den »frummen« nennt. Eben dafelbst citiert Dürer einen etwas kräftigen Ausdruck des Peter Weisweber, welcher, sowie

der gleichfalls von ihm genannte Nürnberger Bürger und Messingschläger Konz Kamerer, im Kriege von 1504 Hauptmann über einen Haufen städtischen Fußvolkes war¹⁾. Unter den Leuten dieses Schlages mag sich manche ganz ursprüngliche und anziehende Persönlichkeit befunden haben; dazu die malerische Tracht, das kecke Auftreten, das luftige Treiben auf der StraÙe; das alles machte sie zu einem sehr beliebten Gegenstande bildlicher Darstellung, sobald sich dieselbe einmal der alltäglichen Umgebung zuwandte. Auch Dürer hat diese Krieger aller Art fleißig studiert, um nachmals seine Passionsbilder reichlich mit ihnen zu bevölkern.

Ein frühes Zeugniß dafür liefert die große colorierte Federzeichnung des Reiters in der Albertina vom Jahre 1498. Das Pferd ist noch ziemlich unvollkommen und entspricht vielfach dem des heiligen Eustachius auf dem Kupferstiche, zu dem es auch als Studium gedient zu haben scheint. Als Dürer dann später Figur und Rüstung des Reiters zu dem berühmten Stiche von 1513, genannt »Ritter, Tod und Teufel«, benützte, schrieb er auf die fleißig ausgeführte Zeichnung die Worte: »Das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewesen«. In dieser Zeit stach Dürer auch die Gruppe von fünf Landsknechten und einem Türken²⁾. Die Behandlung des Stiches ist noch ziemlich spitz und mager, die Zeichnung der Figuren aber bereits so vorzüglich, daß wir es hier kaum mit einer selbständigen Arbeit Dürers zu thun haben. Das sorgfältig vorbedachte, pathetische Auftreten dieser Figuren widerspricht dem ebenso, wie die gediegene Durchbildung derselben, und führt uns weit eher auf Wolgemut oder einen anderen Meister von dessen Schule zurück. Von einem solchen, wenn auch untergeordneteren, findet sich in dem noch mehrfach erwähnten Handschriftenbande Hartmann Schedels in München³⁾ ein Kupfer nach einer Gruppe von drei Landsknechten mit Fahne und Helle-

1) Lochner, Personennamen S. 38 bis 41.

2) Bartsch 88.

3) Codex. lat. 716, Fol. 328.

barden. Der Stecher dieses unbezeichneten Blattes vergleicht sich in feiner trockenem und dünnen Stichelführung dem Meister M Z und den frühesten Arbeiten Dürers. Es scheint dieselbe Hand, welche mit dem Monogramme P W ebenfalls zwei solche Landsknechte im Zwiegespräch gefertigt hat¹⁾. Eine frühe Originalarbeit Dürers ist wohl der etwas ungestüm bewegte Fahnenträger²⁾. Das Andreaskreuz des Vliesordens auf der Fahne, so wie es Maximilian I. als Herzog von Burgund zu führen pflegte, deutet unmittelbar auf den Reichskrieg von 1499 hin. Um dieselbe Zeit fällt auch noch die Entstehung des kleinen Stiches: St. Georg zu Fuß vor dem erlegten Drachen³⁾. An ihm ist insbesondere die ritterliche Rüstung mit dem Burgunderhelm zu seinen Füßen ungemein liebevoll ausgeführt.

Der Kriegszug nach der Schweiz gab einmal dem gehobenen Selbstbewusstsein der Nürnberger Bürgerchaft eine willkommene Nahrung. Ihr treffliches, schmuckes Aufgebot mit dem feingebildeten Führer stach vortheilhaft ab von den übrigen Zuzügen der Reichstruppen. Nur diesen und zumeist den übelbeleumdeten Schwaben, den Urhebern der Fehde, mochte man die Misserfolge des Krieges Schuld geben; an der Rühmlichkeit der eigenen Theilnahme, daran zweifelte gewiss niemand in Nürnberg — wie denn öfter geschichtliche Thatfachen nicht sowohl durch ihre praktischen Resultate, als durch den idealen Rückschlag, den sie auf andere Verhältnisse üben, ihre richtige Bedeutung erhalten. So konnte sich denn Pirkheimer selbst bemüßigt fühlen, wie einst Xenophon und Caesar, uns die Geschichte jenes feines Feldzuges zu überliefern in seinem fließenden Latein, ein Meisterstück zeitgenössischer Geschichtschreibung⁴⁾. Und wie die Gelehrsamkeit, so schöpfte auch die Kunst von dem durch örtliches und zeitliches Interesse getragenen Stoffe. Es

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

2) Bartsch 87.

3) Bartsch 53.

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

erschienen alsbald in Nürnberg drei großmächtige Kupfer, je aus zwei Platten zusammengesetzt, auf denen der ganze Verlauf des Schweizerkrieges bildlich dargestellt ist unter dem deutschen Titel: »Dies ist der Krieg zwischen dem Römischen König und den Schweizern und die ganze Landschaft: Städte, Schlösser und Dörfer im Schweizerland«. Die Annahme Passavants¹⁾, daß das Werk schweizerischen Ursprunges sei, ist unbegründet, und wird durch die Bezeichnung Maximilians als Regia Maestas im lateinischen Titel, wie durch den Dialect der deutschen Aufschriften und endlich besonders durch Stil und Technik der Kupferstiche widerlegt. Die Zugehörigkeit derselben zur Nürnberger Schule kann nicht zweifelhaft sein, und trotz dem unverständlichen Einschleßel dürfte das auf einem der Blätter stehende Monogramm von dem sonst vorkommenden P W kaum zu unterscheiden sein.

Das eigenthümliche, oben geschilderte Verhältniß Wolgemuts zu der Familie Pleydenwurff drängt mich zu einer Vermuthung, die viel für sich hat, falls meine Ueberzeugung, daß Wolgemut auch Kupferstecher gewesen sei, überhaupt Bestätigung und Nachfolge findet — zu der Vermuthung nämlich, daß vielleicht auch jene zuverlässig in Nürnberg entstandenen Kupferstiche, welche mit dem Monogramme P W oder ähnlich bezeichnet sind, auf die Pleydenwurff-Wolgemut'sche Werkstatt zurückzuführen seien²⁾. Ein Beispiel derartiger Combination zweier Namen läßt sich gerade bei Wolgemut nachweisen und zwar auf einem Stiche seines Schülers oder Gefellen Mair von Landshut, St. Anna selbdritt, der zu beiden Seiten ein W und in der Mitte: »MAIR 1499« aufweist, der also gemeinsam ausgeführt oder doch verlegt und verkauft ward³⁾. Wilhelm Pleydenwurff war damals freilich bereits verstorben. Wir fahen aber, daß

1) Peintre-Graveur II, S. 160.

2) Christ, J. F., Anzeige der Monogrammatum, Leipzig 1747, S. 345, und Diction. des Monogr., Paris 1762, S. 255, vermuthete bereits in Pw das

Zeichen Pleydenwurffs. Dazu stimmt allerdings, daß Heinrich Aldegrever mit G in A. Grunewald mit G und N monogrammierten.

3) Barisch, P. Gr. VI. 366. Nr. 8.

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

Auf den überhöhten Blättern thürmen sich Berg und Thal in alterthümlicher Weise und in immer mehr sich verjüngendem Mafstabe übereinander, so daß blos im äußersten Vordergrunde grössere und trefflich durchgeführte Personen- und Reitergruppen Platz finden. Eine derselben erinnert stark an die Landsknechte auf Dürers zuvor erwähntem Stiche¹⁾. Weiter nach rückwärts erscheinen dann die Figuren der Kämpfer gemeinhin zu groß im Verhältnisse zu den, in der Art der Schedel'schen Chronik entworfenen Baulichkeiten. So unvollkommen diese, an die Formen alter Landkarten streifenden Ansichten auch sein mögen, sie setzen doch eine Landes- und Ortskenntniß voraus, wie sie sich die damalige Zeit sicher nicht durch bloßes Hörenfagen, sondern nur durch eigenen Augenschein verschaffen konnte. Darum wohl auch dachte Passavant zunächst an einen Schweizer Künstler. Müffen wir nun diese Annahme verwerfen, so erinnert uns dieselbe doch an die bekannte Thatfache, daß unter den Malern dieses Landes manche, wie Urfe Graf und Manuel Deutsch, zugleich leidenschaftliche Kriegsleute gewesen seien. Sollte es darnach unwahrscheinlich sein, daß sich unter den Soldaten des kunstreichen Nürnberg neben Gewerbsleuten aller Art nicht auch Künstler und Zeichner befunden hätten, die im Stande gewesen wären, Einzelansichten und die Situationen des Feldzuges in einer, wenn auch primitiven Weise wiederzugeben? Anders liefse sich wenigstens das Erscheinen der illustrierten Kriegschronik von 1499 in Nürnberg schwerlich erklären.

1) Bartsch, 88.

Thauling, Dürer.

Räumen wir aber einmal diesen Zusammenhang ein, dann haben wir nur noch einen Schritt zu der verlockenden Hypothese, daß aus gleicher Quelle auch die Skizze zu der in ihrer Auffassung so fremdartigen Landschaft unter der »Nemesis« herrühre und daß damit irgend eine, den Kaiserlichen oder speciell den Nürnbergern in dem Kriege verderblich gewordene Oertlichkeit gemeint sei — wie etwa das Quellengebiet der Etsch in Tirol, wo es auf jenem Plane heißt: »Auf dieser Malfer Heide ward viel Volks erschlagen«, und wovon Pirkheimer berichtet, daß sie 1000 Tode unbegraben zurückgelassen hätten¹⁾. Dann würde sich die »Nemesis« Dürers als ein Gedenkblatt auf den unglücklichen Schweizerkrieg enthüllen — wie etwa Rembrandt im Jahre 1633 eine nackte Fortuna adversa auf dem Schiffe segelnd mit Bezugnahme auf die Seeschlacht bei Actium radiert hat²⁾. Dann wäre endlich der Pokal, den ihre Hand hinreicht, abgesehen von seiner allegorischen Bedeutung, kein anderer, als der goldene Becher, mit welchem der Rath von Nürnberg Pirkheimer nach seiner Rückkehr unter öffentlichen Lobeserhebungen beehrte.

Sollte auch dieser Erklärungsversuch sich nicht ganz bewähren, so bleibt doch dessen Durchführung an dieser Stelle deshalb nicht nutzlos, weil er sich nur aus jenem

1) Dies war seit Jahren niedergeschrieben; da fand ich im Nachlasse A. von Zahns die Notiz, die Landschaft auf dem »großen Glück« entspreche Haigerloch in Schwaben, eine starke Meile westlich von Hechingen im Hohenzoller'schen. Und wirklich überrascht noch heute die Lage dieser Stadt in der Felsenfchlucht durch ihre Aehnlichkeit mit jener Landschaft. Vergl. den Stahlstich in: G. Schwab, Das malerische und romantische Deutschland, Leipz. 1846. I. 111—114. Zahn kam somit von ganz anderer Seite auch auf eine schwäbische Gegend, und ich füge

seine Meinung deshalb bloß äußerlich hier an, um dem Todten das geistige Eigenthum daran zu wahren. Doch möchte ich ihm zustimmen. Immerhin konnten die Nürnberger Fähnlein über Haigerloch gekommen sein. Diese Stadt liegt aber an der Eyach, in welche ein wenig oberhalb ein Sturzbach mündet. Sollte eine undeutliche Ueberlieferung des Flußnamens Eyach Sandrart zu einer Verwechslung mit dem Ortsnamen Eytafch verleitet haben?

2) Bartsch, Catalogue des Estampes de Rembrandt, Vienne 1797. Nr. 111. Blanc, L'oeuvre de Rembrandt, Nr. 81.

Materiale aufbaut, welches den historischen Boden für Dürers Persönlichkeit bildet. Als erwiesen dürfen wir immerhin annehmen, daß sich kurz vor Thorfchlus des XV. Jahrhunderts in einer deutschen Kriegerfchaar, geführt von einem Bürger, dem die Sprache und die Gedankenwelt des alten Hellas vertraut waren, auch mindestens Ein Künstler befand, tüchtig an Auge, Herz und Hand. Das Bild, welches dieser heimbrachte von dem, was sie geschaut, vollbracht und erlitten hatten, kann sich freilich nicht messen mit dem, welches der Gelehrte in seinem Buche niederlegte. Aber Eins gehört zum Andern; der eine sprach zu den wenigen Gebildeten, der andere sprach in Bild und Wort zu allem Volke — wer wollte entscheiden, welcher von beiden in seiner Zeit damit mehr gewirkt und gefördert habe? Heute freilich ist der Zeichner vergessen, sein Werk fast unbekannt, indess Pirkheimers Commentar dazu seine classische Objectivität für immer bewahrt hat und darin die Lichtblitze einer neuen Welt von Empfindungen und Ideen. Welche edlen Worte legt er z. B. jenem Schweizermädchen in den Mund, die stolz den Frieden anzubieten kommt, sie klingen wie eine Verherrlichung des feindlichen Gemeinwesens, seiner Sitten und seiner Freiheit. Und wie bitter wird er hinwiederum gegen dieselben Schweizer, wo er zum Schlusse von dem feilen Volke spricht, das sich an die Franzosen verkauft »zur ewigen Schmach der gesammten deutschen Nation«.

Eine andere Epifode seiner Erzählung kennzeichnet den Standpunkt des Humanisten vielleicht am besten. Von der verheerenden Expedition durch das Engadin wird Pirkheimer vom Kaiser mit 200 Leuten über das Stiffler-Joch hinübergefandt nach Worms oder Bormio, Proviants halber. Auf dem Wege dahin kommt er durch ein großes ausgebranntes Dorf, an dessen Ausgange zwei alte Weiber an die 400 Kinder, Knaben und Mädchen, gleich einer Herde vor sich hertreiben. Alle sind so blaß und mager und so kraftlos, daß ihr Anblick Schaudern erregt. Pirkheimer fragte nun die beiden Alten,

wo sie mit dem unglücklichen Haufen hin wollten. Kaum konnten sie ihm antworten vor Schwäche und Schmerz und ihm sagen, er werde es selbst gleich sehen. Hierauf zogen sie auf eine Wiese, wo sie, kaum angelangt, sämmtlich, groß und klein, niederfielen und Pflanzen ausriffen und gierig verzehrten. Bei diesem Anblick fühlt sich Pirkheimer anfangs ganz betäubt, endlich bricht er in Thränen aus über solchen Jammer. Die Alten aber erzählen ihm, wie die Väter dieser Unglücklichen im Kriege gefallen, ihre Mütter in Kummer und Elend verkommen und versprengt, ihre Wohnungen verbrannt und sie selbst von aller Welt verlassen wären; der Haufe dieser armen Kleinen wäre noch viel größer gewesen, Hunger und Tod hätten denselben schon so gemindert, und sie hofften bald alle an die Reihe zu kommen. Daneben konnte der Gelehrte noch bemerken, daß die Kinder den säuerlichen Kräutern den Vorzug gaben und dieselben durch den bloßen Anblick zu erkennen wußten.

Seit die Welt von den Schrecken des Krieges heimgefucht wird, ist gar viel solch' unfäglichen Elends über die Menschen ergangen. Aber es fand sich niemand in der harten alten Zeit, der es der Mühe werth gefunden hätte, ihrem Jammer eine ernstere Betrachtung und Theilnahme zu widmen. Endlich ist die Zeit um, der Mensch wird menschlich, er lernt sich fühlen in sich selbst, in Anderen, in seinem Volke, in seinem ganzen Geschlechte! Und wir sehen einen deutschen Kriegssobersten erbeben und Thränen vergießen, angewandelt von jenem Gefühle, dem unser Dichter mit den edlen Worten Ausdruck gegeben hat: »Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an«! Aus solchen Empfindungen spricht der Geist der Humanität, der sich loslöst von der mittelalterlichen Weltanschauung und in der Rückkehr zur Natur und zum Menschen für den neuen Inhalt die neue Form des Ausdrucks findet. Sie kennzeichnen Pirkheimer ebenso wie Dürer als Bürger einer besseren Zeit, als moderne Menschen.

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte.

•Ach herr gib uns darnach das
new geziert Jerusaleum, das vom
himmel herabsteigt, davon Apoca-
lypsis schreibt.

Dürer.



B DÜRER, ob Wolgemut? Diese Frage spitzt sich erst recht in ihrer ganzen Schärfe zu, wenn wir auch den inneren Gegensatz zwischen den beiden Männern verfolgen und sehen, in wie ganz verschiedener Weise die Zeichen der nahenden Zeit auf sie einwirkten. Eine tiefe Erregung hatte sich am Schlusse des XV. Jahrhunderts der Gemüther in Deutschland bemächtigt. Mit ungeahnter Kraft erhob sich der so oft zurückgedrängte Volksgeist gegen die veraltete hierarchische Weltordnung, wie sie im Papstthume und im Römischen Kaiserthume gipfelte. In diesen beiden Spitzen des mittelalterlichen Systemes war nämlich gerade damals ein Personenwechsel eingetreten, der wohl geeignet war die schlummernde Opposition theils zu neuen Hoffnungen zu erwecken, theils zur Verzweiflung aufzuregen. Im Jahre 1492 bestieg der sittenlose Alexander VI. aus der spanischen Familie der Borgiä den päpstlichen Stuhl, und im folgenden Jahre trat Maximilian I.,

ein junger und hochgemuther, ritterlicher und geistreicher König, an die Spitze des Römischen Reiches deutscher Nation. Welche Gefühle, welche Ausichten mußten sich da nicht aller Denkenden, der Guten und Besten im Volke bemächtigen? Und wirklich scharten sich alsbald die Stände und Fürsten um das neue Reichsoberhaupt, eifrig bemüht um die endliche Aufrichtung eines ewigen Landfriedens, um die Herstellung einer Reichsverfassung. Das erste und stärkste Hinderniß, auf welches diese Bestrebungen stießen, war der hergebrachte große Einfluß des Papstes auf die öffentlichen Verhältnisse Deutschlands; und als man 1495 einen Reichsrath zu errichten dachte, besprach man sogleich dessen Verpflichtung, die Beschwerden der Nation gegen den Römischen Stuhl in Betracht zu ziehen. Und womit antwortete der Papst? Er trat im Jahre 1496 gegen das Lesen und Verbreiten ketzerischer Schriften auf und schärfte den Buchdruckern unter Androhung des Bannstrahles ein, kein Buch zu drucken, bevor der Bischof ihrer Diöcese es nicht begutachtet und die Erlaubniß zum Drucke gegeben hätte. Und als dann im Jahre 1500 das neue Reichsregiment doch zu Stande gekommen war und dasselbe nun wirklich eine Gefandtschaft an den Papst schickte mit der ernstlichen Bitte um Abstellung der Eingriffe und Ungefezlichkeiten, da erließ Alexander VI. die Bulle von 1501, durch welche die geistliche Bücherzensur förmlich in Deutschland eingeführt wurde¹⁾.

Sehr richtig erkannte so das Papstthum die treibende Kraft, aus welcher der Widerspruch gegen seine Vorherrschaft die Nahrung schöpfte, im deutschen Schriftthume, und namentlich in dem ihm innewohnenden Drange nach publicistischer Vermittelung. Umsonst versuchte es aber diese Quellen und Ausflüsse einer tiefgehenden Reformbewegung zu verstopfen. Durch tausend Adern strömte das neue Leben, und seine Ideen haben früh schon auf einem Gebiete um sich gegriffen,

1) Ranke, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. Friedrich Sachse, Die Anfänge der Bücherzensur in Deutschland, Leipz. 1870.

das die aufgeklärten Päpste jener Tage wohl kaum beachtet, um wie viel weniger noch mit Mißtrauen angesehen haben — auf dem Gebiete der deutschen Kunst. Indefs das Papstthum seinen Sitz mit dem reichsten Glanze der Renaissance schmückte und die Blüthe einer, am antiken Ideal genährten italienischen Kunst gehorham seinen Befehlen diente, wagten es die unscheinbaren deutschen Holzschnitte und Kupferstiche, seine erhabene Weltstellung anzutasten und zu unterwühlen, indem sie Hunderttausende vernehmlich ansprachen — überall, auch auf offener Strafse — und darunter auch jene Armen am Geiste, denen Schrift und Buch noch verschlossen blieb.

An der Spitze derer nun, welche so zum offenen Angriff schritten, steht Michel Wolgemut. Im Januar des Jahres 1496 warf er einen kleinen Kupferstich auf den Markt, der eine arge Lästerung des päpstlichen Stuhles darstellte. Er führt in vollkommenen Renaissancebuchstaben die Aufschrift: »ROMA CAPVT MVNDI«, Rom das Haupt der Welt. Man sieht darauf links im Grunde die Engelsburg, überragt von einer mit den Schlüsseln Petri gezierten Fahne, rechts die mittelalterliche Torre di Nona, von der heute noch die Via di Tordinona den Namen führt, und zwischen beiden hindurch fließt der Tiber¹⁾. Mitten inne aber steht ein weibliches Ungeheuer, mehr beschuppt als behaart, auf einem Bockfuß und einer Geierklaue. Ihre linke Hand ist

1) Palfavant, P. Gr. II. S. 135, Nr. 71. Die übrigen Inschriften lauten, oben: CASTEL S. AGNO — TORI DI NONA — TEVERE; unten links das Datum: IANVARII 1496 und in der Mitte das Monogramm W. Eine verkleinerte beiläufige Reproduction des höchst seltenen Kupferstiches enthält die Initiale am Anfange des Capitels. Originale besitzen das Dresdener Kupferstichcabinet und das Britisch-Museum. Nachgestochen bei Jaime, Musée de la Caricature, 1836. Eine gleichzeitige Copie in Holzschnitt ohne die

Inschriften, doch mit der in gothischen Lettern gesetzten Ueberschrift: »Der Papstfefe zu Rom«, erschien als Pamphlet mit einer Interpretation von Melancthon und Luther zu Wittenberg 1523, 8 Seiten in 4°. Abgebildet von Champfleury in der Gazette des Beaux-Arts, 1873, II. S. 413, und dessen Histoire de la Caricature sous la Réforme, S. 61. In dem Wittenberger Text heißt es, das Ungethüm sei 1496 todt im Tiber gefunden worden, ohne Zweifel blos eine Abstraction vom Datum des Stiches.

zum Zugreifen bereit, an Stelle der rechten erſcheint eine Katzenpfote. Am Steifs ſitzt eine häſſliche Maske und ein Schweif, der in einem züngelnden Drachenkopf ausläuft, zwifchen den Schultern aber ein Efelſkopf, weſhalb man das Blatt auch ſpäter kurzweg den »Papfefel« genannt hat. In fehr bezeichnender Weiſe erſcheint neben dieſem Ungethüm noch ein antikes Gefäß von der Form der Amphoren. Die Baulichkeiten ſind ganz einfach in der Art der Schedelſchen Chronik behandelt ¹⁾.

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

1) Derſelbe Efelſkopf erſcheint dort auch genau ſo in der Darſtellung eines von der Nympe Circe

Verwandelten, obwohl der Text einen ſolchen keineswegs verlangt.

hauser in einer besonderen Apologie vertheidigen zu müssen glaubte ¹⁾).

Neben der unleugbaren Einwirkung humanistischer Aufklärung hat aber das satyrische Blatt Wolgemuts noch eine populäre biblische Grundlage. Die Idee, »Rom das Haupt der Welt« als ein weibliches Ungethüm darzustellen, erinnert unwillkürlich an die »große Babylon«, die man damals so gerne zum Vergleiche heranzog; ihr Ursprung ist das 17. Capitel der Apokalypse, das mit den Worten schließt: »Und das Weib, das du gesehen hast, ist jene große Stadt, die Gewalt hat über die Könige der Erde«. Wo immer der christliche Volksgeist irre wurde an den bestehenden Einrichtungen, da beschäftigte er sich gerne mit der Offenbarung Johannis, »die ihm Gott gegeben, seinen Knechten zu zeigen, was da geschehen muß in Bälde«, mit jener räthselvollen Schrift, die ja auch einem solchen Gefühle tiefen Mißbehagens ihre Entstehung verdankte. Selbst ein Buch mit sieben Siegeln, gab die Apokalypse dem grübelnden Prager freilich keine Antwort, keinen irdischen Trost. Es geht nur ein dämonischer Zug der Vernichtung durch das ganze Buch, und an ihren Schrecken weidete sich die Phantasie der Verzweifelten. Der geheimnißvolle Triumph einer höheren sittlichen Macht über alle Gewalten dieser Erde hatte etwas Reinigendes, Erhebendes für die Unterdrückten, und die Beschäftigung mit den letzten Dingen ver setzte die Gemüther in jene Spannung, welche sie von den kleinen Bedürfnissen des täglichen Lebens abzog und so den Boden schuf für eine geistige Umwälzung. Mit Vorliebe behandelte daher schon die altchristliche Kunst apokalyptische Stoffe. Auch dem Ausbruche der hussitischen Bewegung war eine solche Zeit des Grübelns vorausgegangen, und die alten Meister der Prager Schule gefielen sich daher in apokalyptischen Darstellungen. Bedeutfame Ueberreste davon sind uns noch auf der Burg Karlstein erhalten. Viel-

1) K. Hagen, Deutschlands litterarische und relig. Verhältnisse, I, 185.

leicht das älteste deutsche Blockbuch ist eine Offenbarung Johannis. Ihrer Illustrierung ist auch in der Kölnischen und der Koburger Bibel eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Umsonst hatte sich indess das XV. Jahrhundert an der Besserung der öffentlichen Zustände abgemüht; in fruchtlosen Anläufen waren seine Kräfte verzettelt. Indem sich dasselbe nun zu Ende neigte, lagerte auf's Neue die Schwüle, die dem Sturm vorangeht, über den Geistern, und wieder tritt die Apokalypse in den Vordergrund der künstlerischen Darstellung.

Zur selben Zeit, da Wolgemut sein Pamphlet über die sündige Roma veröffentlichte, arbeitete der junge Dürer in einem Hause nebenan an seiner Offenbarung Johannis. Ein Jahr zuvor 1495 entwarf auch er das Bild der babylonischen Hure für das vorletzte Blatt seiner Holzschnittfolge. Die Zeichnung in der Albertina ist zugleich das früheste mir vorgekommene Studium Dürers zu einem seiner bekanntesten Werke ¹⁾. Und was zeigt uns das Blatt? Nichts als die aufrechte Gestalt einer Dame der Zeit in reichem, stark ausgechnittenem Brocatkleide, beladen mit Schmuck und Putz, mit der Rechten das Obergewand schürzend; im Hintergrund daneben die Skizze desselben Modells von rückwärts gesehen. Dasselbe üppige Weib nun mit den Locken längs der beiden Wangen erscheint gegensinnig im Holzschnitte, sitzend auf dem siebenköpfigen Thiere — es bedeutet die sieben Hügel — in der Rechten emporhaltend den »gebuckelten goldenen Becher voll Greuel und Unfauberkeit« ²⁾. Und vor ihr steht eine Gruppe von Menschen, die wenig Ehrfurcht vor der ganzen Erscheinung an den Tag legt. Ein König deutet nach ihr hin wie im Gespräche mit den Uebrigen, unter denen bloß ein feister Bauer mit dem Filzhut über'm Ohr mit einigem Entsetzen sie anblickt, ein Landsknecht und eine Frau schielen bloß schmunzelnd hin-

1) Facsimile abgebildet in Thausing-Baders Trachtenbildern aus der Albertina, Wien 1871. Radiert im Gegen-

sinne von C. Favart 1818. Kreide, Feder und getuschelt.

2) Cap. 17.

über; in ihrer Mitte aber steht ein Mann in kurzem Rock, dessen Schlitzärmel tief herabfallen, wie der Zipfel seiner Kappe; er hat den Arm entschlossen in die Hüfte gestützt und schaut finster prüfend nach dem Ungethüm hinüber. Ob nun ein Gelehrter, ein Künstler oder ein Handwerker darunter gemeint sei, er vertritt hier den kühnsten Gedanken seines Zeitalters und bildet den Gegensatz zu dem Mönche neben ihm im äußersten Vordergrund, der allein mit frommer Geberde, gespitztem Mund und weit geöffneten Augen anbetend niederfinkt vor dem gekrönten Weibe. Oben am Himmel schwebt bereits der Engel aus dem 18. Capitel, er deutet auf die brennende Stadt an den Wässern und ruft mit Macht und voller Stimme herab zu der Menschengruppe: »Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon die große, und eine Behausung der Teufel geworden« u. f. f. 1). Und der andere Engel fährt herab mit dem Mühlstein, ihn in's Meer zu werfen und zu rufen: »Also wird mit einem Sturm verworfen die große Stadt Babylon und nicht mehr erfunden werden« 2). Zur linken aber öffnet sich der Himmel und reitet geharnischt auf dem weissen Pferde hervor das »Wort Gottes« und ihm nach die himmlischen Heerschaaren 3), um endlich das neue Jerusalem aufzurichten. Für dies gewaltige Bild giebt es nur eine Erklärung: Dürer dachte bei dem Weibe auf dem siebenköpfigen Thier, bei »der großen Stadt, die bekleidet war mit Seiden und Purpur und Scharlach und übergoldet war mit Golde und Edelsteinen und Perlen« nicht wie der Verfasser der Apokalypse an die alte Stadt auf den sieben Hügeln, sondern an das päpstliche Rom seiner Tage. Unter dieser nothwendigen Annahme klingt allerdings der apokalyptische Text wie ein geistliches Revolutionslied, und es wird begreiflich, wie die Bildwerke Dürers daneben einschlugen, gleich einem Ungewitter: »Bezahlet ihr, wie sie euch bezahlet hat, und

1) Cap. 18. Vers 2.

2) Vers 21

3) Cap. 19. V. 11 ff.

macht es ihr zwiefältig nach ihren Werken; mit welchem Kelch sie euch eingefchenket hat, fchenket ihr zwiefältig ein¹⁾.

Schon auf feiner Wanderschaft fcheint fich Dürer mit dem Plane der Apokalypfe getragen zu haben; er mochte in der Fremde, zumal in welfchen Lande, fo wie Luther in Rom, manches beobachtet haben, das ihn zum Widerspruch anregte. Bald nach feiner Heimkehr fehen wir ihn mit Vorarbeiten zu dem Werke befchäftigt, und im Jahre 1498 erfcheint »Die heimliche Offenbarung Johannis« oder »Apocalipsis cum figuris« deutsch und lateinifch mit gothifchen Lettern gedruckt und mit 15 grofsen Holzfchnitten geziert²⁾. Der erfte derfelben zeigt als Einleitung und gleichfam zur höheren Beglaubigung des Ganzen die Marter des Evangeliften Johannes angefichts des Kaifers Domitian und einer bunten Zufchauergruppe. Der Gegenftand war durch einen Holzfchnitt der Koburger'schen Bibel von 1483 bekannt und fo dem Künftler nahe gelegt. Die Anordnung mit dem Thronfessel des Kaifers erinnert noch an ähnliche Darftellungen im »Schatzbehalter«; das Studium zu feinem Kopfe haben wir in einer frühen Zeichnung des Florentiner Cabinets erkannt³⁾. Merkwürdig ift der vereinzelte aber deutliche Anklang an die Renaissance-Architektur Venedigs in dem Bauwerke, das zunächft hinter dem Brocatmuster der Thronlehne fichtbar wird und vermuthlich den Palaft des heidnifchen Kaifers andeuten foll.

Das zweite Blatt, die Berufung des Johannes⁴⁾ wirkt durch die Einfachheit der beiden Gefalten, die blos von Wolken und von den fieben Leuchtern umgeben find; die Figur des bärtigen Heilandes leidet aber an der zu genauen Wiedergabe der Augen »wie eine Feuerflamme« und des

1) Cap. 18. V. 6.

2) In Buchform haben fich blos fehr wenige Exemplare erhalten. Der Text der deutschen Ausgabe fammt der Vorrede ift aus Koburgers Bibel entlehnt und fchließt mit den Worten: »Ein ende hat das buch der heim-

lichen offenbarung sant Johannfen des zwelfboten vnd ewangeliften. Gedrückt zu Nürenbergk durch Albrecht Dürer maler nach Chrifti gepurt MCCCC und darnach im XCVIII jar«.

3) Siehe oben S. 112—113.

4) Cap. 1. V. 10ff.

»scharfen Schwertes, das aus feinem Munde geht«. Das Hauptgewicht liegt hier bereits in der Gewandung, in der Dürer stets und grundfätzlich ein Hauptmittel des künstlerischen Ausdruckes sucht. Sein Johannes fällt allerdings nicht, der Schrift gemäß und der Natur des Morgen- und Südländers entsprechend, »als ein Todter« zu den Füßen des Herrn; er ist bloß vorwärts gebeugt in die Knie gesunken. Wie plötzlich dies aber geschah, zeigen nicht bloß die über die Stirne überhängenden Locken, sondern zumal das breite Auffallen des Mantels auf den Boden nach vorne hin. Die scheinbaren Zufälligkeiten dieser Drapierung erzeugen die lebhaftere Vorstellung der ihr vorangegangenen Bewegung und verrathen das Leben auch im vollständig verhüllten Körper. Beim bloßen Anblicke dieses Johannes spüren wir, wie er horchend den Athem anhält und wie sein Herz in Aengsten pocht. So erscheint uns auch die Rechte Jesu, in der er die sieben Sterne hält, nur darum so gewaltig, weil in den Falten des weiten Aermels die energische Bewegung nachklingt, mit der die Hand nach den Sternen gefaßt hat. An den kolossalen sieben Leuchtern sind die gothischen Schnörkel stark von naturalistischem Laub- und Astwerk zerfetzt, doch zeigen sie auch schon, namentlich der äußerste zur Linken, in Zierfläben und Profilen die Formen des neuen Stiles.

Auf dem dritten Blatte ¹⁾ sehen wir oben die Pforten des Himmelsbogens geöffnet. Mitten inne im Lichtglanze einer Mandorla steht der Stuhl Gottes; auf seinem Schoße liegt das Buch mit den sieben Siegeln, die das Lamm lösen wird; ringsum mit Kronen und Harfen die vierundzwanzig Aeltesten, deren einer dem zagenden Johannes Muth zuspricht. Die Thiere mit den vielen Augen entzogen sich jeder befriedigenden Darstellung, waren aber doch in dieser Composition ganz unvermeidlich. Dürer half sich damit, daß er dieselben möglichst klein und unauffällig an ihre Stelle

1) Cap. 4 und 5.

setzte. Die Form der sieben Lampen über dem Throne Gottes, wie die der zweiseitigen Stühle der 24 Aeltesten ist geradehin den bräuchlichen Kirchengewandern entnommen. Einen lieblichen Gegenatz zu der flammenden Himmelsglorie oben bildet der reizende Anblick eines Seegeftades mit Bäumen und Bergen, Schlöffern und Thürmen auf dem unteren Plane; ein Bild des Friedens ohne Menschen und menschliche Qual.

Vier von den sieben Siegeln sind gelöst¹⁾. Die Folge davon zeigt uns das nächste Blatt in Gestalt der vier apokalyptischen Reiter. Die Darstellung ist mit Recht hochberühmt und wurde in ihrer einfachen Grofsartigkeit niemals überboten. Die Composition ist weniger malerisch als vielmehr plastisch gedacht und ohne Vertiefung des Hintergrundes nach den Gefetzen des Reliefs in der Fläche angeordnet, und zwar so, dafs der Rand von der Stirn des vordersten, wie vom Hintertheil des letzten Pferdes etwas wegfehneidet. Gerade diese doppelte Befchränkung des Raumes aber erweist sich als ungemein wirksam, denn sie concentriert die Betrachtung auf die Flucht von Links nach Rechts und läfst dieselbe rasch und endlos erscheinen. Dazu kommt noch das jeden Menschen packende Gefühl der Geschwindigkeit nach Vorwärts, dessen Empfindung Dürer ganz meisterhaft dadurch steigert, dafs er wohl die vordringenden Vordertheile sämtlicher Pferde, nicht aber deren gegenstimmende Hinterbeine sichtbar werden läfst. Trotz den durchweg weder anziehenden noch besonders gelungenen Einzelheiten der Darstellung hat die Summe der genialen Gedanken, welche ihrer Auffassung zu Grunde liegt, den apokalyptischen Reitern Dürers eine so unbedingte Bedeutung verliehen, dafs sie auf dem ganzen Wege, den sie nun schon durch Jahrhunderte zurückgelegt haben, aller Orten und zu allen Zeiten nur Blicken der Bewunderung begegneten. Es ist dies die früheste Schöpfung des Meisters, der wir eine so absolute Geltung zuschreiben dürfen.

¹⁾ Cap. 6. Vers 1—8.



(Seite 254.)

Die apokalyptischen Reiter.
Holzschnitt.

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

Ein so einheitliches Bild weisen freilich die anderen Blätter zur Apokalypse nicht auf, um so weniger als Dürer stets bestrebt ist, mehrere Geschichten in eine Composition zusammenzudrängen. Stoff und Tendenz obsiegen dadurch leicht über die künstlerische Vollendung. So ist denn auf der folgenden fünften Darstellung die Lösung des fünften und sechsten Siegels in eins zusammengefaßt¹⁾, so daß sich die Vertheilung der weisen Kleider an die Märtyrer des

1) Cap. 6. V. 9—17.

Glaubens oben über den Wolken vollzieht und darunter die Verdunkelung von Sonne, Mond und das Herabfallen der Sterne. Die Tröstung der armen Seelen derer, »die erwürgt waren um des Wortes Gottes willen«, und die Bekleidung ihrer Blöße durch die Engel am Altare Gottes ist eine ungemein rührende Scene. Dürer weist später im Jahre 1521 auf die betreffende Stelle der Apokalypse hin, indem er spricht von dem »unschuldigen Blute, das der Papst, die Pfaffen und die Mönche vergossen, gerichtet und verdammt haben: das sind die Erschlagenen, unter dem Altare Gottes liegend, und sie schreien um Rache, darauf die Stimme Gottes antwortet: Erwartet die vollkommene Zahl der unschuldig Erschlagenen, dann will ich richten«¹⁾.

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

Auch auf dem sechsten Blatte sind zwei Darstellungen die blos zeitlich und gedanklich mit einander zusammenhängen, in eins zusammengefaßt: die vier Engel, welche den Winden wehren, und die Versiegelung der 144,000 Heiligen²⁾.

1) Niederländ. Tagebuch, Campes Reliquien S. 132. Dürers Briefe 123.

2) Cap. 7. V. 1—4.

Und zwar erfolgt die Anordnung der beiden Gruppen diesmal nicht über-, sondern nebeneinander. Den Raum zur Linken nehmen die vier Engel ein, von denen die zwei im Vordergrund stehenden den bedeutendsten Theil der Darstellung bilden. Im Gegenfatze zum Herkommen stellt Dürer die Würgengel als bejahrte und hagere, wenn auch bartlose Männer dar. Er unterscheidet dieselben so für den ersten Anblick gleich von den Kinder- und Mädchen-Gestalten, den hergebrachten Erscheinungen der heilbringenden Himmelsboten. Mit diesen Genien hätte er die Vollstreckung des letzten Racheamtes unmöglich in Einklang bringen können, ohne in künstlerische Uebertreibungen und Unwahrheiten zu verfallen. Die Unterscheidung und die Erfindung dieser dräuenden Männerengel ist daher äußerst glücklich zu nennen. Ihre hohen grobknochigen Gestalten mit den riesigen Geierflügeln flößen uns eine Ahnung ihres schrecklichen Berufes ein und lassen daran glauben, auch ohne das dessen Ausübung zu deutlicher Anschauung gebracht wird. So genügt es denn, das jene beiden Engel unbewegt dastehen in ihren lang herabfallenden Gewändern, die Faust am Schwerte ruhend; sie wenden bloß einen Blick nach den pustenden Köpfen der Winde hin und machen mit der Hand eine leichte Bewegung der Abwehr. In diesem ruhigen Beharren aber erscheinen sie ungleich gewaltiger als etwa jener dritte Engel, der in ihrem Rücken schreiend das Schwert gegen einen der Winde zückt. Ein Zeichen ihrer Macht, steht der fruchtbeladene Apfelbaum zu ihren Häupten, den die Winde nicht einmal beschädigen dürfen. Am Himmel aber bringt der Engel, der das verbietet, das »Zeichen des lebendigen Gottes« in Gestalt des Kreuzes, und dasselbe Zeichen schreibt ein anderer, ein lieblicher Friedensbote auf die Stirnen der zur Rechten Knieenden, unter denen einige Porträte zu sein scheinen.

Das siebente Blatt versinnlicht die Vertheilung der Posaunen an die sieben Engel und die Plagen, welche die fünf ersten aus ihnen verursachen¹⁾. Bloß die Gruppe der

1) Cap. 8 u. 9. V. 1—12.

Gottes Altar umschwebenden, hier wieder jugendlichen Engelsgehalten hat einen gewissen Reiz, alles andere verliert sich in Unmöglichkeiten. Um so geeigneter für die Darstellung erschien aber die Wirkung der sechsten Posaune auf dem folgenden Blatte: die Loslösung der vier Engel, die gebunden lagen an dem großen Wasserflume Euphrat und die nun den dritten Theil der Menschheit tödten¹⁾. Unter dem goldenen Altare, aus dessen vier Ecken die Stimme tönt, fauft die kleine Schaar der Gepanzerten auf den feuerpeienden Rossen mit den Löwenköpfen durch die Wolken. Drunten auf der Erde aber walten die vier Würangel ihres graufigen Amtes. Wie oben in ihrer Ruhe sehen wir hier ihre Art in wilder Bewegung. Wie jeder auf andere Weise mit dem Schwerte ausholt und alle mit gleicher Wucht auf ihre Opfer stürzen, der eine ein Weib bei den Haaren fassend, der andere Ross und Reiter niederschlagend, sind sie die Ausgeburd einer unzählbaren, dämonischen Vertilgungsluft. Der vorderste von ihnen aber hat eben den entsetzt auf dem Boden liegenden Papst an der Schulter gepackt; der Bischof liegt bereits erschlagen hinter ihm, und vergebens fafst der Kaiser an seine wankende Krone. Es ist klar, daß hier nur die Engel das Recht des Daseins haben; vor ihren Hieben sinkt alles in zufällige Bruchstücke einer formlosen Masse zusammen.

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

1) Cap. 8. V. 13 ff.

Die Darstellung des neunten Blattes ringt vergeblich mit dem ungefügen Stoffe¹⁾. Von dem starken Engel, der Johannes das Buch, nicht das Büchlein, zum Verschlingen reicht, ist blos der männliche, melancholische Kopf und die Hände sichtbar, alles Andere löst sich in die Wolke auf, mit der er bekleidet sein soll; und die Füße, gleich Feuerfäulen, hat Dürer buchstäblich als zwei Säulenstummel, die oben in Flammen ausgehen, wiedergegeben. Ebenso entzieht sich der Act des Verschlingens jeder ästhetischen Würdigung; und die Kinderengel am Himmel, wie der Delphin, Schwäne und Schiffe auf dem Meere sind unwesentliche Zuthaten. Nur aus den Forderungen einer naiven Tradition, einer gläubigen und bibelfesten Zeit findet das Ganze seine Erklärung.

Auf dem zehnten Blatte sehen wir das mit der Sonne bekleidete Weib mit der Sternenkrone auf der Mondichel stehen und daneben den ihr Kind bedrohenden, siebenköpfigen, gekrönten Drachen²⁾. Das neugeborene Knäblein wird bereits von zwei Engelsknaben zu Gott emporgetragen — eine leicht hinschwebende kleine Gruppe von Lionardischem Liebreiz. Wenn die Schilderung des Weibes auf dem Halbmonde der altschriftlichen Kunst die Motive zur Darstellung der Himmelskönigin geliefert hat, so ist es bezeichnend für Dürers Bibelverständniß, daß er die Erscheinung ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterscheidet, indem er ein großes Flügelpaar an ihren Schultern anbringt und sie so als das symbolische Fabelgebilde der Apokalypse kennzeichnet. Er zog hiefür den 14. Vers des 12. Capitels heran, wo es heißt: »Es wurden aber dem Weibe zwei große Adlerflügel gegeben, daß sie in die Wüste flöge« u. s. w.

Das eilfte Blatt zeigt den Kampf des Erzengels Michael und dreier anderer Engel mit Satanas und seinen Drachen³⁾, die herabgeschleudert werden auf die durch das lachende Gestade einer Meeresbucht angedeutete Erde. Die Com-

1) Cap. 10. V. 1—10.

3) Cap. 12. V. 7 ff.

2) Cap. 12. V. 1—6.

position steht keineswegs auf der Höhe der ›Vier Reiter‹ und der ›Engel vom Euphrat‹, noch auch ist die Durchbildung und Belebung der Gestalten in gleicher Weise gelungen. Bedeutend ist eigentlich bloß die Figur des Erzengels, der auf dem Bauche der ›alten Schlange‹ stehend, ihr den langen Speer in die Kehle bohrt — ein in der alten germanischen wie italienischen Kunst beliebter Gegenstand. Zwischen feinen zwei harmlosen Gefährten tritt St. Michael um so furchtbarer hervor und wie befehlt von überirdischer Kraft. Nur das der Ausdruck dieser Befehlung erreicht wird durch eine merkliche Verschiebung der Körperverhältnisse und durch Härten, die nur theilweise auf bewusster Uebertreibung beruhen, theilweise aber auf der Unzulänglichkeit des Wissens. Das Hinausgehen des Strebens über die natürliche Leistungsfähigkeit der Formen verleiht der Figur ein archaisches, fremdartiges Gepräge. Im Sinne jener Mischung von Vorzügen und Mängeln, von Leidenschaft und Starrheit, von Willkür und Gebundenheit hat gerade dieser Erzengel Michael freilich stets große Bewunderer gefunden. Jedenfalls tritt der alte Stil in keinem Werke Dürers so mächtig in seine verjährten Rechte ein, wie in dieser apokalyptischen Figur. Ihre Erfindung scheint somit vor die Entwürfe der übrigen Blätter zurückzureichen, oder aber haben Dürer die Motive eines ungleich älteren unbekanntes Vorbildes dabei vorgefchwebt.

Auf dem zwölften Blatte der Folge erscheint unten die Anbetung der beiden dem Meere entsteigenden Ungeheuer¹⁾, oben der Thronende mit der Sichel und die Engel, die zur blutigen Ernte eilen²⁾. Vor dem siebenköpfigen Drachen knieen andächtig die gekrönten Häupter der Erde, indess sich in der bürgerlichen Gruppe dahinter schon verschiedene andere Stimmungen zeigen.

Das dreizehnte Blatt ist dem Triumphe der Auserwählten gewidmet, auf welchen der verworrene Text der Apokalypse

1) Cap. 13.

2) Cap. 14. V. 14 ff.

wiederholt zurückkommt. Mit feinem Sinne hat sich Dürer alle darauf bezüglichen Stellen zusammengereimt, ohne sich ausschliesslich an eine derselben zu halten. Er gewann dadurch leichter den nöthigen Spielraum, um eine, nicht weniger als ein halbes Hundert von Köpfchen umfassende Composition in einen Holzschnitt zusammenzuschliessen. Zunächst dachte er an das Reich des Lammes in der ersten Hälfte des vierzehnten Capitels, die man so gerne auf die Reform der Kirche durch das Evangelium gedeutet hat im Gegenhalte zu dessen zweiter Hälfte, dem Falle des geistlichen Babel, dessen Verfinnlichung in dem folgenden vierzehnten Blatte bereits eingangs beschrieben wurde. Daher sehen wir den Apostel auch auf der Spitze des Berges Zion knien, wo¹⁾ das Lamm steht, umgeben von den vier Thieren, den vierundzwanzig Aeltesten²⁾ und von den 144,000 Auserwählten, die Dürer von den erlösten Heiden³⁾, die angethan mit weissen Kleidern vor dem Throne des Lammes stehn, nicht unterscheidet. Der Aelteste, der⁴⁾ zu Johannes spricht, kehrt auch im neunzehnten Capitel, V. 10, wieder, wo er ihm wehrt, zu seinen Füßen anbetend niederzufallen, wie Dürer es auch andeutet. Ueberhaupt wiederholen sich manche Züge jener beiden Beschreibungen auch in der ersten Hälfte des neunzehnten Capitels, dessen Text unserm Holzsnitte im Buche gegenüber steht. Da sämmtliche drei Stellen sich aber auf das Mysterium des Triumphes beziehen, so hatte der bibelkundige Meister wohl alle zugleich im Auge. Doch wird man darum die Darstellung gleichwohl ganz richtig nach dem 19. Capitel: die Hochzeit des Lammes nennen⁵⁾.

Das bunte wimmelnde Gedränge der Seligen bestimmt wesentlich die frohe festliche Stimmung der Darstellung; das Auge erzählt gewissermassen dem Ohre von dem taufendstimmigen Triumphliede der Märtyrer mit den Palmenzweigen.

1) Nach Cap. 14. V. 1.

2) Dasselbst, V. 3.

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

4) Dasselbst, V. 13 ff.

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

Es iſt das einzige freundliche Bild der Folge; eine Erlöfung, ein Ruhepunkt der Phantafie nach all den Schrecken der letzten Dinge. Solch eine Wirkung aber übt das Blatt nur an diefer Stelle der Reihe und hat Dürer deshalb wohl den Stoff bis dahin aufgeſpart. Wenngleich Bartſch, abſehend vom Texte und der Anordnung des Dürer'schen Buches, dem Blatte ohne weiteres die ſiebente Stelle einräumt und obwohl v. Eye¹⁾ nach ganz äußerlichen Anhaltspunkten dieſe Rückverſetzung zu rechtfertigen ſucht, ſo dürfte doch aus tieferen inneren Gründen an der urſprünglichen, von Dürer auch noch in der ſpäteren Auflage von 1511 beibehaltenen Reihenfolge nicht zu rütteln, ſondern fortan feſtzuhalten ſein. Nach all den grauenhaften Zeichen und Viſionen bildet die Apotheoſe des Lammes den verfühnenden Abſchluss, den tröſtenden feierlichen Hinweis auf die Freuden des Jenſeits.

Die beiden nun noch folgenden letzten Blätter der Folge verhalten ſich zu jenem nur wie ein irdiſches Nachſpiel. Das vierzehnte Blatt mit der Geſchichte der großen Babylonifchen Hure, der endlich das Verderben naht, haben wir bereits eingangs kennen gelernt. Den Schluſs bildet das fünfzehnte Bild, auf welchem unten einer der großen Racheengel ernſt ſinnend daherschreitet, den teuflifchen Drachen auf tauſend Jahre im Abgrunde zu verſchließen²⁾, indefs oben auf der Höhe ein anderer Engel dem verzückten Johannes die heilige Stadt des neuen tauſendjährigen Reiches zeigt³⁾, oder wie Dürer ſpäter erklärt: »das neue geſchmückte Jeruſalem, das vom Himmel herabſteigt, davon Apokalypſis ſchreibt: Das heilige klare Evangelium, das nicht mit menſchlicher Lehre verdunkelt ſei«⁴⁾.

Erſt zu der neuen Ausgabe von 1511 hat Dürer den Titel noch mit einer Vignette verſehen, auf welcher über einem Wolkenſaume der Apoſtel an ſeinem Buche ſchreibend

1) Leben Dürers, 143 ff.

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

3) Cap. 21. V. 2.

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

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

Wie ganz anders als Wolgemut tritt Dürer in seiner Apokalypse an die kirchlichen Zeitfragen heran. Der kühle Spott, der ätzende Hohn, der sich der Kirchenordnung entfremdet gegenüber stellt, hat nichts gemein mit der Gefühlswaise Dürers. Seine Natur ist von Grund aus religiös angelegt. Mit heiligem Ernste, mit gläubiger Ueberzeugung erfast er seinen Gegenstand; und den höchsten Schwung jugendlicher Begeisterung athmet gerade seine Offenbarung Johannis. Allerdings steht auch er in den Reihen der kirchlichen Opposition, aber nicht auf jener heidnisch-humanistischen Seite, die bloß offen oder heimlich negiert, sondern in jener volksthümlichen Richtung, die den Kern, das eigentliche Wesen des Christenthumes emporheben will, indem sie die gleißende Form zerschlägt. Mit einem Worte, Dürer gehört bereits jener jüngeren deutschen Geistergeneration an, die im reinen Glauben ihre Zuversicht sucht, er gehört nicht so sehr zu den Humanisten als vielmehr bereits zu den Reformatoren.

Auf der gleichen Höhe, wie die gedankliche und künstlerische Erfindung von Dürers Apokalypse steht auch deren technische Ausführung. Dürer leitet damit eine neue Epoche der Holzschneidekunst ein. Nicht als ob er selbst das Schneidmesser geführt und die Holztafeln für den Druck hergestellt hätte. Zu dieser Annahme liegt kein Grund vor. Man hat zwar lange darüber gefritten, ob die alten deutschen Maler ihre Zeichnungen auch eigenhändig in Holz geschnitten hätten oder nicht, und die Anhänger beider Meinungen haben ihre Argumente zumeist aus Dürers Thätigkeit zu schöpfen gesucht. Die Vertheidiger der Eigenhändigkeit wollten wenigstens einzelne Stücke als vom Meister selbst geschnitten angesehen wissen; und zwar wählten sie dazu die gelungensten, welche die ursprüngliche Zeichnung am getreuesten wiederzugeben schienen. Dies war offenbar der verkehrteste Ausweg; denn die Technik des Holzschneidens beruht so sehr auf einer andauernden Uebung der Hand, daß auch der geschickteste Zeichner oder Maler, der bloß ausnahmsweise das Schneidmesser — das damals vom Kupferstichel gar sehr verschieden war — gehandhabt hätte, es dem geübten Formschneider niemals gleich, geschweige denn zuvor gethan hätte. Eher also könnte man die gefuchten eigenhändigen Ausschnitte der Maler unter den schwächeren Blättern ihres Holzschnittwerkes finden. Wir dürfen indess die Frage gegenwärtig als dahin erledigt ansehen, daß das Technische des Holzschnittes den in allen Städten zahlreichen Formschneidern von Beruf überlassen blieb und daß der Maler, der erfindende Meister, eben bloß die Zeichnung mit Feder, Pinsel oder Stift auf den Holzstock brachte ¹⁾. Dem Formschneider lag nur die, so zu sagen negative Aufgabe ob, die Zeichnung von allem nicht zu ihr gehörigen todten Materiale zu befreien und sie so zur Type umzugestalten. Je aufmerksamer und geschickter er dies that und je weniger er dabei nament-

1) Vergl. Paffavant, Peintre-Graveur I. 66—78. Die Litteratur des Streites ist nochmals gut zusammengestellt bei Woltmann, Holbein, II. Auflage, S. 189. Anm. 2.

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

Was Dürer anbelangt, können wir diesen Sachverhalt als Regel ansehen. Eine neuerliche Beweisführung an dieser Stelle würde ungebührlich viel Raum einnehmen, sie ergibt sich von selbst aus dem weiteren Verlaufe unserer geschichtlichen Darstellung. Damit soll nicht geleugnet werden, daß sich Dürer wohl auch ein und das andere mal im Holzschnitten versucht habe. Ja er scheint es nachmals für ganz selbstverständlich anzusehen, daß der erfindende Künstler statt zur Feder auch wohl zu Model und Aushebeisen greife, um ein kleineres Werk rasch zu vollenden, indem er ausführt: »daß ein verständiger, geübter Künstler in grober, bäurischer Gestalt seine große Gewalt und Kunst mehr erzeugen kann, etwa in geringen Dingen, denn mancher in seinem großen Werke«. »Daraus kommt — fährt Dürer fort — daß Mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papier reißt oder mit seinem Eiselein etwas in ein klein Hölzlein verßticht, das wird künstlicher und besser denn eines Anderen großes Werk, daran derselbe ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht; und diese Gabe ist wunderbar, denn Gott gibt oft Einem zu lernen und Verstand etwas Gutes zu machen, desgleichen ihm zu seinen Zeiten Keiner gleich erfunden wird, und etwa lange Keiner vor ihm gewesen und nach ihm nicht bald Einer kommt«¹⁾. Doch besitzen wir kein glaubwürdiges Zeugniß für Dürers eigenhändige Bethätigung als Formschneider. Gerade die wichtigste Frage, ob Dürer seine Apokalypse selbst geschnitten oder doch sich am Auschnitte derselben betheiligte habe,

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

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

läßt sich nicht, oder doch eher nur im verneinenden Sinne beantworten, und zwar aus folgendem Grunde. Wir fahen, daß Dürer erst im Jahre 1497 sein bekanntes Monogramm annimmt. Da nun sämtliche Blätter der Apokalypfe dieses Monogramm an der gewohnten Stelle, unten in der Mitte tragen, das Buch aber bereits 1498 erschien, so kann der Auschnitt der Formen nicht viel über ein Jahr in Anspruch genommen haben; und da ist es doch unwahrscheinlich, daß Dürer allein neben seiner sonstigen vielen Beschäftigung auch diese mühevollen Aufgabe in so kurzer Zeit bewältigt habe. Geben wir einmal zu, daß die Holztafeln an Formschneider von Beruf überliefert wurden, dann fehlt uns jeder weitere Anhaltspunkt, den Antheil Dürers an dieser technischen Ausführung nachzuweisen und von der Arbeit Anderer zu unterscheiden. Seine Bethätigung in dieser Richtung entzieht sich also gerade im entscheidenden Momente jeder historischen Betrachtung.

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

tritt das Colorit, an die Stelle der Farben tritt die Farbe.

Wir sehen, wie Dürer schon auf seiner Wanderschaft und insbesondere durch das Studium der Landschaft seinen Sinn für Farbenstimmung ausbildete. Er lernte dadurch zuerst Form und Färbung in eins zu empfinden und die Dinge bloß durch die abgestuften Werthe der Farben, ohne deren materielle Verschiedenheit von einander abzuheben. Auf den Holzschnitt angewandt, mußte diese Vereinfachung alle Polychromie unmöglich machen, denn Dürer erzielte durch die bloße Abwechslung von Licht und Dunkel mehr Kraft und malerische Wirkung als die bunte Colorierung der Zeit je erreichen konnte. Dazu freilich bedurfte er auch eines Formschneiders, der genau in seine Absichten einging. Ein solcher konnte sich aber an Dürers Vorzeichnung ausbilden, wie unter keinem anderen Meister; denn niemals wohl hat es eine Künstlerhand gegeben, die ihre Willensmeinung so sicher, so bündig, so ganz unzweifelhaft hinzuschreiben wußte, wie die Dürers. Und darin, glaube ich, liegt die Erklärung des tiefgreifenden Einflusses, welchen Dürer auf die Formschneidekunst ausübte. Er wußte, was und wie viel er von ihrer Technik erwarten durfte, und das schrieb er unerbittlich mit der Feder und öfter wohl auch mit dem Pinsel Zug für Zug vor, in jenen klaren, regelmäßigen Zügen, denen das Auge so gern folgt und denen auch jede geschickte Hand ohne Straucheln folgen konnte, wenn sie nur wollte. Er verlangte viel mehr vom Holzstocke als alle Anderen vor ihm, doch er verlangte nicht mehr als das Material zu leisten vermochte; das lehrt uns der ungeheure Abstand, der zwischen seinen Holzschnitten und seinen Kupferstichen in der Technik waltet. Vor allem aber sagte er dem Holzschneider ganz genau, was er wollte.

Dürer begann zwar gleich nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft die ziemlich mühsamen Vorarbeiten zur Apokalypse. Bevor es aber zum Auschnitte der großen

Tafeln kam, bot er den Nürnberger Holzschneidern noch Gelegenheit, sich an einzelnen, einfacher gezeichneten Vorlagen zu schulen und an feine Hand zu gewöhnen. Der bedeutendste unter Dürers frühen Formschnitten ist die heilige Familie mit den drei Hasen¹⁾, großartig in ihrer alterthümlichen Auffassung und schlichten Formenbehandlung. Die völligen Körper, das weiche Oval der Madonna, das an Schongauer mahnt, das zierliche Christkind, wie es mit einem Füßchen auf das andere tritt, und die beiden oben schwebenden Engelchen mit der Krone, die wahrhaft italienische, um nicht zu sagen florentinische, Zierlichkeit zeigen, alles zusammen macht den Eindruck, als ob noch die verschiedensten Reifeindrücke in dieser Composition nachklängen. Doch ist die Conception einheitlich und die Ausführung bereits eine fortgeschrittene. Dagegen zeigt die große Marter der heil. Katharina²⁾ ganz die härtere Formensprache der Apokalypse bei phantastischer, verworrener Anordnung. Auch haben diese zwei Holzschnitte Dürers genau dieselben großen Dimensionen, wie die Blätter zur Offenbarung Johannis. Durch das Format, wie durch die vollendete Technik und den religiösen Gegenstand schließen sich diese beiden schon ursprünglich mit Dürers Monogramm versehenen Blätter unmittelbar an die große Folge der Apokalypse an. Ihre Entstehung fällt zuversichtlich in das Jahr 1497.

Älteren Ursprungs sind die übrigen frühen Formschnitte Dürers, welche zwar auch von großem Formate, aber doch noch ein wenig kleiner und zumeist profanen Gegenständen gewidmet sind. Von diesen sämtlichen Blättern, deren Entstehung wir vor das Jahr 1497 setzen müssen, giebt es auch Abdrücke von Auschnitten ohne jegliches Monogramm, die augenscheinlich feiner und früher sind, als die gewöhnlichen mit Dürers Bezeichnung. Ohne den Schutz, den sein berühmtes Monogramm wie seinen Kupfern, so auch seinen Holzschnitten gewährte, sind allerdings jene ersten unbezeich-

1) Bartsch 102.

2) Bartsch 120.

neten Drucke meist verloren gegangen, so dafs es lange Mühe gekostet hat, bis es gelang auch nur je eines Exemplares derselben habhaft zu werden.¹⁾ Es sind folgende sechs Darstellungen: Die Marter der zehntausend Heiligen von Nikomedien²⁾, ein schrecklicher Gegenstand, den Dürer nachmals im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen auch in einem grofsen Gemälde behandelt hat. Doch bot die Composition dem jungen Meister Gelegenheit, viele meist nackte Gestalten in den mannigfachsten Stellungen wiederzugeben. Das Männerbad³⁾. Sechs nackte Männer von verschiedenem Alter und Körperbau in verschiedenen Stellungen befinden sich in einem gedeckten Baderaum, der die Aussicht in die Landschaft und auf eine Stadt freiläfst. Die Behandlung des Nackten ist zwar noch etwas hart und steif, doch für die Zeit immerhin überraschend, sie erinnert stark an den Sebastian im Dresdener Altare. Die Zeit der Entstehung ergibt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus einer datierten Federzeichnung in der Kunsthalle zu Bremen. Dieselbe stellt nämlich ein Frauenbad dar in so ähnlicher Art, dafs es offenbar eine Art Seitenstück zu der Darstellung jenes Holzschnittes bilden sollte. Sechs Frauen verschiedenen Alters mit zwei Kindern erscheinen in einem geschlossenen, viel bequemer eingerichteten Holzverschlage. Ihre Körper, freier bewegt und feiner ausgeführt, erinnern an die vier Hexen im Kupferstiche⁴⁾. Das Blatt führt die echte Bezeichnung: · 1496 · A · D · neben einander. In dasselbe Jahr, wenn nicht früher, fällt wohl auch das Männerbad.

1) M. Thausing, Dürers frühe Holzchnitte ohne Monogramm; in den Mittheilungen des Instituts f. osterr. Geschichtsforschung, 1882, III. 96 ff.

2) Bartsch 117. Mr. William Mitchell in London besitzt einen Abdruck des Ausschnittes ohne Monogramm mit vielen Abweichungen im Strauchwerk und in der Stellung der fliegenden Vogel auf Papier mit dem Wasserzeichen der hohen Krone.

3) Bartsch, Nr. 128. Ein Abdruck der unbezeichneten Holzplatte auf Papier mit dem Wasserzeichen der grofsen hohen Krone befindet sich in Hausmanns Sammlung bei Dr. Blasius in Braunschweig.

4) Im Vordergrunde liegt eine Ruthe, ein Rüsselbesen ganz ähnlich jener Hieroglyphe in einem Venetianischen Briefe, deren Bedeutung als Gerte dadurch sichergestellt ist.

Das Frauenbad nach der zuvor erwähnten Bremer Federzeichnung im Gegenfinne gefchnitten, existiert nur in unbezeichneten Drucken auf Papier im Pariser Kabinet, auf Pergament in der Albertina zu Wien und war bis vor kurzem unbefchrieben¹⁾. Einen zweiten Auschnitt mit dem Monogramm hat Dürer von diesem Blatte, vermuthlich des freien Gegenstandes wegen, nicht veranstaltet. Simfon, den Löwen bezwingend²⁾, erscheint in gewaltsam gespreizter Stellung in der offenen Landschaft; der Löwe, den er am Rachen gefasst hat, ist auffallend natürlich gebildet, weit mehr als z. B. jener auf dem Kupferstiche: Hieronymus in der Wildnifs. Augenscheinlich diente Dürer hier die Miniatur, die er 1494 aus Venedig mitbrachte, als Vorlage, wenn auch mit einigen Veränderungen in der Stellung. Aehnlich wie hier den jüdischen Hercules bildet Dürer den griechischen Heros auf einer räthselhaften Kampfszene, welche oben mit der Inschrift: »Hercules« versehen ist³⁾. Der Auftritt hat eine entfernte Verwandtschaft mit dem großen Kupferstiche gleichen Namens⁴⁾. Doch erscheint der mit einer Keule bewaffnete Held hier in Begleitung zweier Weiber, eines bekleideten jungen und eines häßlichen, mageren, alten, vielleicht einer Invidia, die einen Kinnbackenknochen schwingt. Sie fallen fämmtlich über zwei gepanzerte Ritter her, die auf der Erde liegen. Welche mittelalterliche Auffassung der Herculesfage hier zu

1) Die genaue Beschreibung des Holzchnittes nebst Nachweisen der Litteratur und Abbildungen in meiner oben citirten Abhandlung. Das Blatt ist nicht gerade ein Seitenstück des Männerbades, weil es beträchtlich kleineres Format hat (H. o. 215, Br. o. 235). Es giebt davon eine rohe Copie in runder Form mit dem Monogramm Sebald Behams; Rosenberg, S. u. B. Beham, S. 133. Nr. 16.

2) Bartfch 2. Von diesem Holzchnitte befinden sich Abdrücke von der älteren unbezeichneten Platte im

kön, Kupferstichkabinet zu Stuttgart und bei H. A. v. Lanna in Prag.

3) Bartfch 127.

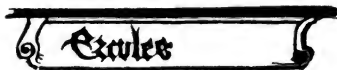
4) S. oben S. 226 ff. Sollte Dürer vielleicht auch auf dem zuvor erwähnten Holzchnitte, Bartfch 2, nicht Simfon, sondern Hercules mit dem Nemeischen Löwen gemeint haben? Wenigstens stellt Altdorffer, Bartfch 26, denselben ganz in der gleichen Action, den Löwen am Rachen fassend, dar; nur trägt er dort Köcher und Bogen auf dem Rücken, welche bei Dürer fehlen.

Grunde liegt, ist noch völlig unerklärt, und so lange dies der Fall ist, läßt sich auch wohl nicht entscheiden, in wie ferne der Ritter, der gefolgt von einem Landsknecht, linkshin sprengt, als Ergänzung mit zu jenem Blatte gehört ¹⁾. Die Beiden scheinen den dort Ueberfallenen zu Hülfe zu eilen, und die Blätter hatten ohne Zweifel die Bestimmung, aneinander geklebt zu werden. Abdrücke beider Holzschnitte vom früheren, ungemein feinen und scharfen Auschnitte ohne Monogramm befinden sich auf der Albertina in Wien. Sie sind beide auf dem alten Papier mit dem Wasserzeichen der hohen Krone gedruckt und obwohl erst neuester Zeit vereinigt, passen sie so genau zusammen, als hätten sie immer nebeneinander gelegen.

Wie stark die Zeichnung der Auschnitte ohne Monogramm von denen mit dem Monogramme Dürers von einander abweichen, sei hier durch genaue Wiedergabe der beiden Schriftbändchen mit dem Namen »Ercules« in Facsimile belegt. Das Beispiel genügt, um die Annahme, als könnten wir es dennoch mit denselben Holzplatten zu thun haben, völlig auszuschließen.



Inchrift des Holzschnittes B. 127 ohne Monogramm.



Inchrift des Holzschnittes B. 127 mit dem Monogramm.

Die angeführten Beispiele stellen somit außer Zweifel, daß von allen ganz frühen Holzschnitten Dürers Auschnitte ohne dessen Monogramm existiert haben und daß diese

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

Holzplatten ohne Monogramm älter waren als die mit demselben bezeichneten. Für diese Thatfache giebt es nur eine Erklärung und diese stimmt in auffallender Weise zu der Art, wie wir mit Harck die Existenz der Wolgemut'schen Originale von Dürers frühen Kupferstichen erklärten. Die letzteren tragen allerdings die Bezeichnung W, das Monogramm Wolgemuts, während jene ersten Ausgaben der Holzchnitte unbezeichnet geblieben sind. Wolgemut pflegte eben seine Holzchnitte überhaupt nicht oder doch nur ganz beiläufig und ausnahmsweise mit W zu bezeichnen.

Gleichwohl könnte es noch zweifelhaft bleiben, ob Dürer nicht etwa jene Formschnitte zuerst auf eigene Rechnung habe herstellen lassen und bloß die Beifügung des Monogrammes unterlassen habe, weil er sich eines solchen vor 1497 überhaupt nicht bediente. Gegen diese Annahme läßt sich jedoch ein ganz bestimmter Einwand erheben. Holzplatten unterliegen der Abnützung durch den Druck entfernt nicht in dem Maße wie Kupferplatten. Wären nun jene Platten ersten Auschnittes in Dürers Besitz gewesen, als er sein Monogramm angenommen, und hätte er sich die Abdrücke davon durch Bezeichnung sichern wollen, so hätte er nicht nöthig gehabt, neue, noch dazu schwächere Nachschnitte herstellen zu lassen. Er brauchte in diesem Falle bloß ein Klötzchen mit seinem Monogramme in die Mitte unten einzulassen und der Zweck wäre erreicht gewesen. Wie Hausmann war auch ich anfangs geneigt, einen solchen Vorgang anzunehmen, bevor ich Veranlassung hatte, die Sachlage schärfer in's Auge zu fassen und mich von der Verschiedenheit der alten unbezeichneten und der jüngeren bezeichneten Holzplatten zu überzeugen. Als sich Dürer also sein geistiges Eigenthum zu sichern suchte, befanden sich die Platten seiner frühen Formschnitte offenbar nicht in seinen Händen und er mußte neue schneiden lassen. Wer besaß nun jene Holzplatten? Offenbar wohl derselbe Meister, der auch die Kupferplatten der Originale seiner frühen Stiche besaß, nämlich sein Lehrmeister Michel Wolgemut. Hiernit

dürfte sich Harcks und Colvins Hypothese, daß Dürer in den Jahren 1494—1497 noch bei Wolgemut oder doch für dessen Rechnung gearbeitet habe, zu dem Range einer historisch erwiesenen Thatfache erheben, und früher als ich es zu hoffen gewagt, ward so eine der schwierigsten Fragen in der Jugendgeschichte Dürers einer gedeiblichen Lösung entgegengeführt.

Der mythologische Holzschnitt »Ercules« führt uns wieder auf den Nürnberger Humanistenkreis zurück. Die Seele dieses Kreises war Konrad Celtes, dieser Apostel der classischen Studien in Deutschland. Trotz seines unstäten Wanderlebens bewahrte er eine dauernde Anhänglichkeit an seine fränkische Heimath. Insbesondere blieb ihm Nürnberg theuer, wo er auf dem Reichstage 1487 feierlich den kaiserlichen Lorbeer erhalten hatte und wo er zahlreiche gleichgesinnte Freunde zählte¹⁾. Auch in der Folge, nachdem er 1494 an die Universität Ingolstadt und 1497 vom Kaiser Maximilian nach Wien berufen worden war, unterhielt Celtes brieflich einen lebhaften Verkehr mit Nürnberg und kehrte gern von Zeit zu Zeit dahin zurück. Er pflegte dann im Hause Wilibald Pirckheimers zu wohnen, dem er innig verbunden war. Auch mit dessen gelehrten Schwestern stand er in Briefwechsel, insbesondere mit Charitas, an die er im Jahre 1502 eine schwunghafte Ode gedichtet hat. Als Charitas darauf Aebbtissin ihres Klosters zu St. Clara wurde, nahmen die Franciscaner, welche die Aufsicht über dasselbe führten, Anstoß an ihrem Verkehre mit dem Philosophen und unterfügten ihr darum das Lateinschreiben, was ihm

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


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

Wilibald am 12. März 1504 mit Entrüftung meldet¹⁾. Im lieben Nürnberg liefs Celtes denn auch seine wichtigften Publicationen drucken und mit Holzschnitten illustrieren. Als Vertrauensmann diente ihm dabei Doctor Hartmann Schedel, und auf diesem Wege übte der Poet einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Nürnberger Kunst. Schon im Jahre 1485 gab Celtes Senecas rasenden Hercules heraus, der mit dem Beistande der Pallas den Lycus erschlägt, weil sich dieser an seine Gemahlin Megara gewagt hatte. Ich lasse es dahingestellt, ob die Hereinziehung der jungen Frau in die Herculesdarstellungen Dürers damit in irgend einen Zusammenhang zu bringen sei.

Nahe befreundet war Celtes insbesondere auch mit Sebald Schreyer, den er und sein Kreis Clamofus nennt. Es ist derselbe Kirchenmeister von St. Sebald, der Schedels Weltchronik mit herausgab. Ihm zu Ehren dichtete Celtes seine Sapphische Ode an den heil. Sebaldus. Sie erschien bereits zu Anfang der neunziger Jahre, geziert mit einem noch sehr alterthümlichen mageren Holzschnitte; der Heilige steht mit spitzen Schuhen unter einer gothischen Architektur, wie sie im Schatzbehälter öfter vorkommt. Ein zweitesmal erschien das Flugblatt mit einem weit besseren Holzschnitte: der heil. Sebald steht da auf einem Säulenkaufe mit sechseckiger Platte ganz in der Art wie die großen Heiligen auf dem Peringsdörffer'schen Altare von Wolgemut; zu seinen Häupten verzweigt sich gothifisierendes Astwerk mit Weinreben, unten sieht man das Wappen Schreyers und das des Celtes²⁾. Die Behandlung der Zeichnung und des Formschnittes ist bereits eine sehr vorgefchrittene, weshalb das

1) Klupfel a. a. O. II. 46; und Codex der Wiener Hofbibliothek Nr. 3448, fol. 155 b: Charitatem sororem meam abbatissam creatam scias. *Ξελόποδες* vero ipsi inhihuisse, ne posthac latine scriberet: vide temeritatem, ne dicam nequitiam hominum!

Turer te salutat. Dies die einzige Erwähnung Dürers in Celtes' Briefwechsel, die Zeugniß giebt von ihrer persönlichen Bekanntschaft.

2) Es ist eigentlich sein Monogramm  und bedeutet: Conradus Celtes Protucius Poëta.

Blatt auch wohl Dürer zugeschrieben wurde¹⁾. Es stammt vermuthlich aus dem Jahre 1496 und ohne Zweifel aus Wolgemuts Werkstatt, für welche Dürer damals auch noch arbeitete; daher auch die colorierten Exemplare, genau mit denselben Farben wie die Holzschnitte in der Schedel'schen Chronik. Dasselbe gilt von dem Bilde des Pestkranken, das der Arzt Theodoricus Ulsenius 1496 als Flugblatt veröffentlichte, es kommt gleichfalls noch coloriert vor²⁾. Der Friebe Ulfen war ebenfalls ein warmer Anhänger von Celtes.

Konrad Celtes trug sich damals mit dem großen Plane, der Welt und insbesondere den mißgünstigen Italienern zu zeigen, daß Deutschland kein Barbarenland sei; daß das Licht des classischen Alterthums denselben nicht blos erst aufgehe, sondern es bereits im X. Jahrhunderte beschienen habe. Zu diesem Zwecke begnügte er sich nicht nur mit feinen eigenen Poesien im antiken Gewande, er publicierte auch mit Hülfe der Rheinischen Sodalität, der ersten deutschen Gelehrtengefellenschaft, die er 1491 gegründet hatte, so viel ältere Denkmäler, die sich der gleichen Vorzüge erfreuten und noch dazu von einer Frau, der gelehrten Nonne Roswitha oder Hrotsuitha aus dem niederfächsischen Kloster Gandersheim herrührten. Nürnberg sollte die Ehre zu Theil werden, diese litterarischen Zeugnisse zeitgenössischer wie alt-einheimischer Clafficität zuerst zu veröffentlichen; und zwar sollten die Bücher auch mit Bildwerken geziert werden. Da es dem abwesenden Dichter aber vornehmlich um den Gegenstand und um feine allegorischen Spielereien zu thun war, lieferte er dazu die genauen Recepte und begann so jene gelehrte Mafsregelung, unter welcher die deutsche Kunst und insbesondere Dürer noch viel zu leiden hatte. Schon im Jahre 1493 schickte er einem unbekanntem Nürnberger unter anderen »ein Blatt, das dem Maler zu übergeben sei, damit dieser zeichne, was er vorgeschrieben habe«³⁾. Welchem

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

2) Vergl. v. Eye, Leben Dürers, 100.

3) Klupfel, a. a. O. II. 147: »Adjunxit chartam, tradendam pictori, ut, quod praescripsit, delinearet.« In

Maler fein Entwurf anzuvertrauen sei, scheint der Poet als bekannt vorauszusetzen. Später gingen derartige Aufträge Celtis durch die Hand Hartmann Schedels und dieser betraute damit verschiedene Meister, darunter wohl vorzüglich seine Nachbarn Wolgemut und Dürer; mit deren ersterem er ja viel verkehrt hatte. Wieder scheint somit eine Art friedlicher Wettstreit zwischen Meister und Schüler stattgefunden zu haben. Das Ergebnis ist hier aber weniger erfreulich, zumal was Dürer betrifft. Die Holzschnitte sind nämlich mehr oder minder schlecht ausgeführt, ja so mangelhaft und gewaltthätig gefchnitten worden, daß es oft schwer wird, auch nur eine Vermuthung über den Zeichner aufzustellen. Es erklärt sich dies aus dem Umstande, daß der Maler nicht, wie bei Werken seines eigenen Verlages, ein Interesse daran hatte, den Holzschneider zu überwachen. Er begnügte sich eben mit der bloßen Zeichnung auf den Stock, den dann der Besteller ohne Wahl dem ersten besten, vielleicht dem billigsten Formschneider auf's Gerathewohl überantwortete. Nur so läßt sich der große Abstand zwischen offenbar gleichzeitigen Holzschnitten nach einem und demselben Meister erklären.

Es liegt in der Natur der Sache, daß sich unter solchen Umständen leichter ein negatives Urtheil fällen läßt, als ein positives. So sche ich denn nicht an zu erklären, daß von den Holzschnitten in der Ausgabe der Opera Roswithae von 1501 gar nichts von Dürers Hand stammt¹⁾. Die lose, lockere Formgebung kann nicht erst durch einen zu scharfen Schnitt in die Zeichnung gekommen sein. Ich schliesse bei dieser Gelegenheit auch gleich die Illustrationen des Buches: *Revelationes Sanctae Brigittae*, das zuerst lateinisch 1500

demselben Jahre bemüht sich Celtis in Nürnberg selbst um mythologische Illustrationen zu Ovid: »Ex iisdem Tolophi litteris intelligimus Celtem Norimbergae cum haereret, in eo fuisse, ut antiquorum deorum prosa-

piam et Factorum sex libros imaginibus illustrandos curaret«. Klüpfel a. a. O. II. 148.

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

und deutsch 1502 bei Antoni Koburger erschien, von Dürers Werken aus 1). Der Schnitt ist hier besser und mit mehr Schonung der Zeichnung befohrt. Dies in Rechnung gezogen, besteht eine gewisse Aehnlichkeit mit den Bildwerken in der Roswitha. Es ist ein anderer Meister, der straff gezogene, am Schluffe verkripte Falten liebt, die wie durchnäst an den Figuren hängen. Von demselben scheint mir eine Folge vom Leben des heil. Benedict zu sein, die in Federzeichnungen zerstreut vorkommt und deren eine B. Hausmann aus seiner Sammlung als Titelzierde vor seinem Buche reproducirt hat; eine andere befindet sich im k. Museum zu Berlin, eine dritte im Münchener Kupferstichcabinet 2).

Fest steht Dürers Mitwirkung an Celtis Buch: *Quatuor libri amorum*, Nürnberg 1502, in welchem überdies verschiedene andere Schriften als Anhang vereinigt sind, als eine Beschreibung Deutschlands in Versen, das Buch von dem Ursprunge, der Lage, den Sitten und Einrichtungen Nürnbergs, der Hymnus sapphicus auf das Leben des heil. Sebaldus, der *Ludus Dianae*, den Celtis mit 23 Genossen am 1. März 1501 zu Linz vor dem Kaiser aufgeführt hatte,

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

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

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

dann das Privilegium feiner gelehrten und poetiſchen Sodalität und ein Panegyricus auf Maximilian I.; endlich zwei Briefe, der eine von Sebald Schreyer, der andere von Celtes an dieſen. Der Band iſt mit elf ſehr verſchiedenartigen Holzſchnitten geziert. Die genauen Vorſchriften oder Recepte, welche Celtes zu denſelben lieferte, ſind uns noch zum Theile in einem Sammelbände Hartmann Schedels in der königl. Bibliothek zu München erhalten¹⁾. Darunter befindet ſich auch die beiläufige Anweiſung für den zweiten Holzſchnitt des Buches, die Philoſophie²⁾. Die Zeichnung zu demſelben iſt von Dürer, denn das Schriftband, welches von der Bruſt der in einem Kranze von Eichen- und Weinlaub thronenden Hauptfigur herabhängt, trägt fein Monogramm; ringsum vier Schildchen mit den Bruſtbildern von Ptolomäus, Albertus Magnus, Plato und Cicero und mit dem Namen Vergils; in den Winkeln Windeshäupter als Sinnbilder der vier Elemente und Temperamente — alles durch verſchiedene Inſchriften erläutert³⁾. Der Schnitt des Blattes iſt recht mittelmäßig und geſtattet gerade noch durch Vergleichung feſtzustellen, daß auch die Zeichnung zu dem erſten Bilde auf der Rückſeite des Titels von Dürers Hand herrührt. Es ſtellt Konrad Celtes dar, wie er knieend, Kappe und Lorbeerkranz in den Händen, dem Kaiſer Maximilian ſein »Buch der Liebe« überreicht⁴⁾. Der wohlgenährte, bartloſe Poet iſt porträtgetreu, der thronende Kaiſer aber ideal

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

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

3) Im oberen Rande die ſtolze, etwas verfrühte Inſchrift: »Sophiam me Graeci vocant, Latini sapientiam. Aegypti et Chaldaei me invenere;

Graeci scripsere, Latini tranſulere, Germani ampliavere«, im Recepte iſt noch beigefügt: »et illustravere«.

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

wiedergegeben; er vergleicht sich nahe der Figur der Philosophie; der Thron wird zu beiden Seiten von Reben eingefasst und überfliegen von Geästen, in welchem oben Engel und Vögel angebracht sind; ringsum die österreichischen Wappenschilde und unten das freie Bibelcitat: »Qui maledicit principi suo, morte moriatur. Ex. XXI«. Wer seinem Fürsten flucht, der sei des Todes!

Noch einen Holzschnitt des Buches möchte ich für Dürer in Anspruch nehmen, und zwar den letzten: Apollo verfolgt Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Dieses Schlussblatt scheint von Wilibald Pirckheimer aus freien Stücken beigefügt worden zu sein. Es zeigt oben auf einem Spruchbande eine Widmung in drei Distichen und mit dem Titel: V.P. ΔΑΦΝΙΦΛΑΟΙΣ¹⁾ zwischen den Wappenschildern mit der Birke Pirckheimers und der Sirene der Rieter, deren Familie Pirckheimers Gattin angehörte. Darunter der jugendliche Apollo, der in sehr bewegter Stellung nach Daphne faßt, indess deren Glieder bereits zu Stamm und Zweigen auswachsen. Der Ausdruck von Schmerz und Schrecken in ihrem Gesichte ist gut getroffen. Das mächtige Ausstreiten des Gottes erinnert nur zu sehr an die ähnliche Haltung des Hercules auf dem Nürnberger Bilde von 1500. Der Schnitt ist zwar ebenfalls roh, die Schatten in einfachen, harten Querlagen angegeben, doch lassen die Umrisse noch mit ziemlicher Sicherheit auf Dürers Vorzeichnung schließen. Dasselbe Verhältniß besteht bei einem anderen Holzschnitte, einem Einzelblatte, das sich hier geschickt einfügt, weil es durch seine Analogien mit jenen Illustrationen auch mit zur Aufklärung dient; es ist das Bücherzeichen Wilibald Pirckheimers²⁾. Es zeigt dieselben, eben beschriebenen Wappenschilde, darunter drei Genien, die sich mit Windrädchen und anderem Spielzeug bekämpfen, das Ganze eingefasst von zwei fullhornartigen Gebinden, die

1) Wilibaldus Pirckheimer Daphni-philois.

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

Weinreben und Fruchtgehänge haltende Genien tragen; oben die Inschrift: »Sibi et Amicis P.«, unten: »liber Bilibaldi Pirkheimer«. Der Augenschein und die Vergleichen lehrt, daß Dürer diese sinnige Buchvignette dem Freunde nicht bloß gleichzeitig mit den zuvor genannten Blättern gezeichnet hat, sondern auch, daß der Holzstock in die Fäuste desselben Formschneiders kam. Daher ist denn auch die Verwandtschaft des Blattes insbesondere mit dem ähnlich angeordneten: Celtes vor Kaiser Maximilian, eine ganz schlagende.

Schlimmer steht es um die übrigen illustrierten Blätter des »Buches der Liebe«, wie gleich um das auf »die Philofophie« folgende. Es zeigt inmitten das monographische Wappen des Celtes, darüber ihn selbst schreibend, darunter den Quell der Mufen, an welchem zwei geflügelte nackte Weiber sitzen und Zither und Laute spielen; zu beiden Seiten dann in Feldern unter einander links: Minerva und Mars — letzterer als Landsknecht; Mercurius mit Vogelfüßen Flöte blasend und Hercules mit der Keule, die stymphalischen Vögel jagend, neben ihm Cerberus; rechts: Cytharea mit Cupido; Phoebus bekleidet, bogenchiefsend, und Bacchus ebenfalls bekleidet und bekränzt, daneben Krug und Fafs. Unter den so zusammengedrängten kleinen Figuren mußte ein rohes Schneidemeßer arge Verheerungen anrichten. Das Gleiche gilt von den folgenden halb landschaftlichen, halb cartographischen Darstellungen der vier Weltgegenden, in denen die Liebesgeschichten des Poëta laureatus abspielen. Die Urheberchaft Dürers oder jedes anderen Meisters an dessen Blättern läßt sich leichter behaupten als nachweisen. Doch sprechen alle äußeren und inneren Gründe noch zumeist für Michel Wolgemut. Seine Betheiligung an der Illustration des Sammelbandes erhellt deutlich aus den noch übrigen beiden Holzschnitten desselben, welche der Beschreibung der Stadt Nürnberg und dem Hymnus auf den heiligen Sebaldus vorangehen. Mit jener Schrift wollte Celtes der Stadt, die ihm vor allem theuer war, an welche ihn die liebsten Erinnerungen und die stolzeften

Hoffnungen auf die Pflege der classischen Studien knüpften, ein Denkmal setzten. Er hatte die Schrift als Gast im Hause Pirkheimers verfasst ¹⁾. Das Titelblatt zeigt einerseits die drei Wappenschilder von Nürnberg, auf der Rückseite eine Ansicht der Stadt mit der Aufschrift: »Urbs Norinberga quadrifinia«. Dieser Holzschnitt ist nichts als eine verkleinerte Wiederholung desjenigen in der Weltchronik Hartmann Schedels und Wolgemuts, nur sieht man an den vier Hauptthürmen der Stadt gleich Wetterfahnen vier Männer mit Hämmern in der Hand fliegen, was zweifelsohne eine allegorische Bedeutung hat. Die so wenig veränderte Ansicht von Nürnberg kann nur aus Wolgemuts Werkstatt hervorgegangen sein; und dasselbe gilt von der folgenden Darstellung des heiligen Sebaldus, die nur eine vereinfachte Wiederholung des oben besprochenen St. Sebaldus auf dem Säulenknäufe ist. Der Heilige steht hier auf dem bloßen Boden und ist ganz von vorne gesehen, doch lehrt der Vergleich, daß jener Holzschnitt des Flugblattes als Vorlage dazu diente ²⁾.

Anders verhält es sich mit der Illustration des Guntherus Ligurinus, dessen Heldengedicht auf die Thaten Kaiser Friedrichs I. mit verschiedenem Anhang im April des Jahres 1507 in Augsburg bei Erhard Omlin zuerst erschien ³⁾. Diese Editio princeps ist am Schluß auch mit zwei Holzschnitten geziert, und zwar zunächst mit Dürers Philosophie aus dem »Buche der Liebe«. Auf dem letzten

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

relinquerem« etc.

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

3) »Ligurini de gestis Friderici primi Augusti libri decem, carmine heroico conscripti, nuper apud Francones, in sylva Hercinia et Druidarum Eberacensi coenobio a Conrado Celte reperti; postliminio restituti. Aeternitati et amori patriae consecratum«. Panzer, Annales typographici VI. p. 136. Nr. 41.

Blatte des Buches erscheint aber ein neuer Holzschnitt: »Mons Parnassus«. Apollo sitzt inmitten unter dem Lorbeerbaume geigend, eine gut bewegte jugendliche Gestalt von völligen Formen, das Haupt bekränzt und emporblickend in ähnlicher Haltung wie Raphaels Apollo auf dem Parnafs in der Stanza della Segnatura; weiter rückwärts erscheint links Pegasus emporfliegend neben einem Springbrunnen von zierlichen Renaissanceformen, an dem zwei Delphine Wasser speien — er bedeutet den katalischen Quell; rechts Silen reitend und Bacchus liegend, Dryaden, Oreaden und vier blasende Waldteufel, kleine Figuren, die durch den Holzschnitt arg gelitten haben. Ganz im Hintergrunde sieht man links und rechts kleine Rundtempel der Minerva und Diana, vor letzterem Aktäon, wie er von den Hunden zerissen wird. Die Hauptfigur des Apollo hat mehr von der ursprünglich guten Vorzeichnung bewahrt, denn sie ist in größerem Mafsstabe genommen und erinnert sehr an den Apollo, die Daphne verfolgend. Ueberdies befindet sich in der Sammlung des Britischen Museums eine colorierte Federzeichnung: dieselbe Figur, nur mehr bekleidet, mit Sandalen an den Füßen, etwas größer, den Kopf herabneigend, wie Geigende zu thun pflegen, und mehr von der Seite gesehen; er sitzt auf einem mächtigen Baumstumpf, hinter ihm der Lorbeerbaum und oben die, wie mir scheint, echte Bezeichnung 1507 mit dem Monogramme; vermuthlich also ein abweichendes Vorstudium zu jenem Holzschnitte¹⁾. Wir werden somit die Zeichnung zu demselben auch Dürer zusprechen müssen. Derselbe Holzschnitt erscheint wieder auf dem zweiten Blatte der von Celdes im August 1507 gleichfalls bei Erhard Oeglin oder Oeglin in Augsburg publicierten, ersten Auflage der »Melopoikæ sive Harmoniæ«; Compositionen geistlicher Hymnen und Horazischer Oden von Petrus Tritonius und anderen Mitgliedern der gelehrten Sodalität, der frühere Druck mit beweglichen musikalischen Noten²⁾.

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

2) Panzer a. a. O. VI. S. 137. Nr. 42. Denis, Merkwürdigkeiten der

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

Als sich Konrad Celtae im Jahre 1493 in Nürnberg aufhielt, war die Schedel'sche Weltchronik eben im Erscheinen begriffen. Als Freund Sebald Schreyers, eines der Herausgeber, mochte er sich leicht für die Prachtausgabe begeistern und den Plan fassen, auch seine von langer Hand vorbereiteten Publicationen auf gleiche Weise ausstatten zu lassen. Selbstverständlich dachte er dann zunächst an Wolgemut, und dieser wäre der Maler gewesen, für den er noch im selben Jahre Aufträge zu Entwürfen einbandte. Dürer war ja damals noch von Nürnberg abwesend; er kehrte erst im folgenden Jahre 1494 von seiner Wandererschaft zurück. Von ihm konnte vorerst gar nicht die Rede sein. In der ersten illustrierten Publication des Celtae, in den Werken der Roswitha von 1501 ist daher noch nichts von Dürers Hand; die Holzschnitte stammen wohl sämmtlich aus Wolgemuts Werkstatt. Inzwischen lenkte Dürer die Aufmerksamkeit des humanistischen Kreises auf sich, es ergingen auch

Garell'schen Bibliothek, Wien 1780. S. 566.

an ihn einzelne Bestellungen — vermuthlich durch Pirkheimers Vermittelung; und so lieferte Dürer die Zeichnungen zu Celtes vor Kaiser Maximilian, zur Philosophie, zu Apollo mit Daphne und zu Apollo auf dem Parnass, die theils in dem »Buche der Liebe« 1502, theils im Guntherus Ligurinus 1507 Platz fanden. Dürer scheint sich aber nicht genau genug an die Vorschriften und Recepte der gelehrten Freunde gehalten zu haben. Selbst die Philosophie, vermuthlich seine erste Probe, weicht wesentlich von dem uns durch Hartmann Schedel erhaltenen schriftlichen Entwürfe ab. Vollends bei den übrigen Blättern suchte Dürer durch Hervorhebung von einer oder zwei Hauptfiguren und durch perspectivische Unterordnung aller anderen malerischen Spielraum zu gewinnen. Das scheint aber gar nicht nach dem Geschmacke der Besteller gewesen zu sein, deren Ueberchwang an Ideen und sinnbildlichen Wechselbeziehungen dadurch verloren ging. Dürers Entwürfe mögen somit nicht den rechten Anwerth gefunden haben. Schon Apollo und Daphne dürfte Pirkheimer nur aus freien Stücken und auf seine Kosten an die Libri Amorum angefügt haben. Anderes mag ganz liegen geblieben sein, so z. B. die schöne Federzeichnung im Britischen Museum, darstellend Apollo, ganz unbekleidet, in der Rechten einen Stab, in der Linken eine strahlende Sonne haltend. Hinter ihm erscheint ein Weib — es soll Diana sein — in gebückter abgewandter Stellung und wie geblendet von den Strahlen der Sonne, in welcher APOLLO geschrieben steht und zwar verkehrt, ein Zeichen, das die Figur für den Holzschnitt oder für den Kupferstich bestimmt war ¹⁾.

Dahin scheint mir aber auch noch eine andere, sehr merkwürdige Zeichnung zu gehören, welche C. Ruland in Windsor Castle aufgefunden hat. Man sieht auf derselben im Vordergrunde drei mythologische oder allegorische Frauen,

1) Wir kommen im X. Capitel Adam und Eva nochmals auf diese bei Besprechung des Kupferstiches Zeichnung zurück.

die eine kauernnd, die andere sitzend, die dritte liegend. Die letztere nur ist bekleidet und hat eine Flügelhaube auf dem Kopfe, den sie in die eine Hand stützt, indess sie mit dem Zeigefinger der andern in eine vor ihr stehende Schüssel deutet; vermuthlich wahrhaftig sie aus Milch oder aus Oeltropfen, die auf Wasser schwimmen. Hinter ihr wird ein Korb von antiker Form sichtbar, aus welchem zwei Amoren, geflügelte Kinder, neugierig hervorgucken; einem dritten ganz vorne rechts ist eben ein Häschen entwischt und verschwindet in einer Erdhöhlung. Auf einer Bandschleife an jenem Korbe aber steht verkehrt die räthselhafte Inschrift: PVPILLA AVGVSTA. Im Mittelgrunde sieht man auf einem kleinen Gewässer drei andere Frauen auf einem Delphine stehen, ein gefchwelltes Segeltuch emporhaltend, von denen die mittlere, ganz unbekleidete die Hauptperson zu sein scheint; das kauernnde Weib links im Vordergrunde winkt ihnen wie überrascht mit der Rechten zu. Im Hintergrunde endlich erhebt sich auf einer Höhe eine Stadt von einer Burg überragt: es ist dieselbe Stadt, welche auf dem Kupferstiche St. Antonius¹⁾ von 1519 erscheint, nur im Gegenfinne und mit einigen Veränderungen in den unteren Bauwerken. Die oberste Baugruppe begegnet uns auch fast genau so auf dem Rosenkranzefeste, dem Bilde, das Dürer 1506 in Venedig für die deutschen Kaufleute malte, und zwar ganz im Hintergrunde, hart neben Dürers eigenem Kopfe, der mit Pirkheimer rechts im Mittelgrunde steht. Es ist keine Frage, daß wir es mit einer alten Ansicht der Nürnberger Veste von der Westseite zu thun haben. Manches mag auch willkürlich verändert sein, das lehrt schon der Vergleich der Skizze mit dem Stiche von 1519; zumal scheinen die spitzen Dächer auf den Thürmen vermieden zu sein, und es treten flache Zinnen an deren Stelle. Nürnberg sollte dadurch einen recht alterthümlichen, südlichen, antiken Charakter erhalten. Das Monogramm in der Mitte unten ist echt und

1) Bartsch 58.

mit derſelben Feder gemacht wie die Zeichnung; feine Form läßt auf die Zeit um 1500 ſchließen. Das verkehrte D darin zeugt dafür, daß der Entwurf zur Reproduction beſtimmt war. Die Jahreszahl 1516 daneben iſt mit dem Stifte von fremder Hand ſpäter beigefügt, auch jene ſonderbare Inſchrift auf der Bandschleife ſcheint jünger. Hier ſei noch einer anderen Zeichnung im Muſeum von Oxford gedacht: Ein nacktes Weib liegt auf der Erde, den Kopf in die Hand geſtützt; hinter ihr knieet eine dicke, ältliche nackte Frau, eine Geißel ſchwingend. Das Blatt iſt mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1503 bezeichnet und hat ſicher eine mythologiſche Bedeutung, ſo gut wie das zu Windfor Caſtle.

PVPILLA AVGVSTA, die verwaiste Auguſta! was hat man ſich dabei gedacht? Konrad Celtes kann uns vielleicht darüber Auskunft ertheilen. Seiner poetiſchen Einladung, von Italien nach Deutſchland zu kommen, war Apollo gefolgt ¹⁾. Nürnberg, der neue Muſenſitz, mußte doch auch eine antike Vergangenheit haben. Die Stadt hieß daher bei den Humaniſten ſtatt Norimberga auch »Urbs Noricorum«; Dürer ſelbſt nannte ſich gern »Noricus«, obwohl Nürnberg von der römischen Provinz Noricum weit genug ablag. Celtes aber wußte genauer Beſcheid. Er war im Befitze von römischen Ortsverzeichniſſen, von dem Itinerarium Kaiſer Antonins, jener topographiſchen Karte, die er in ſeinem Teſtamente an den Augsburgſer Patrizier Konrad Peutinger vermachte und welche daher unter dem Namen Tabula Peutingeriana berühmt geworden iſt ²⁾. Dort fand er die römische Colonie Auguſta Praetoria, die auch von Plinius und Strabo erwähnt wird; eine Stadt im Lande der Salaffer in Gallia Cisalpina, die man wohl mit Recht an die Stelle des heutigen Aofta in Piemont verſetzt. Celtes jedoch erwies ſeinen Nürnberger Freunden die Artigkeit,

¹⁾ Celtes, *Ars verſificandi* 1486, mit der ſchönen ſapphiſchen Ode: Ad Apollinem, ut ab Italis cum lyra ad Germanos veniat.

²⁾ Sie befindet ſich jetzt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Klüpfel a. a. O. II, 164.

ihrer Stadt diesen ehrwürdigen Namen beizulegen; so in der Beschreibung Nürnbergs und in dem Panegyricus auf Kaiser Maximilian, wie in der Widmung der Werke der Roswitha an den Kurfürsten Friedrich den Weifen von Sachfen, die mit den Worten schließt: »Vale ex Norimberga Augusta Praetoria, diversorio nostro litterario, aede Bilibaldi Pirckhamer, utriusque linguae et philosophiae studiosissimi«. Daher denn auch die lange unerklärten Buchstaben A. P., die auf dem Druckerzeichen am Schlusse der Libri amorum und der Roswitha erscheinen. Sie stehen weifs auf schwarz zu beiden Seiten einer Wetterfahne, die über drei heraldischen Bergen aufgefplant ist, und bedeuten nichts anderes als den Druckort: Augusta Praetoria, recte Nürnberg¹⁾.

Kehren wir nun mit dem so gewonnenen Lichte zu jener Federzeichnung von Dürer zurück, so erweist sich dasselbe allerdings noch als zu spärlich, um alle Räthsel der Composition zu lösen. So viel aber dürfte daraus doch erhellen, dafs wir es hier mit einer mythologisch allegorischen Verherrlichung Nürnbergs zu thun haben. Vielleicht war der Entwurf für das Titelbild zu Celtes' Beschreibung von Nürnberg bestimmt und er blieb liegen, indess man sich mit der einfachen Ansicht der Stadt von Wolgemut begnügte. Und erwägen wir, welches Ansehen, welche Verehrung Konrad Celtes im Kreise der Nürnberger Humanisten genofs und wie er in der That der Erfinder und Vater der »Augusta Praetoria« war, dann erklärt es sich wohl, dafs nach seinem Tode, der am 4. Februar 1508 zu Wien erfolgte, irgend einer seiner Anhänger in Nürnberg die Worte PVPILLA AVGVSTA auf die Zeichnung Dürers setzen konnte. Gesah es gleichzeitig [mit der Jahreszahl unten 1516, dann war es ein letzter humanistischer Klageruf kurz vor dem Wetterleuchten der Reformation.

Dürer aber sehen wir so mitten in der geistigen Bewegung seiner Zeit stehen. Er ist ergriffen von der volks-

1) Vergl. Klüpfel a. a. O. II. 90.

thümlichen Richtung, welche auf eine Besserung der kirchlichen Zustände, auf eine Vertiefung des religiösen Gefühles losging, und ebenso ist er beeinflusst von der gelehrten Richtung, die einen Anschluß an die Litteratur und Weisheit des Alterthums, eine Erweiterung der profanen Kenntnisse, eine rein menschliche Charakterbildung anstrebte. Wie in den ersten Geistern der Nation kämpfen auch in ihm die humanistischen und reformatorischen Ideen und auf beide nimmt er durch seine Kunstthätigkeit einen mitbestimmenden Einfluß. Wohl gewinnt je nach Stimmung und Umgebung bald die eine, bald die andere Richtung in ihm die Oberhand; und die öffentlichen Verhältnisse, wie die persönliche Stellung des Künstlers brachten es mit sich, daß der Höhepunkt seiner Bedeutung schließlich auf dem religiösen Gebiete lag. Dem war aber eine Vorschule von bedeutenden Schwankungen vorangegangen. Die Grundstimmung tiefer, gemüths-warmer Gläubigkeit hatte er bereits aus dem Vaterhause mitgebracht; sie klang zuerst in der Begeisterung aus, mit der er seine Apokalypse schuf. Auf seiner Wanderchaft war er aber mit der Natur und mit der italienischen Renaissance in die nächste Berührung gekommen. Nach seiner Rückkehr ward er daheim immer mehr in jene humanistischen Kreise gezogen, denen sich auch sein greiser Lehrmeister Wolgemut angeschlossen hatte. Die ideale apokalyptische Stimmung ward dadurch allmählich und für einige Jahre von einer realeren übertönt, die in der Natur, in der Antike und in der italienischen Renaissance nach neuen Halt- und Stützpunkten suchte. Auf diese letzte Entwicklungsperiode nahm aber auch noch ein Maler Einfluß, dessen Würdigung zu dem Verständnisse von Dürers Geschichte unentbehrlich ist; es ist der Venetianer Jacopo dei Barbari.

X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari.

»Des sehen wir exempel bei der Römer zeyten, da sie in irem bracht waren; was bei inen gemacht ist worden, der drümer wir noch sehen, dergleichen von kunst in vnsern werken yetz wenig erfunden wirdet«.

Dürer.



ROM hat im Wechsel der Zeiten seine weltbeherrschende Stellung niemals aufgegeben; unter stets verändertem Titel erhebt es immer auf's Neue seine alten Ansprüche. Indes deutsche Meister, wie Wolgemut und Dürer, aus den Gewissensnöthen ihres Volkes heraus unter dem antiken Rom der Apo-

kalypse noch das mittelalterliche, päpstliche verstehen, sieht der Italiener in ihm den Glanz alter, längst begrabener Herrlichkeit wieder erstehen. Vor seinen Augen erhebt sich die antike Roma wieder aus ihren Trümmern, und wie einst ihre Legionen, sendet sie nun ein Heer von unsichtbaren Geistern und von sichtbaren Formen aus, als wollte sie ihrer Macht auch dasjenige wieder sichern, was etwa der kirchlichen Vorherrschaft zu entflüpfen drohte. Sie erscheint ihren Enkeln wieder in der sieghaften Gestalt, in der sie auf den Münzen der Caesaren dargestellt war: in

Thaufing, Dürer.

Helm und Rüstung sitzt sie über Trophäen vor einem Triumphbogen, in der Rechten eine Victoria haltend. So zeigt sie uns der Kupferstich eines Venetianers, der nächst Wolgemut den meisten unmittelbaren Einfluß auf Dürers künstlerische Entwicklung genommen hat. Es ist Jacopo de' Barbari¹⁾, der Proteus unter den italienischen Malern des XV. Jahrhunderts, dessen schwankende Erscheinung wiederholt die Wege Dürers kreuzt.

Dem Namen nach war Jakob von Haus aus ein Schutzbefehlener der Patrizierfamilie Barbari in Venedig. Im Uebrigen sind die Nachrichten über seine Persönlichkeit, wie über seine Thätigkeit in der Heimath so mangelhaft, daß bis auf die neueste Zeit selbst seine Nationalität in Zweifel gezogen werden konnte²⁾. Der Anonymus des Morelli, der ihn Jacomo de Barbarino nennt, erwähnt bereits, er sei nach Deutschland und Burgund gegangen und habe die dortige Malweise angenommen, und bis jetzt sind in ganz Italien noch keine Gemälde von seiner Hand nachgewiesen worden. Doch befanden sich deren mehrere im Jahre 1521 im Hauße des Cardinals Domenico Grimani, für welchen Jan Gossaert de Mabuse die Illustrirung des berühmten Breviariums besorgte³⁾. Möglich, daß die spätere Bekanntschaft und Gemeinschaft beider Meister auf ihre Beziehungen zu dem kunstfinnigen Patriarchen von Venedig zurückzuführen ist. Vor dem Jahre 1500 kann Jacopo de' Barbari seinen Wohnsitz in Venedig nicht für immer aufgegeben haben. Denn in diesem Jahre erst wurden die

1) Passavant, Peintre-graveur I. I. 139, hält das unbezeichnete Blatt ganz irrthümlich für eine freie Copie nach der Victoria, B. 23. — Copien darnach mit Veränderungen von Jeronymus Hopper, Bartsch Nr. 59, und von Giovanni Battista del Porto, Passavant, P. Gr. IV. Nr. 7. Eine beiläufige Reduction des Originals enthält unsere Initiale. Vergl. F.

Kenner: Die Roma-Typen, Sitzungsber. d. histor. phil. Classe der Wiener Akademie XXIV, 253.

2) E. Harzen: Jacob de Barbary, Archiv für zeichn. Künste I, S. 210. Passavant, Peintre-graveur III. 134 ff. Dagegen H. Grimm, Ueber Künstler I 141.

3) Dürers Briefe, 223—24.

Holzchnitte seines Planes von Venedig dafelbst vollendet. Die Vorarbeiten zu diesem Werke hatten drei Jahre in Anspruch genommen, und die sechs großen Holzstöcke dazu werden heute noch im Museo Correr zu Venedig aufbewahrt. Das Unternehmen ging von dem Nürnberger Anton Kolb, einem der angefehensten Kaufleute der deutschen Faktorei im Fondaco dei Tedeschi aus. In dem Gesuche nun, mit welchem Kolb im October 1500 das Privilegium der Signoria für die Publication nachsucht, hebt er unter anderen, noch nicht dagewesenen Eigenschaften derselben auch die neue Kunst hervor, Formen von solcher Größe zu drucken¹⁾. Ohne Zweifel hatte sich der Herausgeber die Fortschritte seiner Vaterstadt in der Holzschneide- und Druckkunst zu Nutze gemacht und es waren wohl geübte Leute aus den Werkstätten Wolgemuts und Koburgers, wenn nicht gar auch Dürers, die er dabei verwendete.

Dies führt uns zunächst auf den Zusammenhang Barbaris mit Nürnberg, der ein so inniger gewesen sein muß, daß die Tradition den venetianischen Meister früh schon unter dem Namen Jakob Walch (d. i. der Wälsche oder Italiener) zu den Nürnberger Künstlern gerechnet hat. In deren Reihe führt ihn bereits Neudörffer in seinen Nachrichten unmittelbar vor Dürer auf. Er sah selbst von ihm bloß zwei Bilder, darunter das Bildniß des Baumeisters Hans Behaim † 1538. Irrigerweise läßt er ihn bereits 1500 sterben und fügt bei, Hans von Kulmbach, der Zeitgenosse und nachmalige Gehilfe Dürers, sei sein Lehrjunge gewesen. Das alles deutete wohl auf einen frühzeitigen Aufenthalt Barbaris in Nürnberg hin, der schon vor das Jahr 1500 fiel. In den Jahren 1500—1504 ist aber Barbaris Aufenthalt in Nürnberg jetzt urkundlich beglaubigt, und zwar hat er dafelbst von amtswegen seinen Wohnsitz als wohlbestallter Hofmaler und Illuminist König Maximilians, der ihm mittels Dienstbrief vom 8. April 1500 zu Augsburg diese Stelle mit einem Jahres-

1) Cigogna, Delle Iscrizioni Veneziane IV. 647 u. 699 ff.

gehalt von 100 Gulden rheinisch verlieh¹⁾. Er muß nicht wenig angefehen bei Maximilian gewesen sein, denn am 15. April desselben Jahres schenkt ihm dieser noch 24 Gulden, um ein Pferd zu kaufen, offenbar zum Ritt von Augsburg nach Nürnberg, seinem neuen Bestimmungsorte²⁾. Bei Empfang einer Abschlagszahlung am 6. November zu Nürnberg wird er ausdrücklich als Wälfcher Maler bezeichnet³⁾. Zu Beginn des Jahres 1504 erfolgt die Entlassung Barbaris aus den kaiserlichen Diensten, indem ihm eine Restforderung von 254 Gulden rheinisch auf die Aemter in Gmunden, Aufsee und Tarvis angewiesen wird⁴⁾. Später finden wir Jakob

1) »Wir Maximilian etc. bekennen, daz wir unfern und des reichs getreuen Jacoben von Barban zu unferm contrafeter und illuministen ain jar lang das nachst nach dato ditz unfers briefs volgent aufgenommen haben wissentlich mit dem brief, also das er sein wesen zu Nuremberg haben und, wenn wir ime icht zu contrafeten und illuminieren zuschickghen, daz er uns darfelb alzeit auf sein eigen costn und darlegen vor aller ander arbeit mit hochstem vleiß und auf das pest und fuderlichst zuricht und mache und alles das thue, das ain getrewer contrafeter und illuminist seinem herrn zu thun schuldig. Fur solich sein arbeit dienn und warten auch den zewg, so er darzu praucht, haben wir im das beruert jar lang zu geben zügefagt benanntlichen hundert guldin reinisch, die ime auch zu ausgang des jars, so ferrer er uns dermafsen, wie obflet, dienet, aus unfer hofcamer gegen seiner quitung ausgericht und bezallt werden sullen ungeverlich etc. — Geben zu Augspurg den achten tag des monats abrilis anno etc. im 1500«. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses, III. Wien 1885. Urkunden und Regesten herausgeg. von H. Zimerman

und F. Kreydzi, Nr. 2280.

2) »Jacobus de Barberi aus gnaden umb ain pferd zu kaufen 24 guldin reinisch«. A. a. O. Nr. 2284.

3) »Jacobus Barbari, Wellischn maler, in abslag seiner provision 25 guldin reinisch«. A. a. O. Nr. 2397.

4) Brief K. Maximilians I. an Johann v. Stetten vom 29. Februar 1504, Augsburg: »Getrewer lieber. Als wir Anthonien Kolben und Jacoben de Barbarj, maler von Venedig, etlich zeit lang in unferm dinst gehabt, haben wir uns itzo mit inen fur alle ir dinst, vordrung und spruch, so si zu uns gehabt und bis auf hewt datum zu haben vermeinen, vertragen, nemlichen also das wir Anthonien Kolbn seines tails zwenhundert guldin reinisch auf unfern dreien embtern Gmunden, Aufsee und an der Terfis im Canal verweisen und darumben ainen schriftlichen auszug und Jacoben de Barbary zweihundert vierundfunzig guldin reinisch auf unfer obenannt drew embter auch ainen auszug und urkund geben sullen. Demnach emphelhen wir dir ernstlichen, das du dem bemelten Jacoben de Barbary die angezeigten hundert guldin reinisch on verzug bar bezalest. So welen wir dir dieselben mit ander extra-

in den Diensten des Grafen Philipp, des natürlichen Sohnes Herzog Philipps von Burgund, für den er in Gemeinschaft mit Mabuse arbeitet. Sie sind beauftragt, zusammen das Schloß des Grafen, Zuytborch, mit Malereien zu schmücken, und werden dafür von dessen Biographen Noviomagus ¹⁾ als die Zeuxis und Apelles ihres Zeitalters gepriesen. Seit dem Jahre 1510 erscheint Barbari endlich in den Diensten der Erzherzogin Margarethe, der Regentin der Niederlande, als »valet de chambre et peintre attaché à la princesse«. In demselben Jahre unterzeichnet er eine Empfangsbefätigung in italienischer Sprache an den Schatzmeister der Erzherzogin: »Jacobus de Barbaris« mit dem Caduceus. Wie beliebt er bei seiner Herrin war, ersehen wir daraus, daß sie ihm am 1. März 1511 »in Anbetracht der angenehmen und fortgesetzten Dienste, welche unser vielgeliebter Maler Jacopo de' Barbari zuvor als Maler und sonst uns geleistet hat, in Rücksicht auf seine Gebrechlichkeit wie sein Alter und damit er besser leben könne und für den Rest seiner Tage unserem Dienste erhalten bleibe«, eine jährliche Pension von hundert Livres verleiht. Bereits im Juli 1516 wird er als verstorben erwähnt ²⁾.

Jene große Ansicht von Venedig scheint zur Begründung seines Ruhmes wesentlich beigetragen zu haben. Oben in

ordinari ausgab, so du von unfern wegen tuft, genediclichen widerumben bezaln und dan umb die ubrigen hundert vierundfunzig guldin reinisch, desgleichen obenanntem Anthony Kolben umb sein obbestimbt zweihundert guldin reinisch auf unfer angezeigtn drew embter Gmunden, Auffee und Terts in Canal ir jedem in sonder verweisung und auszug, wie sich geburt und du unfer abred und beschaid nach deshalb mit dir entlossen zu thun wol waist, macheft und gebest und das nit lassen. Daran tuft du unfer ernstliche Meinung. — Geben zu Augspurg am letsten tag februarii

anno domini im 1504^e. A. a. O. Nr. 2550.

1) Geldenhauer, Vita Phil. Burgundi, Ep. Ultraj. bei Freher, Rerum Germ. SS. III. 184.

2) Im Inventare der Erzherzogin von 1515—16 erscheinen erst 11, dann 5, dann 7 Kupferplatten, »bonnes pour imprimer sur papier«, gestochen vom seligen J. d. B., »peintre exquis de differents mistères« — die letzten 7 »mis dans une logette de bois«. L. de Laborde, Inventaire de Marguerite d'Autriche S. 25. E. Galichon, Gazette des Beaux-Arts XI. 311 u. 445. u. II. Periode VIII. 223.

der Mitte des Blattes hatte er in einer Wolkenglorie Mercur mit dem Schlangenfabe angebracht und mit der Inschrift: MERCVRIVS PRE CETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIIS ILLVSTRO (sic!) VENETIE. MD. Das Attribut des Schutzgottes seiner Vaterstadt diente ihm meist auch zur Bezeichnung seiner Kupferstiche und Gemälde. Namentlich in der Fremde wollte er sich wohl damit ausdrücklich als Venetianer bekennen; und daher auch sein in der Kupferstichkunde gebräuchlicher Beinamen des Meisters mit dem Mercurfabe (maître au Caducée).

Der Erfolg des kolossalen Planes von Venedig war wohl auch die vornehmste Ursache, weshalb König Maximilian noch im Jahre 1500 Barbari in seine Dienste nahm. Die Annahme liegt nahe, weil der kunstsinnige Fürst, wie wir aus seinem letzten oben angeführten Briefe ersehen, auch Anton Kolb, den Herausgeber jenes Planes, in seine Dienste genommen hatte und zwar wohl gleichzeitig, wie aus der ihm angewiesenen Restzahlung von 200 Gulden zu erschliessen ist. Maximilian hatte die beiden Männer ohne Zweifel vorzugsweise mit Aufträgen auf große Holzschnittpublicationen betraut, wie er ja später Dürer, Burgkmair, Schäußelein u. a. m. mit dergleichen beauftragte. Barbari war somit nur der erste in der stattlichen Reihe. Es lassen sich auch noch große Blätter nachweisen, welche diesen Aufträgen offenbar ihre Entstehung verdanken und auf eine allegorische Verherrlichung von Maximilians Vater, Kaiser Friedrich III. hinzuzielen scheinen.

Mit Recht schreibt Passavant ¹⁾ die Autorchaft zweier wenig bekannter, großartiger Holzschnittwerke Barbari zu. Obwohl verschiedenen Formates stehen die beiden Blätter in einem inneren Zusammenhange mit einander. Das eine schildert die Schlacht und den Sieg nackter Männer gegen ein Volk von Satyren oder Waldteufeln; es besteht aus den aneinandergesetzten Abdrücken zweier Holztafeln. Die Darstellung zeigt gegen zweihundert nackte Figuren in einer

1) Nach dem Vorgange Friedr. v. Bartsch, a. a. O. III. Nr. 31 u. 32.

waldigen Gebirgslandschaft. In der Mitte des Vordergrundes sitzt ein langbärtiger Greis, der sieghafte König, zu seinen Füßen der gefesselte Amor, ein Geldsack, erbeutete Widder und ein Korb voll Satyrkinder; vor dem Könige links hält ein Mann an hoher Stange das Feldzeichen empor, eine Tafel mit der Inschrift: Q. R. F. E. V. (Quod recte faciendum esse videtur). Der andere der beiden großen Holzschnitte zeigt den Triumphzug der Sieger; er besteht aus drei nebeneinander zu haltenden Querblättern und zeigt eine womöglich noch reichere, vollendetere Composition. Links sieht man im Grunde einen antiken Tempel, an dessen Giebel die Aufschrift steht: D. (ivae) FATIDICE, und in welchen die Spitze des Zuges hineinschreitet. Vorne stehen zwei Hirten und betrachten den Festzug, die einzigen bekleideten Gestalten auf beiden Holzschnitten. Das wiederholt erscheinende Feldzeichen eines geflügelten Mercuritabes bringt uns Barbaris Monogramm in Erinnerung. Inmitten des anderen, mittleren Blattes tragen sie eine Tafel einher mit der Majuskelschrift: »Virtus excelsa cupidinem ere regnantem domat«. Damit erklärt sich der Sinn der ganzen Schilderung als Kampf und Sieg des reinen Menschenthums über die niedrigen Leidenschaften und Begierden. Die besetzte Stadt im Hintergrunde läßt theils an Padua, theils an Verona denken; der Baumschlag ist in der Art Giorgiones behandelt. Auf dem dritten Blatte rechts erscheint der greise König lorbeergekrönt auf dem Triumphwagen stehend, in der Hand sein Feldzeichen mit der oben genannten Devise aufrechthaltend, zu seinen Füßen der gefesselte Amor, den Geldsack haltend. Der Siegeswagen wird von drei Nereiden oder Sirenen gezogen und ist umringt von Männern, welche, so wie viele andere vor ihnen, gefangene Widder und Waldteufel tragen. Barbaris ausgesprochene Typen sind in den zahlreichen Figuren nicht zu verkennen, und obwohl dieselben noch etwas steif auf den Ferren einhereschreiten, ist die Kenntniß des Nackten überraschend. Den Holzschnitt als solchen befochten jedenfalls Nürnberger; es wäre sonst das Bedeutendste,

was die italienische Kunst um 1500 in dieser Art von Technik aufzuweisen hätte.

Der Einzug des gefeierten wälfchen Meisters als kaiserlicher Hofmaler in Nürnberg und seine neue Art, die humanistischen Probleme der Zeit in gefällige allegorische Formen zu kleiden, war wohl geeignet, Aufsehen zu erregen und den Wetteifer der einheimischen Künstler herauszufordern. Nach Venedig scheint Barbari nie wieder zurückgekehrt zu sein. Dafs er im Jahre 1506 nicht dort war, wissen wir aus Dürers zweitem Venetianischen Briefe an Pirkheimer, in dem es heifst: »Auch lasse ich Euch wissen, dafs viel bessere Maler hier sind, als da draussen¹⁾ Meister Jakob ist; aber Anton Kolb schwüre einen Eid, es lebte kein besserer Maler auf Erden, als Jakob. Die Anderen spotten seiner und sagen: wäre er gut, so bliebe er hier«. Bemerkenswerth an dieser Briefstelle ist zunächst das lebhafteste Interesse, welches Dürer nicht nur an Barbari an den Tag legt, sondern auch bei Pirkheimern voraussetzt; sodann aber auch ein gewisser Antagonismus Dürers, der aus den Worten spricht, zumal er unmittelbar zuvor hervorgehoben hat, dafs ihm das, was ihm vor elf Jahren so wohl gefallen hätte, jetzt nicht mehr zusage. Dafs Barbari damals in Nürnberg sehr beliebt gewesen sei, dafür besitzen wir noch ein anderes Anzeichen.

In der bereits oben erwähnten, im Jahre 1504 eingebundenen Handschrift Dr. Hartmann Schedels auf der Münchener Bibliothek finden wir nämlich eine Reihe von Kupferstichen Jacopos, und fast ausschließlich diese, schon ursprünglich eingeklebt. Auffallend ist dabei, dafs auch der wichtigste Gewährsmann Schedels, Cyriacus von Ancona, eine ganz besondere Vorliebe für Mercurius hat und von diesem stets mit salbungsvoller Verehrung spricht. Der Gott erscheint ihm im Traume, sein Tag, der Mittwoch, gilt ihm als besonders glückbringend und heilig; und dafs er ihn als eine Art von Schutzheiligen betrachtet, zeigt ein felt-

1) D. i. fuori, auferhalb Italiens.

fames Gebet in feinem Tagebuche an den »hehren Mercurius, den Vater aller Künfte des Geistes und Talentes, wie auch der Wohlredenheit, den besten Führer auf Weg und Stege« u. f. w. In demselben Codex findet sich denn auch eine merkwürdige Abbildung des »Hermes Mercurius« von der Hand Schedels, die offenbar aus Cyriacus geschöpft ist. Trotz der schwachen Zeichnung erkennt man noch den spitzbärtigen Mercur mit Flügelhut, Flügelschuhen und Schlangenslab, in schreitender Haltung, wie ihn die archaische Kunst der Griechen zu bilden pflegte¹⁾.

Sehr richtig erkannte Springer den Zusammenhang dieser Schedel'schen Skizze mit einer ziemlich frühen colorierten Federzeichnung Dürers in der Ambrafer Sammlung zu Wien. Gegenstand derselben ist die wunderliche Allegorie des von Pirkheimer ja so sehr verehrten Lucian, nach welcher der gallische Herakles, der eigentlich gleichbedeutend sei mit dem Hermes der Griechen, durch eine aus feinem Munde gehende und in die Ohren der Zuhörer dringende goldene Kette die Menschen fesselt und unwiderstehlich nach sich ziehe — ein Sinnbild seiner Beredsamkeit. Dürer hat nun den Charakter und die Stellung jener Schedel'schen Figur fast völlig beibehalten, nur wendet Mercur, in den Wolken schwebend, den Kopf schreiend nach rückwärts zu der an seine Zunge gefesselten Gruppe, bestehend aus einem Weibe, einem Krieger, einem Gelehrten und einem Bürger. Mancherlei in dieser Zeichnung Dürers, z. B. der Profilkopf der zuletzt genannten äußersten Figur, erinnert an die Formgebung Jacopo de' Barbaris. In der linken Ecke oben ist sodann mit zierlichen griechischen Uncialen, wenn auch nicht ganz correct, eine Reihe von Beinamen des Mercur angeschrieben, die sich ziemlich ebenso bei dem im Jahre 1505 zuerst ge-

1) Dabei auf Fol. 38 die Anrufung: »Artium mentis, ingenii, facundiaeque pater, almae Mercur, viarum itinerumque optime dux«.

Vergl. O. Jahn: Aus der Alterthums-

wissenschaft, S. 346 ff. A. Springer, Vorbilder von zwei Dürer'schen Handzeichnungen in der Ambrafer Sammlung; Mittheilungen der k. k. Centralcommission VII. 80.

druckten mythologischen Tractate des Cornutus finden¹⁾. Zu derselben Zeit und unter den gleichen Einflüssen entstand noch eine andere colorierte Federzeichnung Dürers im Kunstbuche der Ambrafer Sammlung: Arion auf dem Rücken des Delphines liegend und dessen Leib mit den Beinen umklammernd²⁾. Auch zu diesem Gegenstande findet sich ein kleiner, ganz einfacher Entwurf mit der Feder, und offenbar von Schedels Hand gezeichnet in jenem Codex; desgleichen eine Skizze von Apollo und Diana mit einem Jagdhunde und Centaurenkämpfe, stark verzeichnet, offenbar ein mißlungener Versuch nach einem antiken Relief. Hartmann Schedel war fomit ganz der geeignete Mann, um die Aufträge des Celtes zur Illustrirung seiner Bücher zu befragen.

Auch mit Barbari war Hartmann Schedel allem Anscheine nach befreundet. Dessen längerer Aufenthalt in Nürnberg mag zur Festigung dieser persönlichen Verhältnisse beigetragen haben. Ob alle und welche von den heute noch in deutschen Sammlungen vorhandenen Gemälden Jakobs damals entstanden sein mögen, läßt sich bisher nicht bestimmen. Die Zeitfolge seiner Werke ist noch weniger bekannt, als diese selbst, da bloß das merkwürdige, miniaturartig ausgeführte Stilleben in der Augsburger Galerie nebst dem vollen Namen auch die Jahreszahl 1504 trägt. Doch bietet es immerhin einen Anhaltspunkt, daß das monogrammierte Brustbild des Heilandes im Weimarer Museum aus dem berühmten Praun'schen Cabinet von Nürnberg her stammt. Einen ähnlichen Christus-

1) Ein späterer Holzschnitt nach dieser Zeichnung auf dem Titel von: Apianus u. Amantius, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt 1534. Eine täuschende Copie nach der Zeichnung im Britischen Museum; Hausmann a. a. O. 112. Nr. 152.

2) Mit der Unterschrift: *Pisce super curvo vectus cantabat Arion*. Gestochen bei O. Jahn a. a. O. Beschrieben von Freih. v. Sacken, Mit-

theil. d. k. k. Centralcommission VIII. 123. Eine ganz ähnliche Zeichnung mit der Jahreszahl 1519 befindet sich in der Kunsthalle zu Hamburg, vermuthlich Copie. Eine etwas freie, verkleinerte Nachbildung dieser Zeichnung von Dürer wurde als redende Buchführermarke meines lieben Verlegers E. A. Seemann auf den Titel dieses Buches gesetzt.

kopf, ebenfalls signiert, besitzt Fräulein Przi Bram in Wien. Ein drittes Stück der Art, der Heiland mit segnender Handbewegung in demselben rofenrothen Gewande, befindet sich unter dem Namen Lucas von Leyden in der Dresdener Galerie¹⁾, desgleichen die halben Figuren der Heiligen Katharina und Barbara, die weniger gut erhalten sind²⁾. Die beiden letzteren scheinen den Seitenflügeln eines Altarschreines angehört zu haben, was schon auf ihre Entstehung in Deutschland hindeutet. Wie in seinen Kupfern verbindet Barbari auch in seinen Gemälden ein gewisses Losgehen auf schlichte Naturwahrheit mit ungewöhnlicher Zierlichkeit der Linien und einer bis an's Wehmüthige streifenden Weichheit der Formen. Eigenthümlich ist an seinen Christusköpfen der, vielleicht antiken Sculpturen nachgeahmte, halbgeöffnete Mund, und ein kleiner Fehler in der Augenstellung, dem sogenannten falschen Blicke ähnlich; sie erhalten dadurch einen Ausdruck von Sensation und Verückung. Die Malweise ist im Grunde hell und ungemein dünn und flüßig in den Lafuren, die daher auch vielfach abgerieben sind. Zwei sehr charakteristische feine Federzeichnungen Barbaris, mythologische Gruppen, bewahrt das Dresdener Kupferstichcabinet unter dem Namen des Lorenzo di Credi³⁾.

Das Auftreten eines so eigenthümlichen fremden Meisters, der sich wohl des näheren Umganges mit den gelehrten Rathsherren erfreute, muß auf die jungen Maler Nürnbergs einen großen Eindruck gemacht haben. Hans Kulmbach hat seine Lehre in Formen und Technik nie ganz verleugnet. Auch Hans Baldung Grien muß damals längere Zeit in Nürnberg gewesen sein und den Einfluß Barbaris erfahren haben, wenn nicht gewisse Eigenheiten seiner frühen Bilder nicht täuschen. Am wichtigsten aber ist für die Kunstgeschichte die tiefe Wirkung, welche Barbari in Anziehung wie in Abstoßung auf den Bildungsgang Dürers ausgeübt hat.

1) Nr. 1804.

2) Nr. 1795 u. 1796.

3) Die eine derselben, eine Tri-

tonenentführung, als Facsimile in Holzschnitt abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts 1873. VIII. 226.

Dafs Dürer frühzeitig mit Barbari in die nächste Berührung kam, brauchen wir nicht mehr bloß aus feinen Werken zu erschließen, seitdem uns die Worte bekannt sind, mit denen er selbst über seinen frühesten Verkehr mit dem venetianischen Meister berichtet. In einer später verworfenen Fassung seiner Einleitung zur »Proportionslehre« sagt Dürer nämlich, er habe niemand gefunden, »der da etwas beschrieben hätte von menschlicher Mafs zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter lieblicher Maler! Der wies mir — so fährt er fort — Mann und Weib, die er aus der Mafs gemacht hatte, so dafs ich in dieser Zeit lieber sehen wollte, was seine Meinung gewesen wäre, denn ein neu' Königreich. Und wenn ich's hätte, so wollte ich's ihm zu Ehren in Druck bringen gemeinem Nutzen zu gute. Aber ich war zu derselben Zeit noch jung und hatte nie von solchen Dingen gehört. Doch die Kunst ward mir gar lieb und ich setzte mir in den Sinn, wie man solche Dinge könnte zu Wege bringen. Denn mir wollte dieser zuvorgemeldete Jacobus seinen Grund nicht klärllich anzeigen, das merkte ich ihm wohl an. Doch nahm ich mein eigen Ding vor mich und las den Vitruvium, der beschreibet ein wenig von der Gliedermafs eines Mannes. Von oder aus den zweien oben genannten Männern also habe ich meinen Anfang genommen und habe darnach meinem Vorfatze gemäß gesucht von Tag zu Tag«¹⁾).

In welches Jahr diese erste Begegnung mit Barbari zu verzetzen sei, läßt sich aus der Bemerkung Dürers, dafs er damals noch jung gewesen sei und nie von Proportionslehre gehört hätte, nicht genau bestimmen. Dafs Meister Jakob schon vor dem Jahre 1498 einmal in Nürnberg gewesen sei, ist eben so möglich, als es wahrscheinlich ist, dafs Dürer auf seiner Wanderschaft im Jahre 1494 ihn in Venedig kennen gelernt und vielleicht dort in seiner Werkstatt Arbeit

1) v. Zahn, Dürer-Handschriften für Kunstwissenschaft, I. 14.
des Britischen Museums, Jahrbücher

gefunden hätte. Nachweisen können wir die Einwirkung jenes persönlichen Verkehrs auf Dürer erst seit dem Jahre 1500, in welchem Barbari sich in Nürnberg niederliefs und aus welchem Jahre sich bereits eine datierte Zeichnung von Figuren zur Proportionslehre im Britischen Museum zu London vorfindet¹⁾. In den darauf folgenden Jahren lassen sich sodann in Dürers Werken die Spuren dieses Einflusses wie auch der in ihm erwachenden Gegenströmung deutlich verfolgen.

Es ist bezeichnend für Dürers Geistesart, dafs ihm das Schaffen des Italieners aus unmittelbaren Eingebungen, nach einmal durchempfundenen, wahlverwandten und somit vorgefafsten Formenvorstellungen völlig unverstündlich ist. Indefs der Südländer sein Ziel wie im Fluge erreicht, will sich der Deutsche auch Rechenschaft geben über den zurückgelegten Weg. Es ist der deutsche Hang zur Gründlichkeit, zur Forschung, zur Abstraction, der in Dürer frühzeitig lebendig ist, und der ihn verhindert, irgend einer Richtung dauernd zu folgen, deren Principien er sich nicht klar machen kann.

Nach den von Barbari geschaffenen Gestalten zu schliesfen, war dieser, so wenig wie je ein anderer Künstler, im Besitze eines fertigen Kanons der menschlichen Körpermafsse. Mochte er auch in dieser Beziehung ein geheimnisvolles Wissen dem jungen Dürer gegenüber zur Schau tragen, so zeigt doch die tiefe Verschiedenheit seiner Proportionen, dafs er die nackten Figuren keineswegs nach allgemeinen theoretischen Formeln construierte. Vielmehr ringt in ihm, wie in der ganzen damaligen Kunst, der Gegensatz zwischen Naturnachahmung und überlieferten Stilformen, ohne dafs eine der Richtungen zu entschiedenem Siege gelangt oder beide in einander verschmelzen. Seine Werke, insbesondere seine

1) Waagen, *Treasures of Art*, I. 233. Hausmann, S. 112, Nr. 158. Umrifs einer weiblichen Figur mit eingetheiltem Zirkel vom Jahre 1500. Der Grund ist grün schraffirt; auf

der Rückseite dieselbe Figur mit Eintheilungen. Auf einem Blatt in klein Folio daneben steht eine Erklärung in 44 Zeilen von Dürers Hand.

dreißig bisher beschriebenen Kupferstiche, berichten uns von einem urprünglichen Herkommen aus der Schule Mantegnas mit jener Erweichung und Verfeinerung der Formen in der Richtung der Bellini, welche den Stadt-Venetianer kennzeichnet. Daher auch die Armuth an Erfindung, das Genügen an Einzelfiguren oder ganz einfachen Compositionen ohne besondere Ausführung der Hintergründe. Die realistischen Elemente, die zugleich im Wesen der venetianischen Malerei liegen, erhielten bei Barbari noch ganz besondere Nahrung durch seinen längeren Aufenthalt im Norden. Der Hang zur Subtilität und der Ausdruck einer zarteren Empfindsamkeit, die ihm ganz eigenthümlich sind und ihn namentlich von allen feinen Landsleuten unterscheiden, ließen die verwandten Tendenzen der germanischen Kunst um so mächtiger auf ihn wirken. Und wie ihn deren Grundstimmung anheimelte, so folgte er ihr auch in der Anwendung der äußeren Mittel und bildete seine verfeinerte Technik nach ihren Vorbildern. In feinem Plane von Venedig bemächtigte er sich, der erste unter den Italienern, der Fortschritte der deutschen Holzschneidekunst. Auch in seinen Kupferstichen bediente er sich keineswegs des kräftigen strammen Vortrages mit den kurzen schrägen Strichlagen, wie ihn Mantegna in Oberitalien begründet hatte, er knüpfte vielmehr an die durchsichtige, feine und spitze Stichweise der deutschen Meister seit Schongauer an. Und ebenso zeigen seine kleinen Tafelgemälde nichts von einer breiteren italienischen Behandlung. Bei bestimmter klarer Färbung ist die Ausführung äußerst fein, flüchtig und zart lasierend. Möglicherweise hat Barbari die Vortheile der Oelmalerei und die intensivere Handhabung derselben im Kleinen durch den Einfluß des Antonello da Messina frühzeitig in Venedig kennen gelernt; die volle Ausbildung seiner Feinmalerei aber dürfte er doch erst seiner Einbürgerung in Deutschland und Flandern verdanken.

Es kann kein Zufall sein, daß Dürer gerade in den Jahren, in welchen er nachweisbar unter dem Einflusse Jacopo de' Barbaris steht, sich einer sorgfältigen, fast miniatur-

artigen Pinselführung befeilsigte, und zwar nicht blos in Aquarell- und Temperastudien nach der Natur, sondern auch in Oelgemälden. Ich erwähne von ersteren einen lebensgroßen Hirschkopf von 1504, vom tödtlichen Pfeile unterhalb des Auges getroffen, das sichtbare linke Auge gebrochen, sehr zierlich und scharf mit der Pinselfpitze in Wasserfarben auf Papier gemalt, jetzt sehr abgeblasst, aus der Sammlung des Abbé de Marolles auf der Pariser Bibliothek; dann im Berliner Museum den Flügel einer Elfter oder Dohle mit der Jahreszahl 1500, von unten gesehen, auf Pergament sorgfältig zum Theile mittelst Gold ausgeführt, nur ziemlich beschädigt, aus den Sammlungen Crozat und Mariette; den mächtigen kriechenden Hirschschrüter vom Jahre 1505 auf's Feinste gemalt im Besitze von C. S. Bale in London; endlich in der Albertina zu Wien: den so oft copierten und nachgeahmten Hafen mit dem unglaublich gutgetroffenen Pelzwerk vom Jahre 1502; das junge Thier sitzt zusammengeduckt mit aufgerichteten Ohren und furchtsam schnuppernd da, vermuthlich auf dem Tische des Meisters, denn man sieht ganz deutlich die Fensterkreuze im Auge des gefangenen Feldhäschens sich spiegeln¹⁾; dann das Rafenstück, eine Gruppe von grünen Kräutern von 1503, ein Wunder von botanischer Genauigkeit in Naturgröße und wie in der Froschperspective wiedergegeben, beide in Wasserfarben auf Papier; endlich dürfte auch das kleine Veilchenbouquet auf Pergament in dieselbe Zeit gehören, dem zur völligen Wirklichkeit nichts als der Duft zu fehlen scheint. Diese Feinmalereien erinnern nothwendig an die todtten Rebhühner und den eisernen Fechthandschuh auf weißem Grunde von Barbari in der Galerie zu Augsburg von 1504; wohl das älteste aller Stilleben.

1) Die vielen Nachahmungen dieses Häschens in verschiedenen Sammlungen, zu Dresden (ein Kaninchen), Berlin, Weimar, Rom (Pal. Corfini) und sonst im Privatbesitze haben nichts mit Dürer gemein. Eine Copie

in Grünlings Sammlung trug das Zeichen Hans Hofmanns: Hh 1582. Heller a. a. O. 131. Man ging nachgerade so weit, jeden in Miniatur oder Aquarell ausgeführten Hafen Dürern zuzuschreiben.

Unter den Gemälden Dürers zeigt gerade die kleine säugende Maria von 1503 in der kaiserlichen Galerie in Wien deutliche Spuren von Barbaris Einfluß, in den verzwickten Augen und Mundwinkeln, der gezierten Kopfhaltung, in den breiten Lichtern, der hellen Behandlung des Fleisches, die stark gegen den schwarzen Hintergrund absteht. Noch bestimmter vergleicht sich ein unvollendeter *Salvator mundi* mit einer gläsernen Weltkugel in der Linken mehreren, den gleichen Gegenstand darstellenden Bildern von Barbari. Die Skizze stammt aus der Imhoff'schen Kunstkammer und ist aus dem Besitze des Malers F. R. Reichardt in München an H. Eugen Felix in Leipzig gelangt. Mit Unrecht ward dieselbe für das letzte Werk Dürers ausgegeben, an dessen Vollendung ihn der Tod verhindert hätte¹⁾. Vielmehr läßt der weiche Typus, die empfindsame Haltung, Augen und Mund, der lackrothe Mantel und was sonst von Zeichnung und Farbe daran erhalten ist, nur auf die Zeit schließen, in welcher die Einwirkung Barbaris auf Dürer in ihrem Höhepunkt angelangt war; ja wären nicht einige schärfere Faltenbrüche rechts und die ausgeführte Lockenpartie links, man könnte an Barbari selbst denken. So aber kennzeichnet vielleicht gerade dies unvollendet gebliebene Bild den denkwürdigen Moment in Dürers Entwicklung, in welchem er Barbari nicht weiter zu folgen vermochte, sich vielmehr zum Widerspruch gegen dessen Art angeregt fand. Das gleiche Schicksal theilten zwei kleine Flügelbilder mit S. Onuphrius und S. Johann dem Täufer, etwa $\frac{1}{4}$ lebensgroß in Landschaften stehend. Bloss unterzeichnet und untermalt, gelangten die beiden, sorgfältig und zierlich angelegten Seitenstücke

1) Schon in den Verzeichnissen Wilibald Imhoffs des Ae. seit 1573 aufgeführt als: »Der Saluator so Albrecht Dürer nit gar ausgemacht hat kost mich Selbst 30 fl.«; auch mit der Bemerkung: »das letzte Stück, so er gemacht hat«. v. Eye, Dürer S 455, Uebersichtstafel Nr. 2 und

Anhang, S. 532. J. Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern, München 1862, S. 626, mit einem Holzschnitte. Die Tafel mißt Meter H. 0,57, Br. 0,47; sie hatte sich im Imhoff'schen Hause bis auf dessen Vererbung an die Haller erhalten.

aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg durch Senator Klugkist in die Kunsthalle von Bremen. Nach Heller führten sie die ganz zutreffende Jahreszahl 1504¹⁾. St. Onuphrius mit grauem Haar und Bart und blos von einem Schamttuche bedeckt ist rechtshin gewandt, einen Fufs auf den andern setzend und mit beiden Händen auf einen langen Stab gestützt. Der Täufer steht, von vorne gesehen und herausblickend, in etwas geschwungener Haltung, in der Linken ein großes Buch, mit der Rechten auf das Lamm zu feinen Füfsen deutend; fein Haar und Bart sind straff und gelblich wie der ihn umhüllende Pelz. Die nackten Formen sind voll und gut gezeichnet, die Hände und Füfse groß, die Nasen lang und spitz. Die Anlage der Landschaft entspricht der Art Wolgemuts und der früheren Stiche von Dürer.

Auffallend ist die Verwandtschaft der beiden Figuren mit einem wohl nahezu gleichzeitigen Holzschnitte von Dürer, der dieselben Heiligen darstellt und nicht Johann den Täufer und Hieronymus, wie man bisher annahm²⁾. Auf diesem steht Johannes links, hat krauses Haar und Bart; seine jenem Flügelbilde ähnliche gespreizte Stellung erinnert sehr lebhaft an die Kolossalfigur des Heiligen auf dem Schwabacher Altare von Wolgemut³⁾. Der andere Greis aber mit dem großen Buche in den Händen ist durch das Ranken- und Blattwerk, das er unter dem Mantel auf dem blofsen Leibe trägt, wie auch durch das Fehlen des Cardinalshutes und des Löwen sicher als der ägyptische Einsiedler St. Onuphrius gekennzeichnet, der sich den Täufer zum Vorbilde nahm. Die etwas langen Körperverhältnisse dürften auf Rechnung von Barbaris Einfluss fallen. Dasselbe gilt von den Figuren des Holzschnittes, auf welchem Papst Gregor der Große zwischen

1) Heller a. a. O. S. 227. Auf Holz, H. Meter 0,58, Br. 0,2. Der unvollendete Zustand der Tafelchen macht zwar einen ungünstigen Eindruck, ist aber durch die völlig blofs liegenden Vorarbeiten sehr lehrreich.

Thausing, Dürer.

Die Jahreszahl daran habe ich nicht gesehen.

2) Bartsch 112; Heller 1869; Retberg 58.

3) Siehe oben S. 86.

den Märtyrern Stephanus und Laurentius dargestellt ist¹⁾. Die Blätter gehören zu einer Reihe von Holzschnitten mittlerer Größe, auf deren Herstellung weder in der Zeichnung noch im Schnitt jene Sorgfalt verwendet wurde, wie auf die Apokalypse und die ersten großen Formschnitte. Der Meister setzt weniger Ehrgeiz in deren Gelingen; sie sollten wohl mehr nur den Bedürfnissen des Marktes dienen. Deshalb auch stellen sie meist einzelne oder mehrere Heiligenfiguren zusammen dar, so wie es gewisse Kirchenfeste oder Gnadenorte eben erheischten. Die Mehrzahl derselben entspricht wohl jener Sorte, welche Dürer nach seinem niederländischen Tagebuche als »Stücke des schlechten Holzwerks« verkaufte²⁾.

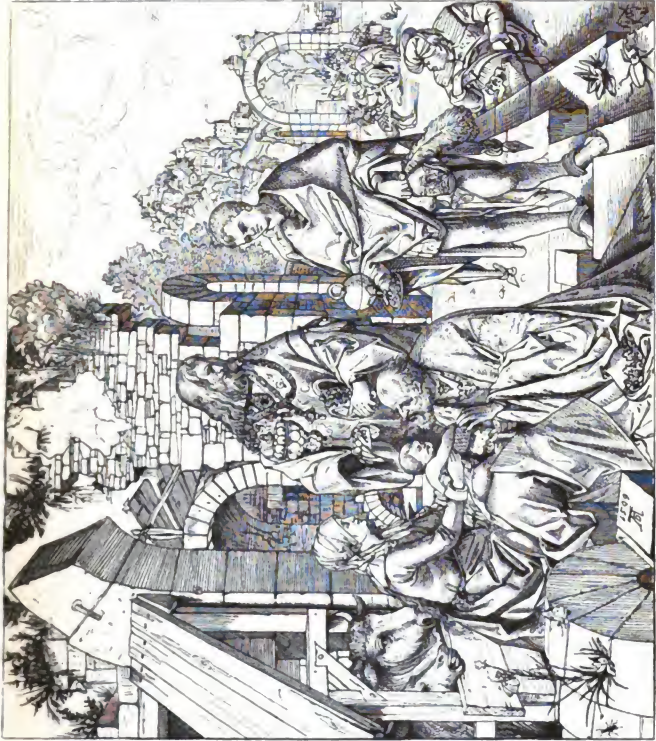
Solche mittelmäßige Holzschnitte sind zunächst: der steife St. Georg auf dem springenden Pferde, mit feinem Speere den Drachen tödtend³⁾. Das Pferd ist zwar leichter aber nicht besser gezeichnet als das des Eustachius; die Art, wie es sich als weiße Silhouette vom schwarzen Grunde abhebt, erscheint für den Holzschnitt fremdartig und wie eine Beirung durch die Tendenz des Kupferstiches. Viel besser gezeichnet war die heilige Familie mit den zwei Engeln in der Halle⁴⁾; dafür ist sie aber mit wenig Geschick und Sorgfalt geschnitten. Gefällig und gut construiert ist das romanische Gewölbe, dessen Bogenöffnung im Hintergrunde durch eine Säule entzwei getheilt wird, ein Motiv, welches auch die italienische Renaissance mit Vorliebe beibehielt. In den Zwickeln, welche der Rundbogen oben an dem Blatte frei läßt, sind in liegender Stellung Adam und Eva angebracht — letztere mit offener Anlehnung an die Aymone des Kupferstiches. Schwächer und ganz von

1) Bartsch 108; Heller 1876; Retberg 123. Dagegen ist Bartsch 109, St. Stephan zwischen zwei Bischöfen, Dürer mit Recht abgesprochen; Retberg A. 11.

2) Z. B. Dürers Briefe etc. 103; Campe, Reliquien 106.

3) Bartsch 111; Heller 1832; Retberg 86.

4) Bartsch 100; Heller 1806; Retberg 61.



(Seite 307.)

Anbetung der heil. drei Könige. Gemälde in den Uffizien zu Florenz.

der hergebrachten Art folcher Andachtsbildchen ist der heilige Christoph mit den Vögeln in der Luft, deren zwei mit einander kämpfen ¹⁾. Das Gleiche gilt von dem heiligen Franz von Assisi, der in einer baunreichen Landschaft die Wundmale empfängt ²⁾. Origineller ist die Darstellung der beiden heiligen Einsiedler Antonius und Paulus, die am Waldesrande sitzen. Der letztere ist bei ersterem zu Besuch und der Rabe, welcher jenem täglich das Brod zu bringen pflegte, kömmt diesmal mit einem in zwei Theile gespaltenen Brode herangeflogen, darüber denn Paulus in fromme Verwunderung ausbricht ³⁾. Ebenfalls gut gedacht, lieblich angeordnet, aber schwächer ausgeführt ist die heilige Familie mit den fünf Engeln ⁴⁾. Endlich die drei heiligen Bischöfe Nicolaus, Udalrich und Erasmus in einer Halle, kürzere würdige Gestalten mit guter Drapierung der Ornate ⁵⁾. Die Entstehung aller dieser hier genannten Holzschnitte dürfte nicht zu weit vor das Jahr 1504, keineswegs aber später zu setzen sein. Sie fallen offenbar in eine Zeit, da Dürers Aufmerksamkeit ganz von der Vollendung seiner Kupferstich- und Maltechnik in Anspruch genommen war.

Im Jahre 1504 vollendete Dürer das erste grössere Tafelgemälde, dessen gute Erhaltung uns lehrt, das er es ganz mit eigener Hand und sorgfältig bis in die kleinste Einzelheit ausgeführt hat. Es ist die Anbetung der heil. drei Könige in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Wie die seligste deutsche Mutter sitzt Maria links mit dem reizend naiven Kindlein auf ihren Knien; tief erregt und mit den verschiedensten Gefühlen nahen ihm die drei prächtig gekleideten, goldstrahlenden Weifen aus dem Morgenlande, und

1) Bartsch 104; Heller 1823; Retberg 56.

2) Bartsch 110; Heller 1829; Retberg 57.

3) Bartsch 107; Heller 1867; Retberg 59.

4) Bartsch 99; Heller 1991; Retberg 89. Es sind genau gezählt

wirklich fünf Engel zu unterscheiden. Die Federzeichnung einer Madonna bei Pofonyi, Nr. 327, jetzt im Berliner Museum, ist eine täuschende Copie nach diesem Holzschnitte, eine grobe Fälschung.

5) Bartsch 118; Heller 1874; Retberg 122.

die ganze Creatur ringsum scheint ihre feierliche Stimmung zu theilen, bis herab zu den Blumen und Kräutern und zu dem großen Hirschfchröter mit den zwei weißen Schmetterlingen, die noch in Wolgemuts Art angebracht sind. Das sonnige Grün an Busch und Bergen hebt die Gruppe besser heraus, als es Heiligenscheine vermöchten. Die hellblonde Madonna, ganz in Blau mit weißem Schleier, erinnert stark an jene im Paumgärtner'schen Altare. Luft- und Linienperspective sind noch mangelhaft; die technische Behandlung aber bereits so vollendet wie in Dürers besten späteren Bildern. Bei scharfen Umrissen sind die Farben sehr flüchtig, sicher in Tempera aufgetragen und mit Oel lasiert; die Stimmung ist ungemein lebhaft, hell und klar. Wenn dem so ist, das Barbaris Feinmalerei Dürer zu dieser zarten, sorgfältigen Ausführung herausgefordert hat, dann hat er jenen in Form und Gehalt nicht nur, sondern auch in der Gediegenheit seiner Technik weit übertroffen. Diese Technik ist allerdings eine nordische, so wie auch die Farbenharmonie, welche Dürer hier annimmt und nicht so bald wieder aufgibt. Wir dürfen aber nicht vergessen, das diese Technik an sich in einem zwar graduellen, nicht aber principiellen Gegensatze zu derjenigen steht, welche Giovanni Bellini übte; nach dessen unvollendetem Gemälde in den Uffizien: ebenfalls Vorzeichnung mit Stift oder Pinsel, Untermalung mit Tempera und wiederholte Lasierung mit Oel. Die Gelegenheit zur Hingabe an dieses sein erstes Meisterwerk der Malerei verdankte Dürer, wie es scheint, wieder einem Auftrage des Kurfürsten Friedrich von Sachsen. Als Geschenk Christian II. kam dasselbe 1603 an Kaiser Rudolph II. und aus der kaiserlichen Galerie im vorigen Jahrhundert nach Florenz, im Austausch für die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo. Als ein Juwel deutscher Kunst glänzt es gegenwärtig in der hochansehnlichen Versammlung, die sich dort in der Tribuna zusammenfindet ¹⁾.

1) Heller, a. a. O. 238. 253.

Waagen¹⁾ meint, die Landschaft des Hintergrundes gleiche ganz der auf dem berühmten Kupferstiche des heiligen Eustachius, dessen Zeit hierdurch annähernd bestimmt werde. Obwohl nun jene Begründung nicht zutrifft — die beiden Landschaften haben bloß eine allgemeine sehr entfernte Aehnlichkeit mit einander — so ist doch die Folgerung aus einer richtigen Empfindung geschöpft. St. Eustachius²⁾ zeigt als Kupferstich dieselben künstlerischen Qualitäten, wie die Anbetung der heil. drei Könige als Gemälde. Erfindung und Anordnung werden durch die Feinheit der Technik, durch die liebevolle Ausführung der zerstreuten Einzelheiten weit überboten; der gleiche helle, zarte Gesamttönen zeichnet auch diesen Stich aus. Die Vollendung desselben dürfte nicht weit vor das Jahr 1504 zu setzen sein, wenn auch wohl früher als die der Nemesis. St. Eustachius ist dem Formate nach die größte Kupferplatte, welche Dürer bearbeitet hat³⁾. Dürer wollte damit gewiss etwas Ungewöhnliches leisten. Doch liegt das Hauptgewicht und der Reiz des Blattes zumeist nur in der ungemein duftigen Landschaft mit der Burg im Hintergrunde. In diese Landschaft, die schönste, die Dürer gestochen hat, sind die Figuren lose wie Krippenbilder hineingestellt: der steife Hirsch mit dem Crucifixe zwischen den Geweihen, der ritterliche Jäger in Anbetung davor knieend, ein Pferd an einen Baum

1) Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen I. 205.

2) Bartsch 57. So nennt Dürer selbst den Heiligen im Niederländ. Tagebuch, desgleichen die älteren Quellen. Erst später kam dafür der Name des heil. Hubertus in Gebrauch, von dem die Legende dasselbe wunderbare Jagdabenteuer berichtet und dessen Fest mit Verehrung seiner Reliquien heutzutage noch in Köln als Schutzmittel gegen den Hundebiß unter großer Theilnahme des Landvolkes gefeiert wird.

3) Die Nachricht Hellers, S. 443, daß Kaiser Rudolf II. die Platte Dürers besessen und dieselbe habe vergolden lassen, ist wohl unbegründet. Die vergoldete Platte nämlich, die sich in dem Besitze des Kaufmanns F. X. Redtenbacher zu Kirchdorf in Oberösterreich befindet, ist nicht die des Originalen, sondern, wie ich mich überzeugen konnte, diejenige der Copie von 1579, Heller Nr. 731; nur sind die Buchstaben G und H zu beiden Seiten des Dürer'schen Monogrammes weggenommen.

gebunden und im Vordergrund die fünf leichten Jagdhunde in verschiedenen ruhigen Stellungen. Das Pferd zeigt noch ganz die ungünstigen Formen der Reiterzeichnung von 1498, es schaut so menschlich drein wie die Pferde der apokalyptischen Reiter. Am besten gelungen ist noch die Gruppe der Windhunde, die nachmals Agostino Veneziano zu einem besonderen Nachstiche bewogen hat. Hingegen zeigt eine leichte Federzeichnung von 1505 im königl. Kupferstichkabinet zu München mannigfache Gruppen von jagdbaren Thieren, Pferden, Rindern, die von Hunden und Löwen angefallen werden, alles in wilder Bewegung¹⁾. Die Bildung der Rinder ist noch immer schwach, die der Pferde dagegen leichter und gefälliger. Wie früher mit dem Studium der Landschaft, so sehen wir Dürer nun auf alle Weise eifrig mit dem Studium der Thierformen beschäftigt.

Auch Jacopo de' Barbari malte Jagdbilder, selbst von profaner oder mythologischer Bedeutung²⁾; und ein Beispiel seines tüchtigen Verständnisses der Pferdeformen liefert sein Kupferstich: Pegasus, ein prächtiger Gaul, in geschickter Verkürzung rechtshin heraussprenge³⁾. Nichts stand aber seinem Geschmacke ferner, als die bunte Mannigfaltigkeit, der ungezügelte Reichthum an Einfällen, in dem sich Dürer damals noch gefiel, und die dem Italiener so sehr widerstrebt. Darum tadelte ja auch Michelangelo Buonarotti die niederländische — also auch die deutsche Malerei so hart, »weil sie auf einem Gemälde eine Menge Dinge mit Vollendung wiedergeben will, von denen ein einziges bedeutend genug wäre; so dafs keines derselben befriedigend zur Geltung kommt«. Deshalb erklärte er nur die italienische

1) Lithographirt von Strixner.

2) Abgesehen von dem oben erwähnten Stilleben befals die Erzherzogin Margarethe im Jahre 1516: »Un autre tableau exquis, où il y a un homme avec une teste de cerf et un crannequin au milieu et le bandaige; fait de la main de feu

maistre Jacques de Barbaris«. L. De Laborde, Inventaire de Marguerite, 25, Nr. 138.

3) Paffavant, P. Gr. III. 140, Nr. 29. Gleichzeitige Copie darnach von Nicolaus Wilborn mit der Aufschrift EL TEMPO, Bartsch VIII. Nr. 5.

Kunst für die wahre. »Dies ist so wahr, fügt er dann hinzu, daß, wenn selbst Albrecht Dürer, ein feinfühlig und geschickter Mann in seiner Art, mich oder Francesco d'Hollanda täuschen und ein Werk nachahmen oder machen wollte, als sei es in Italien geschaffen, er zwar damit, sei es nun eine gute, eine mittelmäßige oder schlechte Malerei liefern würde, der ich aber sicher sogleich anfehe, daß sie weder in Italien noch von einem Italiener gemacht ist¹⁾. Für die frühe Zeit Dürers hat jenes herbe Urtheil des herben Florentiners gewiss Berechtigung. Wenn sich Dürer aber, wie wir sehen werden, allmählich von jenen Mängeln oder vielmehr von jenem Ueberflusse loslagte, um schließlich auch, gleich Michelangelo, in schlichter Einfachheit das wahre Wesen der Kunst zu erkennen, so mag das Beispiel Barbaris darauf nicht ohne Einfluß geblieben sein. An Concentrierung, an schlichtem Maßhalten bis zum Genügen am Einzelnen konnte Dürer von dem Venetianer wohl lernen. Aber auch eine Anatomie, wie die des heil. Sebastian in halber Figur auf einem Kupferstiche Jacopos in der Sammlung des Barons E. Rothschild in Paris²⁾ mußte Dürers Ehrgeiz auf eine harte Probe stellen. Denn die Formen und Verhältnisse des menschlichen Körpers zu ergründen, war die wichtigste Aufgabe der Malerei. Je weniger dem deutschen Meister die Anschauung zu Hilfe kam, desto eher glaubte er durch theoretische Forschung hinter die Geheimnisse zu kommen, die er in dieser Beziehung bei dem Italiener voraussetzte. Und doch litt es ihn nicht bei bloßer Nachahmung. Immer wieder kehrt er zur Natur zurück und sucht bei ihr den Ausweg aus allen Widersprüchen.

Uns mag es heute auffallend erscheinen, daß ein so selbständiger Meister wie Dürer so lange Störungen von einem anderen erleidet, der sich an Begabung und allgemeiner Bedeutung gar nicht mit ihm messen kann. Es haben eben

1) Manuscrit de François de Hollande; A. Raczyński, Les Arts en Portugal, Paris 1846; 14—15.

2) Publiert in den Heliogravures Amand-Durand, Paris 1874. Galichon Nr. 9.

Zeitgeschmack und Mode ihr eigenes Gesetz, und es gab Umstände, unter denen Jacopo de' Barbari einem Dürer als unerreichtes Muster vorgehalten werden konnte. Je absonderlicher uns die ganze Kunstweise jenes Venetianers erscheint, desto mehr war dieselbe geeignet, bei den ersten Anhängern humanistischer Bildung in Nürnberg, im Norden überhaupt Bewunderung zu erregen. Gerade in so eigenthümlicher Mischung mußte die Renaissance dem an kölnische und vlämische Typen gewohnten, deutschen Auge besonders zufagen; leicht erschien ihm in den Figuren Barbaris das antike Ideal verkörpert, das sich auch in den schmiegsam gezogenen, nicht wie bei Mantegna von Querfalten durchsetzten Gewandungen nicht verleugnet. Sehen wir heutzutage auch in diesen überschuldenen, sanftgeschwungenen Gestalten mit platten unbedeutenden Köpfen falsches Gefühl und einen Vorgeschnack jenes süßen Hanges zur Uebertreibung, der späterhin den Niedergang der Malerei herbeiführte, so kam dies bei dem Urtheile der Zeitgenossen nicht in Betracht. Ihnen konnte vielmehr — nach Dürers Worten zu schließen — hierin das Problem der nackten Figur gelöst erscheinen, um welches sich damals auch die Nürnberger Kunst so eifrig bemühte. Wolgemut hatte hiezu im Jahre 1497 mit den vier Hexen den ersten bekannten Versuch in möglichst engem Anschlusse an die Naturbeobachtung gemacht, in den späteren Stichen aber lenkte ihn die Anpassung fremdartiger Motive und das Spiel seiner Phantasie davon ab. Dürer folgte ihm getreulich auf dieser Bahn, beobachtend, lernend, in der Ausführung wetteifernd. Da trat Barbaris Erscheinung dazwischen und forderte gleichfalls Dürers Eifer heraus. An der oberflächlichen, unbestimmten und mageren Technik von dessen Stichen konnte der schon viel weiter fortgeschrittene Dürer nichts mehr lernen, sich also auch zur Nachbildung nicht veranlaßt fühlen. Um so begieriger griff er nach den Grundformen von Barbaris Zeichnung, in der Hoffnung, hinter deren geheimnißvollem Reize den Quell der Wahrheit zu finden. Bald aber sollte sich Dürer auch hierin

getäufcht finden und er tritt nun in immer weiteren Gegensatz zu Barbari, so daß dessen Einfluß fast nur noch in der Wahl der Stoffe ein positiver bleibt, in der Form aber ein negativer wird.

Den Gang und die Wandelung dieser Wechselbeziehungen verfolgen wir am besten an der Entstehungsgeschichte jenes Kupfertiches, in welchem Dürer zuerst mit aller Zuversicht feines Selbstbewußtseins vor die Welt trat als unbestritten erster Meister der Kunst — an Adam und Eva¹⁾. Wie unter der stolzen Inschrift: »Albertus Dürer Noricus faciebat« die Jahreszahl beweist, wurde die Platte im Jahre 1504 vollendet. Daß der Stich aber auch erst in demselben Jahre begonnen wurde, sehen wir aus der ebenso datierten Federzeichnung, welche sich gegenwärtig im Besitze des H. A. von Lanna in Prag befindet. Sie zeigt auf geschwärztem Hintergrunde die beiden Hauptfiguren im Gegenfinne zu dem Stiche und genau in denselben Dimensionen. Ohne Zweifel hat sie als endgiltiger Entwurf und als Vorlage für den Kupferstich gedient. Daß der Künstler hier etwas ganz Besonderes zu leisten gedachte, und mit welcher Sorgfalt er gerade bei dieser Arbeit vorging, bezeugen die Probedrucke, welche er von der noch unvollendeten Platte machte. Zwei derselben befinden sich in der Albertina in Wien, ein dritter im Britischen Museum²⁾. Es war sonst nicht Dürers Uebung, seine Arbeit auf der Kupferplatte

1) Bartsch, Nr. 1.

2) Die beiden Probedrucke von Adam und Eva in der Albertina wurden im Jahre 1820 in der Versteigerung Durand zu Paris für 1500 Franken erworben. Auf dem einen ist die ganze rechte Hälfte des Blattes sammt dem einen Beine des Adam noch weiß, d. h. blos in leichten Umrissen mittels des Stichelns vorgezeichnet; auf dem zweiten ist auch noch das andere Bein Adams weiß. Das Exemplar des Britischen Museums

entspricht dem zweitgenannten, früheren Plattenzustande. Adam und Eva ist auch der einzige Kupferstich Dürers, der nach seiner Vollendung noch eine Nacharbeit erfahren hat, indem gerade unter der linken Achselhöhle Adams in dem rückwärts stehenden Baumstamme ein dreieckiger dunkler Spalt nachgestochen wurde, der den früheren Drucken fehlt und somit einen zweiten Zustand der vollendeten Platte statuirt.

durch solche Druckversuche zu controlieren, wenigstens giebt es nur noch ein solches Beispiel, den Probedruck vom »großen Hercules«¹⁾. So lehrreich für uns diese Proben sind, so verschafften sie doch Dürern gewifs nur die Ueberzeugung, dafs er einer derartigen Hilfe bei seiner Arbeit gar nicht bedürfe. Er war sich seiner Aufgabe so klar bewußt und fühlte sich seiner Hand so sicher, dafs er nach ganz leicht vorgeritzten Contouren unmittelbar, und zwar von der Rechten zur Linken auf der Platte, Schritt vor Schritt gleich an das Fertigmachen ging ohne die geringste Unsicherheit, so dafs in den Probedrucken die ganz vollendete Arbeit unmittelbar an das weifsgebliebene Stück des Blattes grenzt. Da er feines Materials vollständig Herr war und nachträglich nichts zu stimmen und auszugleichen hatte, so bedurfte er eigentlich auch keiner Probedrucke. Für die ältere, bloß zeichnende Art des Kupferstiches ist ein solches Vollenden aus dem Stegreif wohl begreiflich. Hier aber handelte es sich zuerst um die klare Abrundung und Herausbildung der Massen aus einem kräftig vertieften Hintergrunde bis zur Erzielung einer nahezu farbigen Wirkung. Die Schwierigkeiten dieses künstlerischen Verfahrens erscheinen selbst unseren, an die reichste Entfaltung technischer Mittel gewöhnten Blicken so ungeheuer, dafs wir die Begabung, welche dieselben zuerst aufwarf, um sie mit solcher Leichtigkeit zu überwinden, nicht anders als stumm anstaunen können.

Wie ärmlich erscheint neben den reichen technischen Mitteln Dürers in seinem »Adam und Eva« die Kupferstechkunst Jacopo dei Barbaris! Und doch führen die Anfänge des Werkes auf seine Einflüsse zurück. Wir wissen nicht, ob Mann und Weib, die Meister Jakob Dürern als »aus der Mafs gemacht« gewiesen hatte, Adam und Eva vorstellten. Bekannt ist aber, dafs die beiden ersten Eltern stets der Kunst einen beliebten Vorwand zur nackten Darstellung der beiden Geschlechter geboten haben, und nur

1) Siehe oben S. 229.

in diesem Betracht hat auch Dürer seinen Gegenstand gewählt. Nun erinnert allerdings im fertigen Kupferstiche fast nichts mehr an Jacopo dei Barbari, als etwa die zierliche Art, mit der Adam den Spielfuß hinten nachschleift. Zum Glück besitzen wir aber noch zwei Entwürfe Dürers, die uns die beiden Figuren in einem viel früheren Stadium zeigen und uns auf die richtige Fährte leiten. Die Blätter von feinem, festen, sehr alten Papier, aus den Sammlungen Bianconi in Mailand und Fries in Wien stammend, befinden sich jetzt in der Albertina¹⁾. Das eine zeigt uns den Adam des Kupferstiches fast ganz in derselben Stellung und den gleichen, nur etwas schlankeren Formen; die Eva auf dem anderen Blatte hingegen ist von der des Kupferstiches noch völlig verschieden. Ihr Körper ist langgestreckt, mager und von gezwungener Bewegung; ihre Beinstellung bildet denselben Winkel wie beim Adam, der eine Arm langt hocherhoben einen Apfel von dem Baume herab, indess der Kopf etwas seitwärts zurückgebeugt ist. Der Schwung der dürftigeren Formen, das Oval des Köpfchens, ja selbst die lockere, regellose Art der Zeichnung erinnern eben so schnell an Barbari, wie sie für Dürer befremdend erscheinen. Dreht man aber die rings um die Figuren braun angelegten Blätter um, so sieht man, daß die Körper allerdings aus der Mafz, mit Zirkel und Richtscheit construiert sind. Eigenthümlicher Weise sind in den Rumpf des Adam nur Kreise, in die Eva aber Quadrate hineingezeichnet; auch erscheint der Kopf der letzteren in zwei verschiedenen Haltungen. In das Bein von Adams Standfuß sind sogar bereits jene Verhältniszahlen eingeschrieben, nach denen Dürer im ersten Buch seiner Proportionslehre vorgeht und zwar stimmen dieselben zumeist mit der, dort als normaler mittellanger Mann beschriebenen Figur²⁾.

1) Heller, a. a. O. S. 49.

2) d. i. Figur B. Mit Bezeichnung der ausnahmsweise von dieser Figur des Buches abweichenden Ziffern sind

diese Bruchtheile der Körperlänge für das, von vorne gefehene Bein hier: Einreißung des Beins $\frac{1}{14}$ statt $\frac{1}{13}$; Aufsen ob dem Knie $\frac{1}{16}$; Innen ob

Lieferrn uns diese Zeichnungen schon den für Dürers ganzen Entwicklungsgang so wichtigen Beweis, daß bereits Adam und Eva vom Jahre 1504 nach den Gesetzen feiner Proportionstheorie gebildet waren, so reicht die Entstehung der Entwürfe überdies noch um einige Jahre hinter die Ausführung des Stiches zurück. Wir beobachten Dürer also, wie er sich losringt von dem verlockenden Einfluß des Venetianers, wie er dann statt des fremden Vorbildes »sein eigen Ding vor sich nimmt« und, rastlos zwischen Speculation und Naturbeobachtung fortschreitend, bis zu der vollen Selbständigkeit vordringt, bei der wir ihn im Jahre 1504 angelangt sehen. Das Britische Museum bewahrt eine Federzeichnung, auf welcher der den Ast haltende rechte Arm Adams sammt dessen Schulter und Hals, sodann zweimal fein linker ausgestreckter Arm mit dem Apfel in der Hand, endlich dreimal die leere linke Hand in verschiedener Fingerstellung, alles im Gegensinne zum Kupferstiche studiert ist; links unten noch ein Felsenvorsprung, abweichend von dem im Hintergrunde des Stiches ¹⁾. Eine Federkizze zur Eva mit dem Apfel in der Hand, schon ganz so wie auf der Lanna'schen Zeichnung von 1504 und mit einer senkrechten, den Schwerpunkt zwischen Standbein und Spielbein bezeichnenden Linie befindet sich in der Bodleiana zu Oxford ²⁾. Die völligen Formen und den kurzen Kopfstypus der Eva im Kupferstiche zeigt auch bereits der hübsche Holzschnitt, auf welchem die heilige Büßerin Maria von Aegypten von Engeln zum Himmel emporgetragen wird ³⁾. Der vom üppigen langen Haupthaar umflossene Körper ist von seltenem Ebenmase und von edler Haltung. Reizend ist das Gedränge der Engelskinder, die sich mit dem Tragen nicht wenig an-

dem Knie $\frac{1}{19}$; Mitten im Knie $\frac{1}{18}$; Innen unter dem Knie $\frac{1}{30}$; Ende des Auf-ern Wadens $\frac{1}{16}$ statt $\frac{1}{15}$; Unten im Schienbein oder über dem Riße $\frac{1}{40}$ statt $\frac{1}{34}$.

1) Phototyp. Abbild. in Dürer-

Quantin, S. 73.

2) Phototyp. Abbild., a. a. O. S. 71.

3) Bartsch 121; Heller 121; Retberg 60. Dort und gemeiniglich mit Unrecht Sta. Maria Magdalena genannt.

strengen, zumal derjenige, welcher links unten den Fuß der Heiligen hebt.

Das schwankende Verhältniß zu Barbari, das Dürer zur Nachahmung und doch zugleich zum Widerspruche anregt, lassen auch noch einige andere Kupferstiche deutlich durchblicken. So hat offenbar das Blättchen Barbaris mit dem Bogen schützen Apollo und der bloß mit halbem Leibe sichtbaren Diana¹⁾ Dürer zur Behandlung desselben Gegenstandes angeregt²⁾. Zuerst construierte Dürer seinen Apollo mit Hilfe seiner Proportionslehre ganz in der Art und Stellung seines Adam. So sehen wir die Figur auf der oben S. 284 erwähnten Federzeichnung des Britischen Museums³⁾. Als bald aber ging Dürer von dem Schema ab und gab dem Apollo in seinem kleinen Kupferstiche ganz neue eigenartige Formen und Motive. Er behielt hier nur ganz im Allgemeinen die Anordnung seines Vorbildes bei, in allen Einzelheiten tritt aber eine andere Auffassung und eine tüchtigere Durchführung an die Stelle. Aus dem hageren steifen Apollo Barbaris, an dessen Stellung Dürers Adam noch stark erinnert, macht Dürer einen gedrungenen, muskulösen und gewaltfam bewegten Heroen, ähnlich dem, die stymphalischen Vögel jagenden Hercules in dem Nürnberger Gemälde von 1500. Diana blickt allerdings noch in etwas empfindsamer Haltung heraus und mahnt in der Biegung der einfachen langgezogenen Strichlagen an Barbaris Weife. Dessen zwei Blättchen, von denen das eine den Mann mit der trogförmigen Wiege, das andere als Seitenstück ein orientalisches Weib mit Kind und Rocken darstellt⁴⁾, mögen Dürer beim Entwurfe seiner Türkenfamilie vorgeschwebt haben, wo die beiden Figuren auf einem Blatte vereinigt

1) Bartsch P. G. VII. 523. Nr. 16.

2) Bartsch Nr. 68.

3) Verkleinerte Phototypie in der Gazette des Beaux-Arts 1877. II. p. 537, und bei Dürer-Quantin S. 75. Vergl. F. Wickhoff, Dürers Studium nach der Antike, Mittheil. des In-

stituts f. osterr. Geschichtsf. 1880, I. 422, M. Lehrs, Nachtrag, ebendaf., II, 281, und H. Thode, Dürers »antike Art« im Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen 1882. III. 106 ff.

4) Bartsch a. a. O. Nr. 11: L'homme portant le berceau u. 10: La fileuse.

sind¹⁾. Das grofse glotzende Schauen derselben verräth den frühen Ursprung des Stiches, und die zierliche Beinstellung des Weibes deutet auf fremdartige Inspiration. Viel selbständiger ist Dürer schon in der Behandlung der männlichen Anatomie. In Concurrenz mit einer entsprechenden Figur Barbaris in der trefflichen Gruppe der Gefesselten²⁾ dürfte der linkshin gewandte h. Sebastian mit den hinaufgebundenen Armen entworfen sein, und zwar mittelbar nach einem Modell. Die fein empfundene Naturtreue, die gerade jenen Stich Barbaris vortheilhaft auszeichnet, hat Dürer hier nicht erreicht, ob er gleich zu so kleinen naturalistischen Mitteln, wie zur Andeutung der Beinbehaarung gegriffen hat.

Freier bewegt sich Dürer in einigen kleinen Stichen, deren Gegenstände ohne besondere Nebenabsicht unmittelbar aus dem Leben gegriffen sind. So das gehende Bauernpaar (B. 83); der Bursche redet mit lebhaften Mienen, die Rechte prahlerisch erhoben, in seine vornehm steife Liebste hinein. Unverkennbar daran ist der spöttische Zug gegen bäuerische Ueberhebung, wie er im späteren Mittelalter allgemein beliebt und insbesondere den Städtern geläufig war. Dieselbe ironische Auffassung, obwohl fern von aller Caricatur, zeigen die drei Bauern im Gespräch (B. 86), von denen der eine einen Eierkorb hält, ein anderer einen Sack über der Schulter trägt und sich auf ein etwas schadhaftes Schwert stützt; sie rathschlagen ohne Zweifel über das Wohl der ganzen Welt. Eine schlichte häusliche Scene, wie vom Zufall eingegeben, zeigt der kleine Stich: Maria selbdritt (B. 29). Die beiden stehenden Frauen in bürgerlicher Tracht wären kaum gekennzeichnet ohne die Erscheinung von Gott Vater in den Lüften. Das Gleiche gilt in noch höherem Mafse von der kleinen säugenden Madonna aus dem Jahre 1503. Die Natürlichkeit geht hier so weit, dafs Maria ein ältliches, mageres Gesicht hat, weshalb man aber doch nicht an eine

1) Bartsch 85.

2) Bartsch Nr. 17. Hieronymus Hopfer hat u. a. auch die hier ge-

nannten vier Kupferstücke von Barbari copiert.

heil. Mutter Anna zu denken braucht. Dieses Blatt zeigt bereits eine sehr vorgeschrittene Technik; es ist fein und doch tief gestochen, so daß frühe Abdrücke sehr dunkel erscheinen ¹⁾. Am weitesten geht die Verfeinerung des Kupferstiches bei jenen früheren Blättern Dürers, die bloße Ausgeburten seiner Phantasie sind und dem eigenthümlichen Zuge seiner Hand keine Schranken entgegensetzten. Der Mann mit dem flammenden Antlitz, Schwert und Wage in den Händen haltend und auf einem schreitenden Löwen sitzend, soll vermuthlich den Weltrichter bedeuten; die symbolische Darstellung, auch genannt die »Gerechtigkeit«, ist willkürlich aus verschiedenen apokalyptischen Reminiscenzen zusammengesetzt ²⁾. Die zarte Behandlung des Stiches wäre geeignet, über die Entstehungszeit desselben zu täuschen; sie tritt aber zurück vor der wundervollen Ausführung der beiden Wappen, welche Dürer in Kupfer stach und deren eines, das Wappen des Todes ³⁾, mit der Jahreszahl 1503 bezeichnet ist. Das andere ist das Löwenwappen mit dem flatternden und krähenden Hahne über dem Stechhelme (B. 100); es dürfte nahezu gleichzeitig sein. An Tieffinn der Erfindung vergleicht es sich zwar gar nicht mit jenem, an Feinheit der Technik geht es aber noch weiter. Der Metallglanz an dem Helme ist unnachahmlich wiedergegeben. Alle diese Darstellungen erscheinen auf weißgebliebenem Hintergrunde.

Nächst »Adam und Eva« — falls wir dem Werke einen solchen Sinn unterlegen dürfen — feierte Dürer seinen Sieg über Barbari zumeist in seiner »Familie des Satyrs« vom Jahre 1505 ⁴⁾, auch genannt der »kleine Satyr« zum

1) B. 34. Die Kupferstich-Sammlung der k. Museen in Berlin besitzt einen Abdruck vor dem dürren Bäumchen und dem daran hängenden Täfelchen mit der Jahreszahl, deren Beifügung seitdem bei Dürer üblich wird.

2) B. 79. Vergl. Apokalypse Cap. 19. V. 12: »Seine Augen sind wie Feuerflammen«. Wage und Schwert

tragen zwei der apokalyptischen Reiter, doch soll der dritte mit dem Bogen die messianische Zeit darstellen. Der Lowe ist das Symbol der Macht; Apok. Cap. 5. V. 5 wird Christus selbst der Lowe genannt, »der da ist vom Geschlechte Juda«.

3) B. 101, vergl. oben S. 212.

4) Bartsch 69.

Unterschiede von der ›Eiferfucht‹ oder dem ›grofsen Satyr‹. Der entsprechende Kupferstich Jacopos, auf welchem der ziemlich hölzerne Satyrvater statt der Flöte die Bratfche spielt, ist hier weit übertroffen¹⁾. Die Figuren erscheinen hier auch nicht mehr auf weifsem Grunde, sondern sind aus dem dunklen Waldeschatten in's höchste Licht herausgearbeitet. Das Naturstudium ist am Leibe der liegenden Frau unverkennbar. Wie beliebt der Gegenstand damals war, zeigt der Umstand, dafs ein anderer venetianischer Stecher, genannt ›der Meister von 1515‹ denselben in verschiedener Weise zweimal gestochen hat. Was den Stoff anbelangt, so ist wohl denkbar, dafs Lucians Beschreibung von Zeuxis' Centaurenfamilie oder wenigstens eine ungenau vermittelte Reminiscenz daran den Gedanken an eine solche mythologische Waldidylle nahe gelegt hat.

Dafs es die Meister der Renaissance mit der Unterscheidung von Centauren und Satyrn nicht genau nahmen, wurde bereits erörtert²⁾. Auch sonst noch weicht die Darstellung von jenem so sehr gepriesenen Gemälde des Zeuxis ab³⁾. Dort erschien eine Centaurin mit dem Pferdeleibe auf den üppigen grünen Rasen gelagert und ihre Zwillinge säugend; der Centaurenvater stand über ihr auf der Anhöhe und hielt lachend einen jungen Löwen mit dem rechten Arme empor; als wollte er damit seine Kleinen zum Scherze erschrecken. Es giebt aber auch eine Nachbildung dieser Darstellung, welche uns den Zusammenhang der Stiche von Barbari und Dürer mit jener Stelle bei Lucian doch noch vermittelt. Der grofse Florentiner Sandro Botticelli, der sich zuerst an die Ausführung profaner und mythologischer Stoffe in Gemälden wagte, hat nämlich auch die Centaurenfamilie

1) Bartsch P. G. VII. 522. Nr. 14. Gleichfalls von Hieronymus Hopper nachgestochen.

2) S. oben S. 228.

3) Lucian, Zeuxis und Antiochus, Cap. 3—7. Dasselbe gilt von dem Stiche des französischen Monogram-

misten Claude Corneille, wo das Satyrweibchen mit zwei Jungen ohne den Vater dargestellt ist; Robert Dumesnil, Peintre-Graveur VI. 16. Nr. 10: La femelle du Centaure et ses petits, wie hier das Blatt schon richtig benannt wird.

des Zeuxis nachzuschaffen versucht. Und zwar befindet sich die Composition als Zierwerk auf seinem berühmten Bilde der »Verläumdung« in den Uffizien zu Florenz¹⁾. Auch der Hauptgegenstand dieses Gemäldes ist einer Schilderung Lucians von einem Bilde des Apelles entnommen. Daneben ist dasselbe mit einer edlen Renaissance-Architektur und mit reichen Ornamenten geschmückt. Auf dem Sockel des Richterstuhles erscheint, als Relief grau in grau gemalt und mit Gold aufgehört, die Centaurenfamilie des Zeuxis, so wie sie Lucian beschreibt; nur darin weicht Botticellis Darstellung ab, daß das Centaurenweib drei Junge, statt zwei, um sich hat und daß diese nicht wie die Eltern mit Pferdeleibern, sondern blos mit Bocksbeinen gebildet sind. Wir sehen hier somit schon einen Uebergang zu jener anderen Auffassung, und es ist daher wohl auch denkbar, daß die Vermenschlichung des Weibes und das Musizieren des Vaters bei Dürer und Barbari nur weitere Abwandlungen des ursprünglichen Vorwurfes sind²⁾.

Das ist es ja, was die Ausdeutung mancher frühen Kupferstiche Dürers so sehr erschwert. Wir wissen nicht, auf welchen Wegen die neuen, fremdartigen Vorstellungen an den Künstler gelangten und welche Veränderungen sie auf diesem Wege erlitten. Leichter wird es uns sein, bis wir einmal auch in der gelehrten Litteratur der Zeit besser Bescheid wissen, obwohl auch dann der Uebergang vom knappen Worte zur bildlichen Darstellung ein schwer berechenbarer bleibt. Bei dem Mangel jeglicher Anschauung können wir uns die anfängliche Unbeholfenheit der altdeutschen Meister gegenüber antiken und mythologischen Stoffen nicht groß genug denken; daher wir auch die betreffenden Com-

1) Katalog Nr. 1182. Wir kommen auf das Gemälde weiter unten, wo von den Entwürfen Dürers für den Rathhausaal die Rede ist, nochmals zurück.

2) Die Figuren des Dürerschen Bildes hat einer seiner Schüler oder

Nachfolger als Zierbilder in ein Ornament von Weinranken gefügt, das fortlaufend ein Teppichmuster bildet. Der große Holzschnitt, Dürers Tapete genannt, ist beschrieben bei Heller 2104, Passavant 206, Retberg A. 68.

positionen kaum als jenem Gebiete angehörig erkennen, geschweige denn, daß wir den einzelnen Gegenstand mit Bestimmtheit bezeichnen könnten. So zweifle ich denn gar nicht, daß zwei andere Kupferstiche des Jahres 1505, genannt »das große« und »das kleine Pferd« (B. 97 u. 96) eine mythologische Bedeutung haben sollten. Daß Dürer zugleich Proben von feinen Fortschritten im Studium des Pferdeleibes geben wollte, thut dieser Vermuthung keinen Abbruch. Das »große Pferd« ist ein Karrengaul von ähnlicher, nur noch schwererer Rasse als das Flügelross auf Barbaris Kupferstich, äußerst naturgetreu gezeichnet und meisterhaft von rückwärts verkürzt; es steht mit der Halfter in einem Gemäuer und vor einer Säule, auf welcher oben noch die Füße eines nackten Götterbildes sichtbar sind; hinter dem Pferde und gegen dessen Kopftheil gerichtet ein Mann in Rüstung mit Helm und Hellebarte, als wäre er eben gekommen, das Pferd wegzuführen. Es dürfte Hercules sein, wie er die Rosse des Diomedes aus Thrakien entführt. Ganz ähnlich illustriert auch die älteste, deutsch gedruckte Mythologie von Johann Herold¹⁾ diese That des Hercules in Holzschnitt. Auch dort erscheint nur ein Pferd, gleichfalls verkürzt von rückwärts gesehen, und neben demselben ein gewöhnlicher Mann, es am Zügel haltend und die Peitsche schwingend. Eine solche Vereinfachung des Gegenstandes ist eben bei altdeutschen Meistern ganz gewöhnlich.

Schwerer erklärt sich die ähnliche Darstellung des »kleinen Pferdes«, das leichteren Schlages, von größerer Lebendigkeit, ähnlich dem Pferde des St. Georg im Holzschnitte (B. 111), aber von weniger genauer Naturwahrheit

1) Die Heydenwelt, Basel 1554, Pag. CLXXXI. Ob vielleicht Quad von Kinkelbach, wenn er in der oben S. 207 angeführten Stelle die »Eifersucht« den »großen Hercules« nennt, dadurch das Blat von einem andern, »kleinen« unterscheiden wollte und ob er vielleicht darunter das »große

Pferd« noch verstand? Vergl. damit auch den Stich von Hans Sebald Beham, Bartch Nr. 67, wo ein Krieger mit einem Rosse bloß durch die Inschrift als »Alexander Magnus«, der den Bucephalus gegen die Sonne führt, gekennzeichnet ist.

ist als »das große«. Das Pferd schreitet wiehernd linkshin und hinter ihm geht wieder ein Mann in Rüstung mit der Hellebarte. Ein Becken mit brennendem Pech auf der Mauer im Hintergrunde deutet ebenfalls auf heidnischen Spuk hin. Der Mann aber hat kleine Flügel an seinen Füßen und an seinem Helme; doch nur die ersteren sind gefiedert, die letzteren gleichen denen eines Nachtfalters. Trotz dieser phantastischen Abänderung kann Dürer doch so nur den Mercur dargestellt haben. Was aber hat Mercur mit Pferden zu thun? Darauf wissen wir freilich keine Antwort. Wir sind hier wieder an der Grenze des Erklärlichen. Möglich, daß wir es auch nur mit der Verwechslung von Thierformen zu thun haben. So gut aus Centauren Satyrn wurden, können auch in der Vorstellung des Künstlers die Rinder des Helios die Gestalt der Sonnenpferde angenommen haben. Vielleicht auch gestattete sich der Meister diese für uns wohl starke *Licentia poetica*, weil die Darstellung eines Rindes für ihn kein Interesse hatte und, wie wir Ursache haben zu glauben, auch gar nicht im Bereiche seines Verständnisses lag. Daß Dürer damals noch auf der Suche nach neuen Stoffen, offenbar mythologischen, war und daß er darin auch wohl von gelehrten Freunden mit Rath unterstützt wurde, erschließen wir aus der Stelle eines Briefes vom 28. August aus Venedig an Wilibald Pirckheimer: »Der Historien halber sehe ich nichts Besonderes, was die Wälschen machen und was sonderlich lustig in Euer Studieren wäre; es ist immer ein und dasselbe. Ihr wißt selbst mehr, als sie malen«¹⁾.

Doch abgesehen von der gegenständlichen Bedeutung der drei Kupferstiche von 1505, künstlerisch bedeuten sie mit »Adam und Eva« von 1504 einen ungeheuren Fortschritt Dürers. Technisch stehen sie auf der gleichen Höhe wie jenes Hauptblatt. Sie variieren nur dasselbe Thema, die Hauptfiguren aus schwarzem Grunde mit möglichster Feinheit in's höchste Licht herauszuarbeiten, oder richtiger gefagt:

1) Dürers Briefe, 14 mit Anm.

ſie ſo aus dem ſtark gedeckten Hintergrunde auszuparen. Niemals zuvor iſt im Kupferſtich oder in der bloſen Zeichnung ſchwarz auf weiß eine gleiche maleriſche Wirkung erzielt worden. Dabei zeigt ſich das raſche Fortſchreiten von Dürers Naturbeobachtung in den Pferdeköpern vielleicht noch deutlicher als in den menſchlichen Formen. Man vergleiche nur die beiden Pferde von 1505 mit demjenigen des heiligen Euftachius; und unter ihnen wieder iſt das »groſſe Pferd« um vieles beſſer und darum ſicher auch ſpäter als das »kleine«. Wie ſehr Dürer damals von dem Studium des Pferdeleibes eingenommen war, zeigt noch die Thatſache, daſs er 1505 auch bereits den heil. Georg zu Pferde entwarf und zu ſtechen begann¹⁾. Nur lieſs er die Platte, ſei es wegen ſeiner Abreiſe, ſei es unbefriedigt vom Erfolge, unfertig liegen, um ſie erſt 1508 zu vollenden, nachdem er, wie wir ſehen werden, in Italien neue theoretische Kenntniſſe auf dieſem Gebiete erworben hatte. Denn das iſt ja ſo bezeichnend für Dürers Geiſtesart, daſs ihn ſein Kunſtſtudium immer wieder zur theoretischen Forſchung führt. Wie über die menſchlichen Proportionen, gedachte er ſchließlich ein Buch über »die Maſſe der Pferde« zu ſchreiben²⁾.

Doch auch in der Darſtellung menſchlicher Körper läſst er ſich anfangs noch vornehmlich durch die Natur leiten. Er ſucht ſein Heil in zahlreichen Einzelſtudien, »denn von viel ſchöner Dinge verſammelt man etwas Gutes in gleicher Weiſe, wie der Honig aus viel Blumen zuſammengetragen wird«; ohne daſs er darum in jenen kraſſen Eklekticismus verfällt, wie man ihn Zeuxis zugeſchrieben hat. Wenn er in dieſen Dingen von Jacopo de' Barbaris Beiſpiel ausgegangen war, ſo entfernte er ſich im Miſtrauen gegen deſſen vermeintlichen Kanon zuehends von demſelben. Die »groſſe Fortuna« berührt gewiſſermaſſen die äuſserſte Grenze

1) Bartſch 54. An der Jahreszahl 1508 ſieht man nämlich deutlich, daſs die Ziffer 8 bloß aus einer bereits vorgeflochtenen 5 entſtanden iſt.

2) Zahn, die Dürerhandſchr. des Brit. Muſeums; Jahrb. f. Kunſtw. I. 12, Note.

des Gegenfatzes zur Theorie des Venetianers. Wohl fuchte er nun selbständig die Gefetze des menschlichen Wachsthums zu ergründen. Er that es aber nur in fortwährendem innigen Anschlusse an die Natur, und es klingt wie eine verspätete Polemik gegen Barbari, wenn er in einer älteren Aufschreibung zu seiner Proportionslehre sagt: »Aber Etliche sind anderer Meinung; reden davon, wie die Menschen sein sollten. Darüber will ich mit ihnen nicht streiten. Ich aber halte darin die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrfal. Der Schöpfer hat einmal die Menschen gemacht, wie sie sein müssen, und ich glaube, daß die rechte Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Wer das Rechte herausziehen kann, dem will ich mehr folgen als dem, der eine neu erdichtete Maß machen will, deren die Menschen kein Theil gehabt haben¹⁾. Damit ist die Grenzscheide angedeutet, an welcher der deutsche und der italienische Meister aufhörten sich zu verstehen. Auch Raphael schreibt in seinem Briefe an den Grafen Baldassare Castiglione bezüglich seiner Galatea, »daß er um eine Schönheit zu malen, deren mehrere sehen müßte²⁾. In Ermangelung, dessen weiß er aber einen Ausweg, er bedient sich auf gut Glück »einer gewissen Idee«, er ahnt es, ohne es zu wissen, daß sie die künstlerischen Vorzüge besitze, um die er sich bemüht³⁾. Auf diesem Fluge vermag der deutsche Realist dem Italiener nicht zu folgen. Nur mit Hülfe des Wissens, der Erkenntniß glaubt Dürer sich über die Natur erheben zu können. Ihm würde leicht auch Raphaels »certa idea« als eine »neu erdichtete Maß« erschienen sein.

Mühselig war die Bahn der Erforschung, der Vertiefung in die Natur, welche Dürer einschlug. Ob sie ein Umweg war, ob ein Irrweg — ihre Wahl war in seinem Wesen, in

1) Zahn, Dürerhandschriften des Brit. Museums, Jahrb. f. K. I. 8.

2) Bottari, Raccolta di Lettere, I. 116; Passavant, Raphael, I. 533: »che per dipingere una bella, mi bisognaria veder più belle«.

3) »Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla«.

den Verhältnissen, aus denen er herauswuchs, tief begründet. Trotz allen Hindernissen hat er seine eigenthümliche Richtung fortan unbeirrt verfolgt; Großes hat er dabei geschaffen, Größeres noch hoffte er in ihr für die Zukunft vorzubereiten. Er hoffte das, obwohl er doch sehen mußte, wie der italienische Geschmack, der ideale Formalismus, den er einst in Barbari bewundert und später bekämpft hatte, immer mehr zur allgemeinen Herrschaft gelangte.

Und noch einmal, auf der Höhe seines Ruhmes, sollte Dürer dem Schatten seines alten Nebenbuhlers begegnen und sich von ihm gewissermaßen aus dem Felde geschlagen sehen. Am 7. Juni 1521 besuchte er zu Mecheln in ihrer Residenz die Gönnerin Jacopos, die Regentin der Niederlande, Erzherzogin Margarethe. Er brachte ihr ein von ihm selbst gemaltes Bildniß ihres kaiserlichen Vaters Maximilian mit, um es sie sehen zu lassen und es ihr zu schenken. »Aber da sie ein solches Mißfallen daran hatte, so nahm ich ihn wieder mit fort«, fügt er ganz unbefangen hinzu. Dafür zeigte ihm Margarethe »bei vierzig kleiner Bildchen in Oelfarben, dergleichen ich an Feinheit und Güte zugleich nie gesehen habe«. Sie zeigte ihm auch noch andere gute Werke von Jan van Eyck und von Jacopo de' Barbari und von letzterem ein Skizzenbüchlein, das Dürers aufrichtige Bewunderung gefunden haben muß, denn er bat die Prinzessin, es ihm zu schenken. Sie hatte es aber bereits ihrem Maler, Bernhard van Orley, versprochen¹⁾.

1) Campe, Reliquien, 135. Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, 126, mit Anm.



XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig.

»ich pin ein zentilom zw Fenedig worden«.

Dürer.



EMEINIGLICH pflegen wir die Lebensgeschichte eines Mannes nach auffälligen äußeren Ereignissen in derselben zu gliedern. Für Künstler zumal, welche keine wechselvollen Schickfale aufzuweisen haben, suchen wir die entscheidenden Wendepunkte in ihren Reisen; von der richtigen Voraussetzung geleitet, daß dieselben eine unmittelbare Einwirkung auf ihren Genius üben mußten. Sehr nahe liegt dieser Gedanke auch bei jenen beiden Reisen Dürers, die ihn für längere Zeit in die beiden Hauptländer der modernen Malerei führten und von denen er uns selbst so werthvolle schriftliche Berichte hinterlassen hat. Und doch würden wir uns täuschen, wenn wir von dem Venetianischen Aufenthalte im Jahre 1506 oder von der Niederländischen Reise im Jahre 1520 irgend einen wesentlichen Umschwung in Dürers Kunstthätigkeit herleiten wollten. Beidemale war der Abschluß einer entscheidenden Entwicklungsperiode Dürers der Reise bereits vorangegangen.

Die Zeit, da Dürer Lernens halber Venedig aufgefucht hatte, war seit einem Jahrzehnt vorüber, als er, ausgeglichen mit sich selbst und mit den Bestrebungen Anderer, in bewußter Zuversicht dahin zurückkehrte. Dazwischen lag ein schweres Ringen nach Wahrheit, ein Kampf um die Gestaltung des Höchsten und Besten, wie ihn nur je eine Künstlerseele gekämpft hat. Und zwar fällt der Klärungsproceß, der Dürer plötzlich zur völligen Selbständigkeit, zur klaren Erkenntniß seiner künstlerischen Sendung erhebt, gerade in das Jahr 1503, ohne an irgend welche äußere Lebensverhältniße anzuknüpfen. Allerdings mochte der Tod des Vaters am Ende des Vorjahres, der Dürer so sehr erschütterte, seine Einkehr in sich selbst mit veranlaßt haben. Im Ganzen aber geschah wohl die Umwandlung und Vertiefung seines Wesens von innen heraus unter jenen Seelenstürmen, welche prophetische Naturen zuweilen durchzumachen haben, bevor sie zur Sammlung und Klärung aller ihrer Kräfte durchdringen; und wie dies wohl auch sonst vorkommt, war diese psychische Evolution bei Dürer von einer körperlichen Erkrankung begleitet.

Die Art, wie uns Dürer, dessen zarter Körper nachmals von vielen Leiden heimgefucht war, von dieser seiner ersten Krankheit berichtet, giebt uns auch einen Schlüssel zu der Epoche seiner Blüthezeit. Im Britischen Museum befindet sich nämlich eine Kohlezeichnung: der Kopf des toden Heilandes mit der Dornenkrone, mit geöffnetem Munde und geschlossenen Augen, stark verkürzt von unten gesehen, und von entsetzlichem Schmerzensausdrucke. Wohlerhalten ist das Monogramm mit der Jahreszahl 1503, darunter sehr verwischt die Inschrift: »D angeficht hab ich . . . gemacht in meiner krankheit«. Aus der eigenen Schmerzempfindung heraus fucht Dürer hier nach dem Ausdrucke des leidenden Christus; es ist ein entschiedener Schritt zur bewegten Seelenmalerei, zur Dramatik der Gesichtszüge; ein offenes Bekenntniß zu jenem Realismus, der das Höchste, das Göttliche doch nur in der ganzen, wahren Menschlichkeit begreift. Nach

allen Richtungen holt nun Dürer weit aus. Von der geistigen Entwickelungskrankheit seines 32. Jahres erhebt er sich mit Riefenkräften, und es folgt das Jahrzehent einer Thätigkeit, deren Fülle und Mannigfaltigkeit stets mehr überrascht, je weiter man sie verfolgt und zu ergründen sucht.

Bisher hatte sich Dürer dabei genügt, das menschliche Antlitz in feinen bestimmten ruhenden Formen wiederzugeben mit derselben Objectivität, mit der er Pflanze und Thier, Landschaften und andere Gegenstände, sozufügen, abzuspiegeln vermochte. Die Porträte aus seiner früheren Zeit zeigen noch die starre Ruhe des Momentes, das ängstliche Verhalten jeglichen Affectes und jene nach außen gerichtete Spannung der Gesichtszüge, wie sie sich dem Sitzenden nothwendig aufprägt. Mehr oder minder klebt diese Zufälligkeit allen deutschen Bildnissen des XV. Jahrhunderts an und trägt wesentlich zur weltentrückten Naivetät ihres Ausdruckes bei. Aus dem Jahre 1503 aber begegnen wir zuerst Porträtstudien Dürers, die eine ganz neue Art der Auffassung zur Schau tragen. Ein schöpferischer Hauch hat der Naturwahrheit zugleich eine tiefere Beseelung eingeflößt; die Haare zittern, die Augen blinken und zwinken, die Lippen schwellen und zucken in einer ganz unbeschreiblichen Bewegung. Neben jenem Christuskopfe besitzt das Britische Museum noch den eines Mannes im Turban mit gähnendem Munde, mit Kohle gezeichnet; Alfred von Franck in Graz einen Madonnenkopf von sanftem, ungemein edlem Ausdruck; ein anderer, gleichfalls von länglichem Oval und nach vorne herabblickend unter dem Schleier, erinnert an Lionardos Mailänder Frauentypus sowohl in den Formen wie in dem zauberhaften Lächeln; die lebensgroße Kohlezeichnung befindet sich im Berliner Cabinet neben einer anderen nach jenem jungen Weibe mit den schwer herabsinkenden Augenliedern. Merkwürdig aber ist der Kopf eines schönen Weibes in der Kunsthalle zu Bremen, mit entblößtem Halbe, die Haare mittels eines Stirnbandes gehalten und rückwärts zusammengebunden, beinahe lebensgroß, in Silberstift entworfen. Sie

lacht auf, daß beide Zahnreihen sichtbar werden, und doch hat der Mund nichts Fratzenhaftes — man möchte mitlachen mit dieser ausgelassenen, in kräftiges Deutsch übertragenen Mona Lisa Gioconda. Hierher gehört auch der junge Mann, der mit verschmitzter Heiterkeit unter feinem Kraushaar hervorblickt, eine Silberstiftzeichnung in der Sammlung des Mr. Locker in London ¹⁾, und der langhalbige, schmal-äugige, laut Beischrift achtzehnjährige Jüngling, eine Kreidezeichnung auf der Bibliothek der Wiener Kunstakademie ²⁾. Alle diese Köpfe, meist in Kohle, Kreide oder Stift skizziert, tragen die Jahreszahl 1503. Daran schließt sich dann die lange Reihe ähnlicher Kopfstudien, deren Höhepunkt später die mannigfachen, von Dürer mit so viel Vorliebe gefuchten Aposteltypen bilden. Erwähnt seien nur noch zwei Silberstiftzeichnungen aus der Sammlung Hausmanns in Braunschweig, das leider schadhafte Bildnis von Dürers Frau vom Jahre 1504 ³⁾ und aus derselben Zeit etwa die beifolgende Profilkizze des Freundes Pirkheimer. Mit wenigen Strichen ist uns hier der luftige Weltweise von Nürnberg am Leben erhalten, so wie er in seinen besten Jahren die gelehrten Sodalen bewirthete mit Speise und Trank und mit den derben Spätschen, deren einer wohl von seiner eigenen Hand in eben so gutem als obscönem Griechisch dem Bildnisse beigefchrieben steht ⁴⁾.

Der belebende Duft, die feelische Atmosphäre, welche über diesen rasch festgehaltenen Gesichtszügen lagerte, hielt allerdings bei der Ausführung eines Kopfes in Oel oder in Kupferstich nicht Stand. Manches davon mußte der an-

1) Burlington fine Arts Club Catalogue, 1869. Nr. 151.

2) Abbild. mit falschem Namen in Durer-Quantin, Tafel zu S. 94.

3) Siehe oben S. 144 und die Initiale jenes Capitels.

4) Vergl. Jahrb. f. Kunstw. III, 240 ff. meine Anzeige von Lochners: Personennamen in A. Dürers Briefen.

Die hier unübersetzbare Aufschrift, gleichzeitig mit demselben Silberstift geschrieben, lautet: *Ἀρσένος τῆ ψωλῆ ἐς τὸν προκτιόν*. Die Zeichnung beweist zugleich, daß das Bildnis von 1505 in der Galerie Borgheze zu Rom ebenfowenig Pirkheimer vorstellt, als es von Dürer gemalt ist.



Willibald Pirckheimer.

Stiftzeichnung in der Sammlung Hausmann in Braunschweig.

[Seite 30.]

fpruchsvollen, minutiöfen Technik zum Opfer fallen. Die tiefere Erfaffung des Porträtfudiums aber ift die Grundlage moderner Hiftorienmalerei. Kann das Menschenantlitz erft die phyfifchen Vorgänge, die Keime der Willensäußerung wiederfpiegeln, dann folgen die Körper leicht den Motiven, die fie zu einheitlicher dramatifcher Verbindung zufammenfchließen. In der Bewältigung des phygiomifchen Ausdruckes liegt der Schlüssel zu jenem unerfchöpflichen Reichtume in der Compofition, der den lombardifchen Maler Lomazzo zu dem Ausfpruche bewog, »Dürer habe allein mehr erfunden, als alle anderen Meifter zufammengenommen«¹⁾,

Von den mythologifchen und allegorifchen Darftellungen. in denen fich Dürer eine Zeit lang gefallen hat, wendet er fich immer entfchiedener ab. Die ganze Fülle feiner Production ergießt fich in den volksthümlichen biblifchen Gegenftänden. Wie alles, was aus der vollen Tiefe einer Menfchenfeele erzeugt ift, hat auch die Urfrüinglichkeit Dürers in feinen Darftellungen vom Leben Jefu ihre gewaltige Wirkung auf die Zeitgenoffen nicht verfehlt, auch nicht auf die italienifchen Meifter. Dürers Kupferftiche und Holzſchnitte fanden frühzeitig ihren Weg nach Italien und verbreiteten dort feinen Ruhm. Von feinen älteften Stichen waren es insbefondere die landſchaftlichen Hintergründe, welche die italienifchen Meifter fo anſprachen, daſſe fie dieſelben zur Zierde der eigenen Compofitionen entlehnten²⁾. Von den

1) Trattato, Lib. V, Cap. 2.

2) z. B. die Landſchaft aus der Madonna mit der Heuſchrecke B. 44 auf dem fogenannten Campagnola B. XV, 539 S. Otilie; aus dem großen Hercules B. 73; der ganze Hintergrund bei Robetta B. 24; die Burg combinirt mit der auf dem Euftachius B. 57, bei Agoftino Veneziano B. 409, während das Schiff daſelbſt aus dem »Meerwunder« B. 71 ſtammt; die Baumgruppe mit der linken Hälfte der Landſchaft auf dem

fogenannten Marcanton B. 484; vergl. auch oben S. 225 Anmerk. 1. Eine frühe Nachricht bei Wimpfeling, nach welcher Gemälde Dürers nach Italien exportirt worden wären, beruht wohl nur auf einem Mißverſtändniſſe; er ſagt von Dürer: Nurenbergae imagines abſolutiſſimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatiſſimis pictoribus non minus probantur quam Parrhaſi et Apellis tabulae. Grimm, Ueber Künftler II. 224. Es gab eben kein

Holzschnitten dagegen begegnen ihrem Verständniſſe nicht ſowohl die ſtrengeren älteren Blätter aus der Zeit der Apokalypſe, ſondern erſt die der mittleren Zeit, deren freiere Formenbeherrſchung und harmoniſche Compoſitionsweiſe Dürer bereits als auf der Höhe ſeiner künſtleriſchen Vollendung angelangt zeigen. Entſcheidend für unſer Verſtändniſſiſt es nun, daſſ der Beginn dieſer reichſten mittleren Stilperiode Dürers viel früher fällt, als man gemeinlich annimmt, nämlich vor ſeinen zweiten Aufenthalt in Venedig.

In dieſer Hinſicht bedarf unſere biſherige Anſchauung einer weſentlichen Berichtigung und zwar zunächſt bezüglich der »groſſen Paſſion«. Weil Dürer dieſe Folge von zwölf groſſen Holzschnitten erſt im Jahre 1511 als Buch veröffentlichte und vier Blätter derſelben die Jahreszahl 1510 tragen, verſetzte man die Entſtehung aller in dieſe Zeit¹⁾. Sehr mit Unrecht! denn die Folge ſcheidet ſich deutlich in zwei ungleiche Hälften, deren eine die vier mit 1510 bezeichneten Blätter und den ohne Zweifel gleichzeitigen Titel umfaßt, deren andere aber, aus ſieben Holzschnitten beſtehend, um ein Jahrzehnt älter iſt. Dürer muſſ die Erfindung und Zeichnung dieſer älteren Gruppe bald nach Vollendung ſeiner Apokalypſe in Angriff genommen haben. Die Figuren ſind zwar gröſſer und mächtiger als dort, aber in ihrer gedrängten Anordnung und leiſenſchaftlichen Empfindung, in den Härten der Formen, in dem grellen, unvermittelten Durchſchlagen von Schwarz und Weiß erinnert noch Vieles an die Apokalypſe. Nur die Ausführung der Formſchnitte bleibt nicht auf der gleichen Höhe; ſie wird ſtellenweiſe derb, roh, gewaltſam. Wir entnehmen daraus, daſſ ſich der Auschnitt der ungewöhnlich groſſen Holztafeln bis in die Jahre hinzog, da Dürer dieſen Theil der techniſchen Ausführung nicht mehr mit der gleichen Sorgfalt wie früher

lateiniſches Wort für Kupferſtich und Holzschnitt, als *imago, pictura*. Auch unter den in der Fremde ausgeführten Bildern Schongauers ſind ſicher nur

Kupferſtiche zu verſtehen.

1) Retberg, S. 67, Nr. 174—185. Bartsch Nr. 4—15.

überwachte. Endlich gerieth die Arbeit ganz in Stocken, vielleicht in Folge der geringeren Befriedigung des Meisters an den Ergebnissen, vielleicht noch mehr aus ökonomischen Ursachen. Als Dürer dann unter günstigeren Verhältnissen an die Publicirung des »Marienlebens« und der »kleinen Passion« ging, kam er auch auf diesen Torfo wieder zurück und vollendete rasch die Folge der »großen Passion« durch Beifügung einiger neuen Stöcke und des Titels.

Ich unterlasse es, für die älteren sieben Blätter der großen Passion eine chronologische Reihenfolge aufzustellen, die doch immer strittig bleiben müßte, und begnüge mich damit, deren Entstehung im Allgemeinen etwa um das Jahr 1500 anzusetzen. Es sind: Jesus auf dem Oelberge (B. 6), wie er in eingeknickter Körperhaltung die beiden Hände wie abwehrend dem Kelche entgegenstreckt, den ihm der Engel hinhält; der Schlaf der drei Jünger im Vordergrunde ist anschaulich ausgedrückt, Petrus zur Linken zeigt namentlich die hageren Formen und kühnen Verkürzungen der apokalyptischen Engel. Die wild bewegte Stimmung, welche in der Geißelung (B. 8) herrscht, scheint sich auch dem Holzschnyder mitgetheilt zu haben, sein Messer hat graufam in Dürers Zeichnung gewirthschaftet. Das »Ecce homo« (B. 9) ist wieder viel besser geschnitten; Christus erscheint in der rührenden Leidensgestalt älterer Vorbilder unter dem Portale eines reichen spätgothischen Bauwerkes; die Pharifäer unten sind treffliche Charakterfiguren, besonders aber der martialische Landsknecht zur äußersten Rechten. Die Kreuztragung (B. 10) ist vielleicht die bedeutendste Composition der ganzen Folge. Dürer hat das Motiv des in die Kniee sinkenden Christus aus Schongauers großem Kupferstiche hier zuerst aufgenommen. Die knieende Gestalt, welche mit einem Arme das Kreuz hält, mit dem anderen sich auf einen Stein stützt und das Haupt nach den heiligen Frauen zurückwendet, indess ein Scherge sie am Seile weiterzerzt, ist seitdem für die Darstellung typisch geworden. In Christus am Kreuze (B. 11) gehen die Formen der oberen

und der unteren Hälfte der Composition so auseinander, daß es den Anschein hat, als wäre die letztere mit der edlen Gruppe um die ohnmächtige Maria erst einige Jahre später hinzugefügt oder doch merklich verändert. Die beiden flatternden Engel, welche oben in Kelchen das Blut auffangen, sind wie aus der Apokalypse zugeflogen. Die himmlischen Zeugen, Sonne und Mond, haben noch in altchristlicher Weise menschliche Angesichter. Die Beweinung des Leichnams Christi (B. 13) hat in der Composition, wie in den dürtigen, eingefunkenen Formen der Leiche nahe Verwandtschaft mit den beiden Schulbildern desselben Gegenstandes in München und Nürnberg. Die Wirkung der Grablegung (B. 12) beruht mehr auf einer Reihe tief empfundener Einzelheiten, insofern die Gesamthaltung und der Schnitt zu wünschen übrig lassen.

Mit dem Jahre 1503 kommt Dürer von der hergebrachten, allzu drastischen Darstellung der Passionscenen einigermaßen zurück. Er geht daher auch von dem größeren Formate ab, legt den Ton immer mehr auf den Ausdruck weniger Hauptpersonen, und indem er so die Composition zuweilen bis zum Epifodischen vereinfacht, erhöht er gleichwohl deren Wirkung zu Gunsten einer mildereren, zuweilen hochpoetischen Auffassung der Tragödie. Diese weitere Fortbildung seines Passionsgedankens zeigt zunächst die »grüne Passion« in der Albertina. So nennen wir nämlich eine Folge von zwölf sorgfältig in Helldunkel auf grün grundiertem Papier mit Feder und Pinsel ausgeführten Zeichnungen; sie schildern das Leiden Jesu, eingeleitet durch eine Anbetung der heil. drei Könige, und tragen sämmtlich, zuweilen an zwei Stellen zugleich, die Jahreszahl 1504¹⁾. Die grüne Passion steht bereits ganz auf der Höhe aller späteren Kupfer- und Holzschnittfolgen. Wenn sie dieselben an Ausdruck und Feinheit

1) Die abweichenden Daten auf den Lithographien von Pilizotti beruhen auf ungenauer Lesung und konnten leicht Forscher, wie Kugler, Waagen u. a., zu irrigen Annahmen verleiten.

der Empfindung zuweilen noch übertrifft, so verdankt sie das der reicheren Clairobscurtechnik und dem Umfande, daß kein Holzschneider Dürers Zeichnung beschädigt hat. Die Compositionen erinnern bald an dieses, bald an jenes Blatt der publicierten Folgen, ohne daß aber je die eine oder die andere wiederholt wäre. Sie mögen in manchem Falle für letztere als Quelle, als Vorstudium gedient haben, z. B. Christus vor Pilatus für das Blatt der Kupferstichpassion, Bartsch 7. Andererseits bildet die Kreuztragung nur die berühmte Darstellung der »großen Passion« (Bartsch 10) weiter; und ähnlich verhält es sich mit der Grablegung. Gerechte Bewunderung fand seit jeher zumal die wohl-abgewogene und so ergreifende Darstellung der Kreuzabnahme. Bemerkenswerth ist auch die massive Rundbogenarchitektur, welche in der grünen Passion vorkommt und bei aller Phantastik sich vemuthlich als antik geben will; so z. B. erscheint in der Geißelung Christus an eine canellierte Säule gefesselt, deren Capital nebst ungenauem Blattwerk eine Volute zeigt. Wie genau es Dürer mit diesen Passionsbildern nahm, beweisen uns die Federkizzen, die wir noch zu mehreren derselben besitzen, u. z. in der Albertina zu Christus vor Pilatus und zur Dornenkrönung, in den Uffizien zur Kreuzabnahme, in der Ambrosiana zu Mailand zur Gefangennehmung Christi und zur Geißelung; dafelbst ferner der Entwurf eines Christus auf dem Oelberge, der die gleiche Bestimmung gehabt zu haben scheint, aber nicht weiter ausgeführt wurde; Jesus ist knieend mit erhobenen Armen, ähnlich wie in der Kupferstichpassion, die drei schlafenden Apostel aber anders dargestellt. Hier sei gleich auch des großen Calvarienberges in den Uffizien gedacht ¹⁾, einer figurenreichen Zeichnung von gleicher Ausführung wie die grüne Passion und 1505 bezeichnet. Obwohl durch einen Deckel mit einer fleißigen Copie Jan Breughels geschützt, ist das Blatt sehr dunkel geworden; es giebt darnach einen Stich von Jakob Matham. Eine

1) Katalog der Gemäldegalerie Nr. 864.

flüchtige Federkizze zu den untersten Gruppen kam mit der Sammlung Pofonyi-Hullot¹⁾ in's Berliner Museum.

Da nun an dem Datum aller dieser Zeichnungen keineswegs zu rütteln ist, wird es uns nicht schwer fallen zu begreifen, daß auch die berühmte Holzschnittfolge des »Marienlebens« größtentheils bereits in den Jahren 1504—1505 entstanden ist; bloß mit Ausnahme der drei letzten Blätter und des Titels. Obwohl auch auf ganzen Bogen gedruckt, sind die Holzstöcke bedeutend kleiner als die der Apokalypse und der großen Passion. Verhältnismäßig noch kleiner sind die Figuren genommen, so daß über ihnen weit mehr Luft bleibt zur Entfaltung der Architektur und der Landschaft, was den Compositionen gar sehr zu statten kömmt. Dabei zeigt die Behandlung des Holzschnittes große Fortschritte im Vergleich zu den frühen Blättern der großen Passion; ein Zeichen, daß Dürer der technischen Ausführung, die er einige Jahre hindurch vernachlässigt hatte, wieder eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwandte. Die gleichmäßige Gediegenheit des Schnittes wirkt ungemein wohlthuend.

Die Geschichte beginnt mit der Zurückweisung von Joachims Opfer durch den Hohenpriester (B. 77). Die moralische Vernichtung des verstoßenen Kinderlofen ist in feiner Haltung, wie in den Mienen der Umstehenden sehr anschaulich gemacht. Hinter und über den Vorhang im Hintergrunde blickt man in's Allerheiligste, eine rundbogige Halle mit einem Kreuzgewölbe. In der ländlichen Einfamkeit sodann, dahin sich Joachim zurückgezogen hat, erscheint ihm der Engel mit der frohen Botschaft (B. 78); und zwar bringt er sie dem Entzückten in Form einer, mit anhängenden Bullen besiegelten Urkunde! Ringsum die weite, herrliche Landschaft mit den staunenden Hirten. Das dritte Blatt bringt die Umarmung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. (B. 79). Die rundbogige Einfassung ist mit gothifizierendem Ast- und Laubwerk — dazwischen kleine

1) Nr. 338 des Kataloges von Pofonyi.

Standbilder der Patriarchen — reich verziert und läßt den Ausblick auf ein Gehöfte und auf die bergige Landschaft frei¹⁾.

Die Geburt der Maria (B. 80) ist ein vollständiges Sittenbild des damaligen Nürnberger Lebens, und schwebte nicht darüber der Engel, das Rauchfaß schwingend, so würde man durch nichts an die heilige Geschichte erinnert. Es geht so bunt her in der geräumigen Wochenstube, wie es nur bei der Anwesenheit von elf Gevatterinnen, Nachbarinnen und anderen Dienstbeflissenen immer denkbar ist. Der Wöchnerin werden Erfrischungen gereicht; das Kindlein wird in die Badewanne gelegt und der mächtige Bierkrug sorgt dafür, daß die wackeren Hausfrauen in der Besprechung ihres unerschöpflichen Gegenstandes nicht so bald ermüden. Es folgt die Vorstellung der dreijährigen Maria im Tempel (B. 81); sie eilt die Treppe der Vorhalle hinan, an deren Ende der Hohepriester ihrer harret. Der Vorhof des Tempels soll antik erscheinen; daher die phantastischen Reliefs an der reichen Architektur. Ueber dem Thorweg im Grunde ist das Standbild eines mythologischen Jägers angebracht, in der einen Hand ein gefangenes Thier, in der anderen den Stiel einer Pechpfanne haltend. Die schlanken Säulen, welche das Treppenhaus stützen, sind unten bereits zwiebelförmig eingezogen. Die Vermählung von Maria mit Joseph (B. 82) vollzieht der Hohepriester vor einem rundbogigen Portale, das mit gothisierendem Ast- und Stabwerk reich verziert ist, dazwischen Ritterfiguren und nackte Reiter auf Einhorn und Löwen gegeneinander ankämpfend. Im Allerheiligsten dahinter sieht man eine Ordnung von Rundfäulen mit Blättercapitälen, welche die steilen Kreuzgewölbe tragen. Die schüchterne Braut mit dem durchsichtigen Schleier und den hermelingefütterten langen Zottelärmen ist natürlich eine echte Nürnbergerin, so wie ihre Begleiterin mit dem hohen

1) Die gleichzeitige Federzeichnung Copie nach dem Holzschnitte, in der Albertina ist nur eine täuflende

Thaufing, Dürer.

Haubentuch, welche wir bereits kennen gelernt haben ¹⁾. Die Verkündigung (B. 83) erfolgt auch nicht im engen Stübchen, sondern in einer luftigen Halle, deren weite Rundbögen durch mächtige, über dem Kämpfergesims eingelassene Schliefsen gesichert werden. Im obersten Schildbogen ein Medaillon mit der Halbfigur einer Judith. Die Heimführung (B. 84) gab dagegen Gelegenheit zur Anbringung einer reichen Gebirgslandschaft, die sich weit in die Ferne erstreckt. Im Vordergrund umarmen sich die beiden schwangeren Frauen; unter der Thüre links erscheint der bekümmerte Zacharias, den Hut in der Hand, vor ihm das halbgeschorene Löwenhündchen, das Dürer oft und gern anbringt. Der leichte Entwurf zu dem Holzschnitte, im Gegenfinne mit der Feder gezeichnet, befindet sich in der Albertina zu Wien.

Die Geburt Christi (B. 85) öffnet uns den Einblick in ein verfallenes Stallgebäude; das Kindlein im Korbe wird von neugierig herandrängenden Engeln bewundert, von der Mutter angebetet; links naht Joseph auf hohen Holzsandalen mit der Laterne, rechts die Hirten. Die Beschneidung (B. 86) geschieht im bunten Gedränge der Synagoge, darunter treffliche Charakterfiguren; auf dem Schildbogen des Hintergrundes wieder gothisches Aftwerk mit den Figuren von Judith und Moses. Vortrefflich componiert ist die Anbetung der drei Könige (B. 87). Der Stall hat die Form einer Burgruine angenommen. Maria sitzt auf dem Mauerwerk, den edelgebildeten Kopf wie in freudiger Rührung zierlich zur Seite geneigt. Das Kind auf ihrem Schoofse wendet sich in einer halb spielenden, halb gnädig gewährenden Bewegung zu dem königlichen Greife, der tiefernst, das Kinn gegen die Brust gedrückt und die Hände gefaltet, vor ihm kniet. Der zweite König unterläßt noch, den Pokal in seiner Hand darzubringen, denn er muß dem dritten, dem Mohren, zuwinken und ihm Muth zusprechen. Dieser naht sich etwas blöde und im Begriffe das Knie zu beugen.

1) Siehe oben S. 143.

Schr gelungen ist auf der anderen Seite Joseph, der, eine Gabe bereits in der Hand haltend, über die Schultern Mariens vorsichtig und neugierig auf die Könige herabblickt. Im Hintergrunde noch der Trofs der Könige und zwei theilnehmende Hirten, in den Lüften drei Gloria singende Englein. Der Gegenstand war allerdings schon von den Vorgängern Dürers, namentlich von den niederländischen Meistern, mit Vorliebe bearbeitet, nirgends aber glücklicher als in diesem einfachen Holzschnitte. Die Figuren sind so geschickt angeordnet, jede derselben durch einen so bestimmten Ausdruck belebt und mit der anderen in Beziehung gesetzt, daß alle wie mit einer Art innerer Nothwendigkeit an einander gebunden erscheinen. Trotz der geringen Hilfsmittel ist die Handlung bis in's Einzelne motiviert, und die Grundstimmung entspricht nicht nur dem Vorstellungskreise, aus dem die Darstellung entnommen ist, sondern auch über die bedingte Verständlichkeit hinaus den allgemein menschlichen Gefühlen; nichts bleibt daran zufällig oder gleichgiltig. Nur die größten Meister, wie Masaccio oder Lionardo, verstanden es, ihrer Composition eine solche Fülle von Energie einzuflößen und die Gestalten ihrer Phantasie in dem Maße zu befehlen, daß deren geistige Beziehungen zu einander für den Beschauer klarer zu Tage treten, als es eine gegebene Wirklichkeit je zu bieten vermöchte.

Auf der Darbringung im Tempel (B. 88) überraschen die mächtigen Säulen mit flachen Basen und Weinlaubcapitälen, die ein massives, im Innern des Tempels freiliegendes Gebälke tragen. Der Zweck desselben ist nicht abzusehen; es mag vornehmlich theoretischen Studien in den halbverstandenen Büchern der Alten seinen Ursprung verdanken. Die Flucht nach Aegypten (B. 89) ist stark von dem Kupferstiche Martin Schongauers beeinflusst bis zu der Palme und anderen exotischen Gewächsen und zu der Gestalt des Efeleins. Das reizendste Blatt der Folge ist ohne Zweifel die Ruhe in Aegypten (B. 90), wo die Eltern durch Arbeit ihr Leben fristen. In einem Gehöfte, aus dem man

in die bergige Landschaft hinausblickt, ist Joseph bei seiner Zimmermannsarbeit. Engelskinder sammeln ihm geschäftig die Spähne in einen Tragkorb — einer von ihnen hat muthwillig den Hut des Meisters auf den kleinen Kopf gestülpt, andere noch vergnügen sich an Spielzeug. Joseph hält eben inne und blickt, die Axt in den Händen, beforgt hinüber nach der Gruppe, wo die junge Mutter bei Rocken und Spindel glücklich an der Wiege des Kleinen sitzt. Theilnahmsvoll drängen sich Engel an sie heran und bewundern Mariens feines Gespinnst, einer von ihnen bringt ihr Blumen dar. Am Himmel oben erscheint segnend Gott Vater. Es ist ein Bild des reinsten Familienglückes, das den armen Verbannten selbst die Heimath ersetzt. Dürer hat überhaupt mit seiner Schilderung des Marienlebens eine Saite des deutschen Gemüthes mächtig ange schlagen. Es ist die Verklärung des Familienlebens, über welches sich die ganze Fülle göttlichen Wohlgefallens ergießt. Der Maler predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand »der fürnehmste Stand auf Erden« sei, daß es »keine lieblichere, freundlichere noch holdseligere Gefellschaft gebe, denn eine gute Ehe«¹⁾.

Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel (B. 91) liefert eine wahre Musterkarte von Körperstellungen, in denen gelehrter Hochmuth und Besserwissen sich nur immer ausdrücken mag. Den grössten Gegensatz zu den gereckten und gespreizten Gestalten der greifen Büchermänner bilden dann Maria und Joseph, die demüthig hereintreten. Ergreifend aber ist der Abschied Jesu von der Mutter vor seiner letzten Reife nach Jerusalem (B. 92). Indem er sich zum Gehen wendet, voll Hoheit und mit entschlossenem Ernst, segnet er noch einmal die gealterte Mutter, die händeringend und verzweifelt über das Schickfal, das ihm bevorsteht, am

1) A. Woltmann, Zu Dürers Gedächtniß; Nationalzeitung 1871, Nr. 236. Eingehendere Beschreibungen

der Folge bei Eyc, Leben A. Dürers 280, 319, und in den Verzeichnissen von Bartsch, Heller und Retberg.

Thore zusammenbricht. Größeres hat kein Dichter erfonnen, kein Maler gemalt!

So weit war das Marienleben bereits vollendet, als Dürer seine zweite Reise nach Venedig antrat. Nach Giorgio Vafari wäre gar ein Rechtsstreit wegen unbefugter Nachbildung dieser Blätter die Veranlassung zu der Reise gewesen¹⁾. Von offenbaren Irrthümern Vafaris absehend und mit Anbequemung an die Thatfachen lautet dessen Bericht etwa dahin, daß Dürer auf die Nachricht, daß Marcanton in Venedig sein Marienleben getreu in Kupfer nachgestochen hätte, erzürnt dahin gekommen wäre, um den Bolognesen darob bei der Signoria zu verklagen, und daß der Proceß dahin entschieden worden wäre, daß Marcanton zwar die Nachbildung der Dürer'schen Holzschnitte unverwehrt geblieben, dagegen die Beibehaltung von dessen Monogramm auf den Copien unterlagt worden sei. Und in der That tragen die später noch von Raimondi gefertigten Nachstücke nach der ganzen Holzschnittfolge der »kleinen Passion« von Dürer, nicht wie das Marienleben dessen Monogramm, sondern bloß das leere Täfelchen, dessen sich Marcanton auch fortan öfter an Stelle seines eigenen Monogramms und als Ersatz dafür bediente.

Man hat die längste Zeit diesen Bericht Vafaris für eine ganz und gar unbegründete Fabel gehalten, theils wegen der verschiedenen Ungenauigkeiten in demselben, vornehmlich aber deshalb, weil ja Dürer »Unser Frauen. Leben«, ebenso wie die »kleine Passion«, erst nach der venetianischen Reise im Jahre 1511 als Buch veröffentlicht hat, eine Nachbildung durch Marcanton früher also nicht möglich gewesen wäre. Zu Gunsten dieser Auffassung las man sogar die deutliche Jahreszahl 1504 auf der Begegnung von Joachim und Anna

1) Vafari, ed. Lemonier IX. 267. Daß er oder sein Berichterstatter das Marienleben mit der, erst später entstandenen »kleinen Passion« ver-

wechelte, ist klar, thut aber an sich seiner Glaubwürdigkeit noch keinen Eintrag.

unter der goldenen Pforte beharrlich für 1509. Seitdem wir aber wissen, daß Dürers Marienleben mit Ausnahme von zwei, höchstens drei Blättern jener früheren Zeit, um das Jahr 1504, angehört, ja manche Vorstudien und Zeichnungen dazu noch höher hinaufreichen, verliert auch jene Nachricht Vafaris viel von ihrer Ungeheuerlichkeit. Freilich habe ich in den venetianischen Archiven vergebens nach Spuren eines derartigen Rechtshandels gefucht; das darf aber bei den großen Lücken der betreffenden Urkundenreihen nicht Wunder nehmen.

Auch der reizende Kupferstich Christi Geburt¹⁾, von Dürer selbst »Weihnachten« genannt, athmet ja ganz denselben Duft wie das Marienleben, als wäre er ein Stück davon, nur eine andere Blüthe an derselben Stauede. Wir blicken in das Gehöfte eines deutschen Hauses, in dessen offener Halle links Maria das Christkind anbetet, in dem Joseph in der Mitte des Hofes damit beschäftigt ist, aus einem Ziehbrunnen Wasser zu schöpfen; durch das rundbogige Thor im Grunde sieht man in der landschaftlichen Ferne den Engel der Verkündigung schweben. Aus dem hohen Wohnhause aber ragt oben eine Stange und daran hängt das Täfelchen mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1504. Die Ausführung des Stiches ist zwar weniger anspruchsvoll als bei dem gleichzeitigen »Adam und Eva«, aber nicht minder fein und sorgfältig.

Als Dürer im Jahre 1505 nach Venedig ging, waren also von den 20 Holzstöcken des Marienlebens mindestens 16 bereits druckfertig, und ohne Zweifel führte Dürer Abdrücke davon zum Verkauf mit sich. Auf zwei von den 17 Nachstichen Marcantons befindet sich auch wirklich, allerdings an verborgener Stelle, die kleine Jahreszahl 1506, nämlich auf der Verkündigung und auf der Anbetung der heil. drei Könige. Dagegen fehlen unter feinen Copien nebst dem Titelblatte gerade die beiden vorletzten Stücke

1) Bartsch 2.

von Dürers Folge mit Mariens Tode und der Himmelfahrt. Dürer hatte wohl auch diese beiden Darstellungen gleichzeitig entworfen. Die leichte Federzeichnung zum Tode der Maria, im Gegenfinne zum Holzschnitte, befindet sich in der Albertina. Eine Zeichnung der Himmelfahrt der Jungfrau, mit der Feder umrissen und mit der Pinself Spitze vollendet, im Britischen Museum trägt bereits die Jahreszahl 1503¹⁾. Obwohl etwas breiteren Formates, hängt der Entwurf wohl schon mit dem Plane der Holzschnittfolge zusammen. Doch wurden die beiden Blätter damals noch nicht ausgeführt, sondern erst im Jahre 1510 von Dürer auf den Holzstock gezeichnet; folglich konnte sie also Marcanton im Jahre 1506 noch nicht mit copieren.

Das letzte Blatt der Folge, die reizende Verehrung der Madonna durch Heilige und Engel, welche vielleicht ursprünglich gar nicht zur Folge zählte, muß Marcanton erst später nachgetragen haben, denn sein Stich trägt nicht mehr Dürers, sondern groß und deutlich sein eigenes Monogramm. Auch ist diese Copie sonderbarer Weise nicht auf eine eigene Platte gestochen, sondern bloß auf die Rückseite der sechszehnten, wie dies an den heute noch in italienischem Privatbesitze erhaltenen Original-Kupferplatten Marcantons ersichtlich ist. Können wir nun auch nicht glauben, daß diese Nachstiche Marcantons die Veranlassung von Dürers Reise nach Venedig gewesen seien, so ist andererseits doch auch nicht wahrscheinlich, daß Dürer, einmal in Venedig, die Nachbildung seiner Blätter sammt seinem Monogramme geduldig mit anfaß. Möglich, daß er dagegen den Schutz der Signoria anrief; um so eher, als auch er unter der Eifersucht der venetianischen Maler zu leiden hatte, die ihn gar dreimal vor das Gericht der Signoria citierten, bis er vier Gulden an ihre Scuola oder Genossenschaft entrichtete²⁾.

Daheim wachte Dürer stets mit Eifer über seinem Kuntseigentum; und insbesondere waren es die am leichtesten

1) Waagen, Treasures of Art. I 233. 2) Dürers Briefe II.

nachzuahmenden Holzschnitte, die er fortwährend gegen Nachdrucker und Fälscher zu vertheidigen hatte. Der Rath von Nürnberg verfatte ihm feinen Schutz nicht, und zwar richtet ſich deſſen Verbot dann auch nur gegen die betrügliche Benützung des Monogrammes. So lautet ein Rathserlaß vom 3. Januar 1512: »Item einen fremden Mann, ſo unter dem Rathhauſe Kunſtbrieſe feil hat und unter denſelben etliche, ſo Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglich nachgedruckt ſind, ſoll man in Pflicht nehmen, dieſelben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er ſich deſs widern würde, ſoll man ihm dieſelben Brieſe alle als ein Fälfch aufheben und zu eines Rathſ handen nehmen. Actum Sabats poſt Circumſiſionis Domini 1512«¹⁾. Das Verbot war ohne Zweifel durch eine Klage Dürers provociert. Ebenſo verſäumte er nicht, feinen illuſtrierten Büchern, darunter auch dem Marienleben, die Drohung beizufügen: »Wehe Dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung; hüte Dich, an dieſe unfere Werke die dreifte Hand anzulegen!« u. ſ. w., mit Berufung auf ein ihm vom Kaiſer Maximilian verliehenes Privilegium: »daß niemand mit unterſchobenen Platten dieſe Bilder nachdrucken dürfe«. Vielleicht iſt denn Marcanton auch bereits mit gemeint unter jenen venetianifchen Malern, von denen Dürer am 7. Februar 1506 ſchreibt: »Auch ſind mir ihrer viele feind und machen mein Ding in Kirchen nach, und wo immer ſie es bekommen mögen«. Darunter müſſen nicht etwa Gemälde von Dürer verſtanden werden, ſondern ſicherlich nur ſeine Kupferſtiche und Holzschnitte, welche entweder an den Kirchenthüren feil gehalten, oder von Andächtigen als Votivbildchen innerhalb derſelben aufgehängt waren. »Nachher«, fügt Dürer hinzu, »ſchelten ſie es und fagen, es ſei nicht antikifcher Art und darum ſei es nicht gut« — ein Vorwurf, den die Venetianer gegen den

1) Campe, Reliquien, 183. Baader, Jahrezahl. Beiträge I, 10, mit Berichtigung der

deutschen Meister gewiß mit demselben Rechte in's Feld führten, wie die Florentiner und andere Italiener, vor allen Vafari, gegen sie selbst.

Das sichere, ruhig ablehnende Selbstbewußtsein, das in jenen wenigen Worten liegt, wird erst ganz verständlich, wenn wir Dürer als bereits auf der Höhe seiner Kunst angelangt, als den fertigen Meister der Passionen und des Marienlebens erfassen. Und das war Dürer schon im Jahre 1504, denn in den Werken dieses Jahres liegt bereits alles beschlossen, was Dürer auf dem Gebiete der religiösen Kunst Großes schaffen sollte. Nach langem, bangem Suchen zwischen Ueberlieferung und Natur hatte er die Formensprache für den Ausdruck seines tiefsten Inneren gefunden, und mit gewaltiger Kraftanstrengung zwang er die abgekehrten Pole des gährenden Zeitalters, Glauben und Wissen, zu einem harmonischen Ringe zusammen. Den vollen Strom christlicher Gefühlsinnigkeit goß er in tausend neue, dem Leben abgelaufte Formen, wie sie nur die deutsche Volksseele so tief nachzuempfinden weiß; die Brücken der italienischen Renaissance, das leicht geschürzte Gängelband der Antike, riß er hinter sich ab und gelangte selbständig zu jener mustergiltigen, seitdem typisch gewordenen Darstellung der heiligen Geschichten, an der die ganze moderne Menschheit ihre fittigende Erbauung gefunden hat.

Thatfächliche Gründe für Dürers zweite Reise nach Venedig waren zunächst der Ausbruch einer schweren Seuche oder Pest in Nürnberg um die Mitte des Jahres 1505, was in damaligen Zeiten häufig zu Ortsveränderungen und Wanderungen Anlaß gab; sodann die Rücksicht auf Gewinn durch den Verkauf der mitgebrachten Kunstwaare und durch Uebernahme vortheilhafter Aufträge an anderen Orte. Abgesehen von seinen Kupfern und Holzschnitten berichtet Dürer selbst von sechs kleinen Bildern, die er zum Verkaufe mit nach Venedig geführt hatte; und während er bei seiner Abreise in Pirkheimers Schuld steht, kann er nach seiner Rückkehr seine Schuld bezahlen und eine vergleichsweise günstige

Ueberficht seines Vermögensstandes geben ¹⁾. Wir erfahren zugleich bei dieser Gelegenheit, daß ihm ein Colporteur in Rom gestorben sei mit Verlußt der von ihm mitgeführten Kunstwaare, ein Zeichen, wie sehr Dürer schon auf Absatz in Italien rechnen konnte.

Eine ganz bestimmte Veranlassung zu Dürers zweiter Reise nach Venedig ergibt sich indessen mit zuverlässiger Wahrscheinlichkeit aus der Baugeschichte des Fondaco dei Tedeschi, über welche uns die Archive der Republik ²⁾ noch Aufschluß geben. Die Kaufhalle der Deutschen am Ponte Rialto war im Winter des Jahres 1504—1505 abgebrannt. Am 10. Juni 1505 beschließt der Senat den Neubau des erweiterten Hauses zu beschleunigen und am 19. desselben Monats entscheidet bereits die Signoria über die vorgelegten Modelle; und da zwischen denselben keine großen Unterschiede bestehen, wird auf inständiges Anhalten der deutschen Kaufleute dasjenige gewählt, welches einer der Ihrigen, genannt Hieronymus, ein verständiger und geschickter Mann, gemacht hatte ³⁾. Noch wurde bestimmt, daß an dem Neubau nichts von Marmor und von erhabener Arbeit hergestellt werde, sondern daß man sich auf Verwendung von rohem Bruchstein zu beschränken habe ⁴⁾. Bekanntlich halfen

1) Dürers Briefe 7, 136 und 239. Vergl. oben S. 147—148.

2) Senato I. — R. 15, Terra fol. 65 u. 67.

3) Havendo se cum diligentia visti e ben examinati i modelli del Fontego de' Tedeschi apresentadi à la Signoria nostra et considera non esser gran differentia de spessa da l'una a l'altro: l'è ben conveniente satisfar à la grande instantia facta per li mercadanti di esso Fontego, quali dovendo esser quelli, che lo hano ad galder et fruir, hano supplicato se vogli tuor el modello fabricado per uno de i suo, nominato Hieronymo, homo intelligente et practico, per

esser non mancho de ornamento de questa cita et utele de la Signoria nostra, che comodo ad loro, si per la nobel et ingeniosa compositione et constructione de quello, come etiam per la quantita et qualita de le camere, magaçeni, uolte et botege, se farano in esso, de le qual tute se traçera ogni anno de afficto bona summa de danari. Perho l'andera parte per autorita de questo consiglio: la fabriga del Fontego suprascripto far se debi iuxta el modello composto per el prefato Hieronymo Thodescho etc.

4) Ne se possi in esso Fontego far cosa alcuna de marmoro, ne etiam

sich die Vertrauensmänner der deutschen Kaufherren angefihts dieses Verbotes damit, daß sie die Außenmauern des neuen Fondaco von Giorgione und Tizian ganz mit Fresken bedecken ließen, von denen leider heutzutage so gut wie nichts mehr übrig geblieben ist ¹⁾.

Der Fondaco de' Tedeschi bildet ein einfaches, drei Stockwerke hohes Quadrat mit Kreuzgängen oder Arkaden im Hofe und einer gegen den Canal grande offenen Halle von fünf Bögen mit roh behauenen Pfeilern und Einfassungen. Bloss das erste Stockwerk dieser Hauptfronte hat Seitengalerien und gepaarte Bogenfenster, die beiden anderen einfache viereckige Fensterpaare. In der Mitte der Façade gegen den Canal hin ist ein verzierter Stein eingelassen mit der Inschrift: GERMANICIS D (edicatum); darunter ein Baumeisterzeichen, ähnlich der Form eines Drudenfußes. Alles Andere ist mit Mörtel verkleidet. Nur in dem kleinen Gässchen, welches rechts nach der Kirche S. Bartolommeo hinüberführt, ist noch ein reizendes kleines Marmorportälchen angebracht: cannellierte Säulen mit reichen Capitälern, Attika und im Schlußstein eine Amorette mit Füllhorn; es trägt die Inschrift: principatus Leonardi Lauredani incltyti ducis anno sexto. Wenn die Verhältnisse des Gebäudes zu einem derartigen Schlusse berechtigen, so ist jener »Hieronymo Tedesco« ein Augsburger Baumeister gewesen. Unterstützt wird diese Annahme durch den Umstand, daß die Augsburger und die Nürnberger Kaufleute den Vorsitz an den beiden Tafeln im Fondaco führten und somit an der Spitze der deutschen Colonie in Venedig standen ²⁾. Dies zeigt

lavoriero alcuno intagliado de strafforo over altro per alcun modo: ma dove l'acadera far se debi de piera viva batuda de grosso et da ben, sicome sera bisogno.

1) Franc. Sansovino, Venezia, 1581, S. 135. Vergl. Th. Elze, Der Fondaco dei Tedeschi, Ausland 1870, S. 625.

2) Ueber die Vorgeschichte des Fondaco vergl. Capitulare dei Visdomini del Fontego dei Todeschi in Venezia ed. G. M. Thomas, Berlin 1874. Dazu die Anzeige dieses Werkes von W. Heyd: Das Haus der deutschen Kaufleute in Venedig, v. Sybels Historische Zeitschr. XVI. 194 ff.

sich auch gleich bei der Vertheilung der Kaufhallen im neuen Fondaco: die zwei ersten Gewölbe erhalten die Augsburger Fugger; die beiden nächstfolgenden die Nürnberger Anton Kolb und Leonhard Hirschvogel, dann folgt wieder der Augsburger Rehlinger u. s. w. Mit Nürnberg aber hat die Bauart des Kauf- und Waarenhaufes nichts gemein.

Legten aber die Deutschen damals so viel Gewicht darauf, ihren Fondaco von einem Landsmanne aufgebaut zu sehen, so gingen sie wohl auch von demselben Gesichtspunkte aus, als es sich gleichzeitig um eine Altartafel für die zugehörige St. Bartholomaei-Kirche handelte. Wenn dort Augsburg, so mußte hier Nürnberg in Betracht kommen; das ist bei der Eifersucht, welche zwischen den beiden Vororten im Fondaco herrschte und zuweilen gar in Feindseligkeiten ausartete, leicht vorauszusetzen. Durch Pirkheimers Freund, den kunstfinnigen Anton Kolb, konnte dann der ehrenvolle Auftrag leicht an Dürer gelangen. Dies war wohl auch der ausgesprochene Zweck der venetianischen Reise, welche Dürer noch im Jahre 1505 antrat. Dafs Dürer schon vor dem Jahreswechsel in Venedig war, zeigt sein erster Brief an Pirkheimer mit dem Neujahrswunsche, aber mehr noch der zweite, vom 7. Februar 1506, in welchem er sich wegen früheren, längeren Stillschweigens durch Schreibfaulheit u. a. entschuldigen zu müssen glaubt, worauf er dann in die rührenden Worte ausbricht: »Darum bitte ich Euch unterthänig, Ihr wollet mir's verzeihen, denn ich hab' keinen anderen Freund auf Erden, denn Euch!«

Einen werthvollen Beleg dafür, dafs Dürer schon im Jahre 1505 nach Venedig kam, liefert noch eine Zeichnung im Besitze von M. Danby Seymour in London: in schwarzer Kreide, eine grofse weibliche Büfte, den Kopf in ein Tuch gehüllt, die Augen zugekniffen, der Mund grinsend, die Zähne zeigend. Auf der Brust von Dürers Hand die Inschrift: »Una Wilana Windisch 1505« und das Monogramm; also eine Bäuerin wohl nicht des Namens Windisch, sondern

windischer, d. i. flavischer Nationalität ¹⁾. Die italienischen Worte — *una villana* — in dieser Verbindung lassen kaum eine andere Erklärung zu, als das Dürer dieses Studium nach einer Wendin auf seiner Reise nach Venedig im Friaul oder sonst im italienischen Grenzlande gemacht habe. Vielleicht auch bot sich ihm in Venedig selbst dazu die Gelegenheit; so wie er vermuthlich dort eine Bewohnerin der Türkei, eine Albanerin oder dergleichen mit der Feder skizzirte, in einem langen, pelzverbrämten Mantel, den Kopf in ein Kinn-tuch und eine breit herabfallende Haube gehüllt; daneben der Kopf noch einmal, mit einer hohen cylindrischen Kappe ohne Krempe bedeckt, und oben die Inschrift »eine türkin«, eine Türkin. Das Blatt befindet sich in der Ambrosiana in Mailand.

Schon im ersten Briefe vom 6. Januar erwähnt nun Dürer: »Denn ich habe den Deutschen eine Tafel zu malen, für welche sie mir 110 Gulden Rheinisch geben — nicht für fünf Gulden Unkosten gehen darauf — die werde ich noch innerhalb acht Tagen fertig bringen mit Grundieren und Abziehen ²⁾. Sodann will ich gleich anfangen sie zu malen, denn sie soll, so Gott will, einen Monat nach Ostern auf dem Altare stehen. Das Geld hoffe ich, so Gott will, alles zu ersparen«. Doch schreibt er am 7. Februar: »Und heute hab' ich erst meine Tafel angefangen zu entwerfen« etc. Sodann beginnt aber auch die Unzufriedenheit mit dem Auftrage, als habe er sich mit dessen Annahme übereilt. Er schreibt am 2. April: »Ihr sollt auch wissen, das ich viel Geld gewonnen haben könnte, wenn ich der Deutschen Tafel nicht zu machen übernommen hätte. Es ist doch eine große Arbeit daran und ich kann sie vor Pfingsten nicht völlig fertig machen. Gleichwohl giebt man mir nicht mehr als 85 Ducaten. Nun wist Ihr, was auf Zehrung aufgeht; ich habe auch etliche Sachen gekauft, habe auch Geld hinauf-

1) Schwache Abbildung in der Gazette des Beaux-Arts 1877. II. 433.

2) Dürer schreibt: »verfertigen mit Weissen und Schaben.«

gefchickt, fo dafs ich noch nicht viel vor mir habe. Aber vernehmt meine Meinung: ich bin willens, nicht hinaus-zuziehen, bis dafs Gott giebt, dafs ich Euch mit Dank zahlen kann und noch hundert Gulden übrig behalte¹⁾. Ich wollte es auch leicht gewinnen, wenn ich der Deutschen Tafel nicht zu machen hätte, denn aufser den Malern will mir alle Welt wohl«. Daraus erhellt, dafs er den Auftrag übernommen hatte, bevor er noch wufste, wie bekannt, ja berühmt fein Name und feine Kunft bereits in Venedig waren; es unterftützt immerhin die Annahme, dafs schon eine frühere beiläufige Abmachung zwischen Venedig und Nürnberg beftanden habe und ihn vornehmlich zur Reife veranlafst hätte. Schon am 28. Februar schreibt er ja: »Und ich habe einen folchen Zudrang von Wälfchen, dafs ich mich zu Zeiten verbergen mufs. Die Edelleute wollen mir alle wohl, aber wenig Maler«.

Am 8. September kann Dürer dem Freunde berichten: »Wiffet ferner, dafs meine Tafel fagt, fie wollte einen Ducaten darum geben, dafs Ihr fie fähet, fie fei gut und schön von Farben. Ich habe großes Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen. Ich könnte wohl 200 Ducaten in der Zeit gewonnen haben und habe viel Arbeit ausgefchlagen, auf dafs ich heim kommen könne. Ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da fagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüfste ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt fpricht Jedermann, fie hätten schönere Farben nie gefehen«. Dem fügt Dürer noch bei, dafs der Doge Leonardo Loredano und der Patriarch Domenico Grimani feine Tafel auch gefehen haben, bevor dieselbe noch vollendet war — keine geringe Ehre für den deutschen Meister; denn das geiftliche, wie das weltliche Oberhaupt des damaligen Venedig waren zugleich auch deffen eifrigfte,

1) Schlagend stimmt damit fein, bereits öfter erwähnter Vermögensausweis vom Jahre 1507—1508, nach welchem er feine Schuld vom Erlös der Venetianifchen Reife getilgt hat

und zu allem guten Hausrath noch zum 100 Gulden Rheinifch guter Farben« befitzt, in denen er somit den Ueberfchuß angelegt hatte. Dürers Briefe, 136, mit Anmerk.

verständigste Kunstfreunde. Endlich am 23. September ist die Tafel fertig. Der Altar, auf welchem sie aufgestellt wurde, befindet sich im geraden Chorabschlusse von San Bartolommeo, der Begräbniskirche »Nationis Alemannae«; es ist eine kleine Pfeilerbasilika mit Tonnengewölben im Mittel- und Querschiff und einem kleinen achteckigen Kuppel- aufsatze über der Vierung. Dürer freut sich nun aufrichtig seines großen Erfolges; denn mit Bezug auf die diplomatischen Erfolge, von denen ihm Freund Pirkheimer zu berichten wußte, sagt er: »Und wie Ihr Euch selbst wohl- gefallen, ebenso gebe auch ich hiermit zu verstehen, daß es ein besseres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künstler loben dasselbe, so wie Euch die Herrschaften. Sie sagen, daß sie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie gesehen haben« etc.¹⁾

Der Gegenstand des Gemäldes war die Verherrlichung der Maria im »Rosenkranzfest«, und so wird das Bild gemein- hin genannt. Kaiser Rudolf II. brachte es gegen Zahlung einer großen Summe an sich²⁾. Es heißt, daß er das Bild, auf's Sorgfältigste verpackt, von vier starken Männern auf den Schultern von Venedig nach Prag tragen ließ, weil er beforgte, daß es durch das Rütteln eines Fuhrwerks Schaden leiden möchte. Aus der kaiserlichen Sammlung in Prag sollte das Bild auf Befehl Kaiser Joseph II. mit noch anderen Gemälden nach Wien überführt werden, gerieth aber auf bisher unbekannte Art in Verlußt und kam später in den

1) Vergl. damit das gleichzeitige Urtheil von Christoph Scheurl, *De laudibus Germaniae: Germani Venetiis commorantes, totius civitatis absolutissimum opus, ab hoc perfectum monstrant: ita Casarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil*. Ferner Franc. Sonsofino, *Venetia, 1581. S. 48, »una palla di nostra donna di mano d'Alberto Duro, di bellezza singolare per disegno, per dilligenza et per colorito*«.

2) An seine Stelle in S. Bartolomeo kam eine Verkündigung von Rottenhammer. Im Verzeichnisse der Prager Kunstammer wird das Bild beschrieben: »Ein gar schön Marien- Bild, wie sie Kayser Maximilianum primum ein Rosen- Krantz aufsetzt, vnd Sanct Dominicus mit vielen anderen Bildern vnd Engeln vom Albrecht Dürer, ein fürnemes Stück«. *Berichte des Alterthumsvereins in Wien, 1864. VII. 105.*

Befitz des Prämonstratenserstiftes Strahow in Prag. Inmitten einer heiteren Landschaft und vor einem dunkelgrünen, purpurgefärbten Teppiche thront die goldgelockte, blau gekleidete Madonna mit dem Christkinde, umgeben vom heil. Dominicus, dem Begründer des Rosenkranzcultus und von mehreren Engeln, welche insgefammt die vor ihnen knieende Versammlung mit Kränzen von natürlichen Rosen krönen¹⁾. Die Mitte nehmen der Papst und der Kaiser ein, ersterer vom Christkind, letzterer von Maria gekrönt; beide in weiten Purpurmänteln, der des Papstes reich in Perlen und Gold geflickt mit St. Petrus und einem Pelikan in der



Denkmünze von Caradoffo.

Bordüre. Es sind die Bildnisse Maximilians I. und Julius II. Dafs Dürer nicht bloß ersteren, sondern auch den letzteren porträtieren wollte, lehrt deutlich der Vergleich des Kopfes mit der Denkmünze, welche der Papst 1506 von Caradoffo auf die Grundsteinlegung von St. Peter prägen liess. Einen anderen Nothbehelf als Münzen hatte Dürer nicht, und der kleine Mafsstab der Vorlage macht es erklärlich, dafs der Meister den mächtigen Stierkopf des Della Rovere einigermassen säufigte und verdeutschte²⁾. Auch unter den übrigen zu beiden Seiten Knieenden befinden sich ohne Zweifel

1) Vergl. über den Cultus A. Springer, Raphaelstudien, Zeitschr. f. bild. K. VII. 79.

2) Für das Profil des Kaisers scheint Dürer die große gewölbte Kreide-

zeichnung des Berliner Museums benützt zu haben, auf welcher rechts unten von Dürers Hand: 1507 Maximilian und das Monogramm geschrieben steht.



Seite 352.

Das Rosenkranzfest. Gemälde im Prämonstratener-Stift Sirahow in Prag.

Bildnisse der hervorragendsten deutschen Kaufherren und von deren Angehörigen. Der hagere Mann mit dem Winkelmaße zur Rechten kann niemand anderer sein, als Meister Hieronymus, der Erbauer des neuen Fondaco. Das genaue Studium zu seiner Figur, eine mit 1506 und dem Monogramme bezeichnete Pinselzeichnung auf blauem Papier, befindet sich jetzt im k. Kupferstichcabinet zu Berlin ¹⁾. Dahinter erscheinen im Mittelgrunde die Gestalten von Pirkheimer und von Dürer selbst, letzterer mit einem großen Blatte in der Hand, darauf geschrieben steht: »Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI« und das Monogramm. Bekannte sich Dürer so in der Fremde mit Selbstbewusstsein nur zu seiner Nationalität, so vergaß er doch auch der theuren Vaterstadt nicht. Wie ihm der Freund zu der einen Seite steht, so trifft der Blick des Beschauers zur anderen neben dem Kopfe des Meisters in der Ferne eine Baugruppe, welche »die Veste«, die kaiserliche Burg von Nürnberg darstellt, freilich in fremder Umgebung und überragt vom Hochgebirge ²⁾.

Die Composition des Rosenkranzfestes ist von großer Meisterschaft; streng harmonisch und doch frei angeordnet, feierlich gehalten und doch reich belebt, selbständig und doch dem damaligen Geschmacke der venetianischen Malerei bis zu einem gewissen Grade angepaßt. Die einfache Pyramide der Mittelgruppe mit Papst und Kaiser hebt den Grundgedanken der alten deutschen Weltanschauung nachdrücklich hervor. Daneben erscheinen die übrigen Personen in den beiden gedrängten Seitengruppen fast nur wie Zuschauer; über ihnen liegt etwas von der gelassenen Ruhe, mit welcher sich die venetianische Volksmenge auf den Gemälden Gentile Bellinis oder Carpaccios verammelt. Der lautspielende Engel zu Füßen der Madonna singt die Melodie zu einer »Santa conversazione« des Giovanni. Der

1) Abbild. in der Gazette des Beaux-Arts 1879. I. Tafel zu 278, u. in Dürer-Quantin, Tafel zu S. 116.

2) Vergl. oben S. 285.

freie Ausblick aber in die weite nordische Landschaft, die helle Luft mit den flatternden Engelskindern giebt dem ganzen Bilde eine eigenthümlich heitere, herzerhebende Stimmung. Von der vielgerühmten Ausführung desselben ist uns freilich nur noch sehr wenig erhalten. Die Tafel hat ungemein gelitten. Von den vierundzwanzig Köpfen unten, den zwölf Engelsköpfchen in den Lüften ist kaum ein einziger unberührt geblieben. Ganze Theile der Fläche, insbesondere aus der Mitte, sind abgefallen und fast alles ist übermalt¹⁾. Nur aus einzelnen kleinen Stellen und aus der Vergleichung mit anderen erhaltenen Gemälden Dürers können wir uns einen beiläufigen Begriff von der ursprünglichen Leuchtkraft des Ganzen bilden. Die Zeichnung für unseren Holzschnitt ist nach den besten vorhandenen Quellen hergestellt, vornehmlich mit Zugrundelegung einer Baufe, welche der Maler Tkadlik im Jahre 1840 vor der letzten, verderblichsten Restauration und zugleich zum Zwecke derselben gemacht hat²⁾.

Wenn Dürer den Zeitraum der Ausführung seines Rosenkranzfestes auf fünf Monate ansetzt, so muß er erst im April damit begonnen haben. Die Zeit zuvor verging mit Entwürfen, Studien und Vorzeichnung. Zum Glück haben sich einige Zeichnungen erhalten, welche uns von dem Ernste dieser feiner Vorarbeiten unterrichten und mit zur Ergänzung des zerstörten Bildes dienen können. Sie sind leicht kenntlich an dem hellblauen Naturpapier mit dem Wasserzeichen des Ankers, dessen sich Dürer damals in Venedig mit Vorliebe bediente; u. z. in der Albertina: die beiden Hände des Kaisers in derselben Stellung, nur mehr auseinandergerückt; der heil. Dominicus, Halbfigur ganz in derselben

1) Vergl. Waagen: Deutsches Kunstblatt 1854. S. 200 ff., und 1856, S. 378; Zeitfchr. f. christl. Archäol u. Kunst, Leipzig 1857. S. 88. E. Förster, Denkmale deutscher Kunst VIII, 3. S. 19, mit Abbild.

2) Die Durchzeichnung befindet

sich in der Albertina. Auch der kleine Stahlstich, gez. von Friele, gest. von Battmann 1835, entstand vor der letzten Uebermalung; schwächer ist die Lithographie von A. Klar und C. Hennig.

Stellung; der betende Stifter links im Vordergrunde un- mittelbar hinter dem Papste knieend¹⁾; ein jugendlicher aufblickender Lockenkopf eines Singenden, gestochen von Egidius Sadeler, vielleicht ein Vorstudium zu dem musicie- renden Engel; endlich ein voller, stolzer, venetianischer Frauenkopf — obwohl mit glatt aufgebundenem Haare linkshin blickend, vielleicht doch ein Studium zu dem Kopfe der Madonna, der im Bilde völlig zerstört ist. Dazu kommt die Farbenkizze zum Mantel des Papstes, laviert in Braun, Gelb und Violett auf weißem Papier, falsch bezeichnet mit der Jahreszahl 1514. Alle übrigen Studien sind auf dem genannten blauen Papiere frei und meisterlich mit dem Pinsel in Strichlagen mit Tusche gezeichnet und dann leicht mit Weiß aufgehört; auch fast alle echt bezeichnet mit 1506. Dieselbe Behandlung zeigen auf der Nationalbiblio- thek in Paris: das Studium zu dem Christkinde, das auf einem ausgebreiteten Tuche sitzt, den Oberleib von einem Kissen unterstützt, mit den aufgehobenen Armen den Rosen- reif haltend und den Blick rechtshin etwas abwärts geneigt; ferner drei Engelsköpfchen sammt Hals oder auch Schultern in verschiedenen Stellungen aus den Wolken hervorragend, beide Stücke echt bezeichnet²⁾. In der Kunsthalle zu Bremen scheint ein fast lebensgroßer Seraph nach rechts aufblickend hierher zu gehören, während das auf einem Brocatmuster sitzende Christkind mit dem Kreuze in den Händchen ebendasselbst von vorneherein eine andere Be- stimmung gehabt haben dürfte³⁾; beide auch von 1506.

Ein Gemälde von dem Rufe des Rosenkranzfestes wurde begreiflicherweise auch wiederholt copiert, bevor und nach-

1) Die Figur der Zeichnung ist längs der Umrisse ausgeschnitten und auf anderes Papier geklebt, welches links oben die späte Inschrift führt: »Van Heygh van Albertus«, was zu Irrthümern Anlaß gab. Bedeuten vielleicht die Worte, daß einmal ein Van Heygh die Zeichnung von Dürer

zum Geschenk erhalten habe?

2) Abbildungen der beiden Zeich- nungen in Holzschnitt von Huyot auf zwei Tafeln unserer französischen Aus- gabe zu dieser Stelle des Textes.

3) Abbild. in d. Gazette des Beaux- Arts, 1877. II. Tafel zu S. 438.

dem es in die kaiserliche Kunstkammer gelangt war ¹⁾. Merkwürdig sind insbesondere jene Exemplare, in denen der Papst durch die heilige Katharina ersetzt ist, so wie dieselbe auf einer oben erwähnten Aquarellskizze der Albertina und auf dem letzten Blatte des Marienlebens angebracht ist, und zwar scheint das Motiv der Figur geradezu aus diesem Holzschnitte entlehnt zu sein. Dafür ist St. Dominicus weggelassen, ein Zeichen, daß der Copist den eigentlichen Sinn der Darstellung nicht mehr verstand; so wenig etwa wie diejenigen, welche heutzutage für die Originalität der so veränderten Copie eintreten zu dürfen glauben. Schon die Veränderung deutet auf eine spätere Zeit, einen vielleicht protestantischen Maler oder Besteller, der doch lieber eine Heilige, aber nur ja nicht den Papst auf dem Bilde haben wollte. Eine solche Copie ward aus der Wiener Belvedere-Galerie in das Museum von Lyon entführt; eine andere befindet sich in der k. k. Ambrasersammlung in Wien, eine dritte im Privatbesitze bei Dr. Johann Urban, Magistratsrath in Prag ²⁾.

Dürer meldet die Vollendung des Rosenkranzfestes Pirkeheimern mit den Worten: »Wisset auch, daß meine Tafel fertig ist; auch ein anderes Quadro, desgleichen ich noch nie gemacht habe«. Was das Seltsame an diesem anderen, gleichzeitig und somit rasch vollendeten Gemälde gewesen sei, erfahren wir nicht; und auch über dieses selbst bleiben wir auf Vermuthungen angewiesen. Vielleicht ist darunter der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten gemeint, der sich gegenwärtig in der Galerie Barberini in Rom befindet, ein Bild mit sieben lebensgroßen Halbfiguren oder Köpfen, das sich Dürer in fünf Tagen vollendet zu haben berühmt; freilich ein Kunststück selbst im Vergleich mit den fünf

1) Die Copie auf Leinwand »von einem italienischen Meister«, welche Heller S. 248 als in der Galerie Grimani 1821 verzeichnet, habe ich im Palazzo Grimani-Spago nicht mehr

vorgefunden; sie ist längst verkauft.

2) Vergl. eine abweichende Ansicht bei H. Grimm, A. Dürer in Venedig; Ueber Künstler und Kunstwerke, I. 148 ff.

Monaten des Rosenkranzfestes! Mit diefem hatte es wohl auch die Art der Technik und die Sorgfalt der Vorftudien gemein; an Composition, Gefchmack und Ausführung fteht es aber weit hinter demfelben zurück. Die Anordnung der je drei Charakterköpfe zu den Seiten Jefu über einander ift fehr gedrängt ohne jegliche Raumdifpofition. Es fcheint blos auf die Wirkung der phyfiognomifchen Contrafte und auf das mannigfache Spiel der Hände abgefehen zu fein, das allerdings fehr ausdrucksvoll, ja fprechend genannt werden muß. Welch' herrliche Studien hat Dürer aber auch dazu gemacht! Den Mittelpunkt bilden nicht der Kopf, fondern die Hände Chrifti, welche eben demonftrieren, indem der Zeigefinger der Rechten den Daumen der Linken berührt; die wundervolle Pinfelzeichnung dazu, von Loedel geftochen, befindet fich in der Sammlung Hausmanns zu Braunfchweig; dafelbft auch die Hände der beiden vorderften Schriftgelehrten, die je ein großes Buch halten. Aus dem Buche links hängt im Bilde eine Papierfchleife mit 1506, Monogramm und der Infchrift: »opus quinque dierum«. Das Studium zu dem Kopfe des göttlichen Knaben in diefem Bilde ift vielleicht die, italienifcher Kunftweife am nächften ftehende Zeichnung, die wir von Dürer befitzen. Das venetianifche Modell mit den großen Augen, dem fchwellenden Kinne, den aufgezogenen Brauen mag viel dazu beitragen. Doch auch die weiche Umfchreibung des ein wenig geneigten Köpfchens mit den etwas geöffneten Lippen und der breite Vortrag zeigen uns Dürer von einer neuen Seite. Die Zeichnung ift fchon von Gillis Sadeler geftochen worden; fie befindet fich in der Albertina; dafelbft auch die Hand des Schriftgelehrten links oben im Bilde, deren Finger das Buch halb offen halten. Die Vorzüge diefer Zeichnungen, welche fämmtlich fo wie jene für das Rosenkranzfeft und auf demfelben blauen Ankerpapiere ausgeführt find, haben fich in dem Gemälde nicht erhalten. Vollends jetzt hat daffelbe ein dunkles, unerfreuliches Ausfehen; es ift ganz verrieben und mit Oel und Firnifs überfchmiert. Urprünglich war es

offenbar in Dürers früher Art mit dem Pinsel linear schraffierend vorgezeichnet, mit Tempera untermalt, aber nur ganz dünn und flüchtig mit Oel lasirt. Eine alte Copie darnach besitzt die Galerie zu Braunschweig.

So traurig uns heute auch das Original im Palaſte Barberini anblicken mag, ſo hat doch die ſeltſame Compoſition und das knorrige Ausſehen ſeiner Köpfe und Hände noch ein beſonderes hiſtoriſches Intereſſe für uns. Dürer hatte ſich in der Darſtellung dieſes ſtummen Streites ein phyſiognomiſches Problem geſtellt, zu welchem ihn wohl nur ein Beiſpiel oder eine mündliche Kunde von Lionardo da Vincis Großthaten auf dieſem Gebiete herausgefordert haben kann. Daher die wuchtige Energie dieſer Greiſenköpfe, daher die Lebendigkeit ihrer Geſten. Inſbeſondere das Profil des Alten, unmittelbar rechts neben dem Kopfe Chriſti, ſteigert den Contraſt zu dieſem bis zur Caricatur. Auch das aggreſſive Spiel ſeiner Hände gegen die des Knaben erinnert geradezu an ein ähnliches, wohlberechnetes Verhältniß zwischen den Händen des Judas und des Heilands im letzten Abendmahle Lionardos. Ein dieſem zugeſchriebener Chriſtusknabe zwischen den Schriftgelehrten, gleichfalls in Halbfigur, iſt zwar nur in Schulbildern erhalten, dürfte aber doch auf ein Original oder doch einen Entwurf Lionardos zurückzuführen ſein. Und ſo erhalten wir hier den erſten Anhaltspunkt für die Auffindung jener, biſher noch unſichtbaren Fäden, welche von Lionardo zu Dürer herüberlaufen und auf deren weitere Spuren wir noch zurückkommen müſſen. Eine Zeit, welche ſich in ſolchen zum Theile ſpeculativen Problemen gefiel, mußte auch deren Löſungsverſuchen mit beſonderer Aufmerkſamkeit folgen. Indeſſen muß doch auch die Ausführung Dürers von letzter Hand, trotz der Schnelligkeit, nicht ohne beſondere Feinheiten geſeſen ſein, z. B. an dem vorderſten Pharifäer zur Linken, einem Charakterkopfe von gewaltiger Energie, deſſen Ausdruck durch den kühnen Schnurrbart noch erhöht wird. Dieſen Kopf hat nämlich Lorenzo Lotto für ſeinen heil.

Onuphrius auf der Madonna von 1508 in der Galerie Borghese in Rom entlehnt, ja geradezu abgeschrieben, sammt jener feinen, sorgfältig vereinzelt Haarbehandlung, in der sich Dürer oft gefiel und die wir daher auch hier bei Lottos jetzt zerstörtem Vorbilde getroßt voraussetzen dürfen.

Dürer ging eben jene feine Haarbildung — dies lehren seine Pinselfzeichnungen — gar flink von der Hand. Dafs der junge Lotto sich so bemüht, dieselbe nachzuahmen, dient mit zur Beglaubigung einer niedlichen Geschichte, welche Camerarius in der Vorrede zu seiner lateinischen Uebersetzung der Proportionslehre 1532, wohl nach Dürers eigenem Berichte überliefert und die aus der Zahl anderer, bloß apologetischer Anekdoten hervorgehoben zu werden verdient. Die Freundschaft Dürers mit dem greifen Giovanni Bellini ist ja eine der anmuthigsten Epifoden in seiner Künstlerlaufbahn. Es heifst nun, Bellini habe während eines Besuches bei Dürer sich als besonderes Liebeszeichen einen jener Pinsel erbeten, mit denen er die Haare zu malen pflege. Dürer reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinsel hin, er möge wählen oder sie alle nehmen. Bellini meint nun, nicht recht verstanden worden zu sein und fordert auf's Neue einen Pinsel jener, wie er glaubt, ganz besonderen Art, deren sich Dürer zu seiner feinen Haarzeichnung bediene; worauf ihn dieser erst versichert, dafs er mit keinen anderen, als den gewöhnlichen Pinseln sein Haar male. Und zum Beweise dafür führt er gleich vor seinen Augen eine Locke langen Frauenhaares in seiner Art aus. Bellini soll nachher Vielen gestanden haben, er hätte einem Anderen nie geglaubt, was er da mit eigenen Augen sah. Es ist dies eine echt Dürersche Wendung und Dürer war auch ganz der Mann, so etwas gerne weiterzuerzählen. Dafs Giovanni sich damals mit Dürer befreundete und ihn auch besuchte, berichtet dieser ja in seinem zweiten Briefe an Pirkheimer am 7. Februar 1506. Bei den nahen Beziehungen, in denen die Brüder Bellini zum Fondaco de' Tedeschi standen, ist das auch leicht erklärlich. Gentile bekleidete ein Mäkleramt im

Fondaco, und dem jüngeren Giovanni war bereits seit 1479 die Anwartschaft darauf nebst Wartegeld verliehen; vielleicht vertrat er auch bereits den älteren Bruder, der schon im folgenden Jahre verstarb. Eine solche »Senferia« im Deutschen Kaufhause war sehr einträglich; sie warf jährlich an 300 Scudi ab. Die Signoria pflegte ein solches Amt stets dem ersten Maler der Stadt zu verleihen, der dafür die Verpflichtung hatte, das Bildniß des neugewählten Dogen gegen die mäßige Entlohnung von 8 Scudi für den Palaß von S. Marco zu malen. Auch Tizian befand sich nachmals wohl bei diesem Amte. Er bewarb sich darum 1513 und erhielt am 6. December 1516 nach dem Tode Giovanni Bellinis dessen Posten¹⁾. So mußte denn Dürer gleich nach seiner Ankunft die Bekanntschaft Giovanni's machen, von dem er im Gegenfatze zu jenen Tadlern, die ihn doch so fleißig copierten, sagt: »Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was er für ein rechtchaffener Mann sei, daß ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch immer der beste in der Malerei«. Sollte am Ende gar jener Jesus unter den Schriftgelehrten als Andenken für Bellini gemalt worden sein und der junge Lorenzo Lotto in dessen Werkstatt die Gelegenheit zur Nachahmung gefunden haben?

Vafari geht jedenfalls zu weit, wenn er behauptet, daß Bellini selbst in einem seiner letzten Werke Dürer nachgeahmt habe; in dem Götterbacchanale nämlich, das Giovanni 1514 für Alfonso von Ferrara malte und das Tizian vollendete²⁾. Möglich, daß die Faltenbrüche der Gewänder

1) Vafari, ed. Lem. XIII. 22. 23.

2) Es ist gegenwärtig im Besitz des Herzogs von Northumberland auf Schloß Alnwick. Vafari, Lemonnier, XI. I. 23: »la quale opera in vero

fu con molta diligenza lavorata e colorita, intanto che è delle piu belle opere che mai facesse Gian Bellino, sebbene nella maniera de' panni è un certo che di tagliente secondo la ma-

an Dürer oder vielmehr an die Art deutscher Meister im Allgemeinen erinnern. Eine besondere Beeinflussung des greifen Altmeisters durch Dürer und dessen »Rosenkranzfest« wäre jedoch schwerlich anzunehmen. Leider besitzen wir gar keine Nachricht darüber, ob Dürer nicht auch mit dessen Schülern in nähere Berührung gekommen sei. Auf diese jüngeren Männer konnte, ja mußte die Erscheinung des gefeierten deutschen Meisters einen tiefen Eindruck machen. Zum Glück sprechen auch die Kunstdenkmäler noch dort zu uns, wo das geschriebene Wort verstummt ist. Nothwendig fragen wir da zuerst nach Tizian, der damals noch kaum zwanzig Jahre zählen mochte, und die Antwort, welche wir erhalten, klärt vielleicht auch das Urtheil über jenes Götterbacchanale von Giovanni Bellini auf. Tizian hat nämlich das unfertig gebliebene Werk seines Lehrmeisters vollendet, wenn er es nicht etwa ganz und gar in dessen Werkstatt gemalt hat. Das Bild trägt allerdings die Bezeichnung Bellinis¹⁾, an welchen der Auftrag Alfonso von Ferrara ergangen war. Dafs es der greife Meister gleichwohl von seinem genialen Schüler ausführen liefs, wäre wahrlich minder auffallend, als dafs er das so bezeichnete und datierte Gemälde in ganz unfertigem Zustande an den Besteller abgeliefert habe, bei welchem Tizian dann erst später die letzte Hand daran gelegt hätte. Damit wäre auch der Widerspruch behoben, in welchem die »sorgfältige, miniaturfeine Ausführung« des Werkes zu dem »breitesten, flüchtigsten Stile« steht, dessen Bellini damals längst gewöhnt war. Wie dem nun auch sei, das Bild trägt jedenfalls nicht minder deutlich, als Worte es sind, die Bezeichnung Tizians — die Thürme eines Castells auf dem felsigen Hügel im Hinter-

niera tedesca; ma non è gran fatto, perchè imitò una tavola d'Alberto Duro fiammingo, che di que' giorni era stata condotta a Venezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte in olio«. Vasari weiß

nicht, dafs Dürer das Rosenkranzfest in Venedig gemalt hat. Vergl. Crowe und Cavalcafle, Geschichte d. ital. Malerei V. 176 u. 187.

1) IOANNES BELLINUS VENE-TVS PINXIT MDXIII.

grunde sind das treue Abbild von Pieve di Cadore, der Heimath und dem Geburtsorte des jungen Vecelli. Somit stammt wohl auch die ganze reizvolle Landschaft von feiner Hand; sie trägt nur zu sehr fein Gepräge! Und wenn nun wirklich in den Faltenbrüchen der vorne lagernden Gruppen das Studium Dürers bemerklich ist, so wird wohl auch diese Eigenthümlichkeit auf Rechnung des jungen Tizian zu setzen sein.

Tizian ist der größte Landschaftler unter den Venetianern, ja unter den Italienern überhaupt. Dafs er sich in dieser Beziehung vornehmlich an deutschen Mustern gebildet habe, kann nicht zweifelhaft sein; wenn wir es auch Vasari nicht auf's Wort glauben wollen, dafs Tizian zu diesem Zwecke einige ausgezeichnete deutsche Landschaftsmaler im Haufe gehalten hätte¹⁾. Woher auch hätte er solche Deutsche gleich genommen! Jedenfalls gab es damals keinen, der es Dürern in der Landschaftsmalerei zuvorgethan hätte. Sein Beispiel, wo nicht der persönliche Umgang mit ihm, mußten für Tizian eine mächtige Anregung sein; und aus derselben Quelle stammt wohl auch Tizians Vorliebe für den Holzschnitt, mittelst dessen er bereits 1508 feinen grossen Triumph des Glaubens veröffentlichte. Von Dürers Malereien sah Tizian ohne Zweifel weit mehr vor Augen, als wir heute noch nachweisen können. Wenn er Zeuge war, wie sein Mitschüler Lorenzo Lotto einen Charakterkopf aus Dürers Gemälde copierte, so mußte er sich nur um so mehr zu ähnlichen Versuchen aufgefordert fühlen. Und Lanzi hat sicher das Richtige getroffen, wenn er behauptet, dafs Tizian in seinem berühmten Jugendwerke »Christus mit dem Zinsgrofchen« an Feinheit der Ausführung

1) Vasari, ed. Lem. XIII, 20, erwähnt unmittelbar nach dem Antheile Tizians an der Ausmalung des Fondaco dei Tedeschi, eine Flucht nach Egypten: »in mezzo a una gran bosaglia e certi paesi molto ben

fatti, per avere dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure«.

mit Dürer gewetteifert habe. Aber nicht bloß durch die minutiöse äußere Behandlung, auch durch die tiefe innere Befeelung erinnert das Gemälde an Dürer. Dieser edel gefchnittene, blauäugige Christuskopf, der so unendlich milde und doch so durchdringend dem Verräther in's Auge blickt, ist deutschen Ursprunges; er hat etwas von Dürers Gewalt, gefänftigt durch einen Anflug von Jacopo de' Barbaris Empfindsamkeit. Gerade diese Mischung des Ausdruckes unterstützt jene Voraussetzung; denn wenn sich, wie zu vermuthen, unter den von Dürer mitgebrachten Gemälden auch ein Christuskopf befand, so mußte er ähnliche Eigenthümlichkeiten aufweisen. Ja selbst der Christusknabe unter den Schriftgelehrten zeigt eine ähnliche Mischung von Formen und Gefühlen. Mit jenem Bilde vergleicht sich auch der physiognomische Contrast, der in dem »Zinsgrofchen« nicht bloß zwischen den Köpfen, sondern auch zwischen den Händen der beiden Männer herrscht: der gemeinen, knorrigten, fragenden Hand des Pharifäers und der zarten, antwortenden des Erlösers. Tizian hat das Gemälde gleichfalls für Alfonso von Ferrara gemalt; gegenwärtig ist es eine Zierde der Dresdener Galerie. Mag es nun auch an Geschmack und an Grofsartigkeit des Vortrages die meisten Malereien Dürers übertreffen, so soll es doch nicht verschwiegen bleiben, daß der Venetianer zu seinem seelenvollsten Bilde, das wir gegenwärtig in der ersten deutschen Gemäldefammlung bewundern, von dem deutschen Meister inspiriert wurde¹⁾.

Einen mitbestimmenden Einfluß darauf schreiben Crowe und Cavalcaffelle einem kleinen Bildchen Dürers in derselben Galerie zu, dem Christus am Kreuze²⁾. Den Moment der

1) Vergl. auch zu diesen Wechselbeziehungen: »Giorgione und Ariosto, Tizian, Palma und Dürer« in meinen Wiener Kunstbriefen, Leipzig 1884.

2) Aus der Sammlung Böhm in Wien 1865 angekauft; auf Holz; H.

0,20. B. 0,16; 1868 gestochen von Langer, Crowe und Cavalcaffelle, Ital. Malerei, deutsch von Jordan, V. 177: »In Verhältnissen, Energie, Leben und edlem Ausdruck ist dieses köstliche Werk den Schöpfungen Lionardo da

Darstellung bezeichnet die Inschrift auf dem unteren Rande: PATER IN MANVS TVAS COMMENDO SPIRITVM MEVM; an dem aus Naturholz gezimmerten Kreuzesstamme darüber die Jahreszahl 1506 und das Monogramm. Trotz des kleinen Maßstabes für die Ausführung in Oel ist das vom Dornengeflechte beschattete Antlitz von ergreifendem Ausdrücke. Der weitgeöffnete Mund des zum Himmel Rufenden läßt die oberen Zähne sammt der Zunge noch sichtbar werden — ebenso kühn als gelungen! Der Körper ist sehr gut gebildet und ganz kräftig und sicher in einem warmen bräunlichen Tone vorgetragen. Die flatternden Enden des Schamtuches füllen geschickt den Raum zwischen Balken und Stamm des Kreuzes, das in die schwarze Nacht des Firmamentes hinausragt. Bloss der niedrige Horizont ist in grün-gelb-rothen Lichtern abgetont und beleuchtet magisch die tiefblaue Uferlandschaft und den Wasserpiegel des fernen Hintergrundes — ein echt venetianischer Nachteffect! Die luftigen Wipfel einiger Birkenbäumchen, welche fein tockiert aus dem Vordergrund rechts in die Bildfläche hineinragen, erhöhen noch die weltverlassene Einsamkeit des Gekreuzigten. Selten dürfte ein Kunstwerk so viel Großartigkeit auf so kleinem Raume vereinigen. Den Muth zu solcher Farbentiefe, auch das Geschick dafür dürfte Dürer aber kaum nach Venedig mitgebracht haben. Hier scheint mir denn doch die Einwirkung von Giorgione unverkennbar zu sein, der 1506—1508 an dem Fondaco de' Tedeschi malte. Merkwürdig genug, daß Dürer des großen Coloristen, den er ja kennen mußte, in seinen Briefen mit keiner Silbe erwähnt;

Vincis ebenbürtig. Das Fleisch ist weich modelliert, mit unübertrefflicher Festigkeit des Auftrages und fassetem Schmelz der Farbe behandelt; die liebevolle Ausführung des Einzelnen erstreckt sich bis auf die Härchen am Körper und das Glanzlicht im Auge. Ein Juwel solcher Art mochte wohl die Aufmerksamkeit der großen Ve-

netianer erregen und sie veranlassen, die Natur mit größerer Sorgfalt, als sie gewohnt waren, zu studieren; es ist kaum zu bezweifeln, daß solche Vorbilder für Tizian die treibende Ursache wurden, das Wunderwerk seiner Jugend, den »Christus mit dem Zinsgrofchen« zu unternehmen und zu vollenden«.

ebenfowenig wie jenes Marco Marziale, der ihn durch seine schroffe Charakteristik bis zum Häflichen leicht hätte anheimeln können.

Allerdings befindet sich in der Albertina die colorierte Federzeichnung eines Christus am Kreuze vom Jahre 1505, die manche Analogie mit jenem Bildchen hat; sie könnte aber doch nur als ein entferntes Vorstudium angesehen werden. Zu derselben gehören noch zwei ganz gleich behandelte Seitenstücke, den guten und den bösen Schächer am Kreuze darstellend. Vielleicht war auch das Dresdener Bildchen in ähnlicher Weise zu dem Mittelstücke eines Haus- oder Reifealtärchens bestimmt. Jene drei Zeichnungen der Albertina scheinen zugleich zu den drei Kreuzen auf dem Calvarienberge oder der figurenreichen Kreuzigung in Holzschnitt¹⁾ benützt zu sein; und zwar so, daß durch eine kleine Abänderung bloß aus dem hageren guten Schächer der böse, aus dem feisten bösen der gute geworden ist, wobei es dann einer Umkehrung der Zeichnung für den Holzstock gar nicht bedurfte.

In seinem Briefe vom 28. Februar 1506 erzählt Dürer zwar, »er habe alle seine Täfelchen verkauft bis auf eines«. Aus dem Folgenden ersehen wir dann, daß er für jedes der vier verkauften Bildchen 12 Ducaten begehrt habe. Es müssen demnach kleinere Gemälde gewesen sein, die er theils fertig nach Venedig mitgebracht, theils vielleicht auch erst dort vollendet haben mag. Nur zu der letzteren Art könnte dann jener Crucifixus gehört haben, denn die Einwirkung venetianischer Vorbilder oder doch des italienischen Himmels scheint mir unzweifelhaft. Es fehlte Dürer auch sonst nicht an Aufträgen in Venedig, und er bedauerte nur, denselben

1) Bartsch 59. Ein kleines gleichzeitiges Gemälde, nach diesem Holzschnitte von einem, wie es scheint, jugendlichen doch geschickten Schüler Dürers, kam aus den Sammlungen Kränner in Regensburg und Rauter in München in die großherz. Galerie

zu Darmstadt. Dasselbe befand sich auf der »Ausstellung von Gemälden älterer Meister« zu München 1869; Katalog Nr. 15. Der ihm dort beigelegte Meisternamen Melchior Fefelen ist durch nichts gerechtfertigt.

nicht nachkommen zu können; doch übertreibt er wohl stark, wenn er am 23. September schreibt, »er habe für mehr als 2000 Ducaten Arbeit ausgechlagen« — es dürfte ihm eine Null zu viel durch die Feder geflossen sein. Eine sitzende Madonna von 1506, fast lebensgroß, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, befindet sich im Besitze des Marquis von Lothian in Schottland; das Bild befand sich 1871 auf einer Ausstellung der Royal Academy in London, es ist stark verrieben und übermalt, soll aber die Spuren der Echtheit noch tragen ¹⁾.

Von den Ausflügen, welche Dürer von Venedig aus in das übrige Italien zu machen beabsichtigte, hat er, so viel wir wissen, bloß einen wirklich unternommen. Am 28. August schreibt er zwar: »Ich bin willens, wenn der König nach Wälfchland kommt, möchte ich mit nach Rom«; der Römerzug Maximilians kam aber nicht zu Stande. Auch Dürers Wunsch, den greifen Mantegna in Mantua aufzufuchen, ward durch dessen plötzlichen Tod am 13. September 1506 vereitelt. Nur nach Bologna ist Dürer wirklich gekommen. In seinem letzten, uns erhaltenen Briefe aus Venedig, datiert »ungefähr« am 13. October 1506, schreibt er: »ich bin in noch 10 Tagen hier fertig; darnach werde ich nach Bologna reiten um der Kunst in geheimer Perspective willen, die mich einer lehren will«; in 8 oder 10 Tagen wollte er von dort wieder nach Venedig zurückkehren. Daß Dürer diesen Voratz wirklich ausführte, wissen wir durch Christoph Scheurl, der seit 1497 in Bologna studierte, in den Jahren 1494—1506 das Syndicat der deutschen Nation an der dortigen Universität bekleidete

1) Abgethan seien bei dieser Gelegenheit für Italien: ein Ecce homo von Juden geführt, Kniestück, im Dogenpalaste zu Venedig, niederländische Arbeit, es giebt davon einen großen Stich in Zeichenmanier; ein Mädchen mit einer Katze am Fenster, bezeichnet mit der Jahreszahl 1508 und der Inschrift: »Ich pint mit vergis

mein nit« beim Principe di Santangelo in Neapel hat nichts mit Dürer gemein; ein kleiner Ecce homo bez. 1514 in der Casa Trivulzi zu Mailand ist eine Nürnberger Fälschung; desgleichen ein Johanneskopf bez. 1521 in der Galerie Manfredini in Venedig.

und am 23. December 1506 dafelbst zum Doctor beider Rechte creiert ward. Scheurl war in einem Hause gegenüber von Dürers Vaterhaufe »unter der Vesten« geboren und, obwohl zehn Jahre jünger als Dürer, stets dessen naher Freund und begeisterter Verehrer. Er berichtet uns nun, daß Dürer damals über Ferrara kam und dort Gegenstand poetischer Huldigungen war, dargebracht von dem Humanisten Riccardo Sbroglia aus Udine, der wohl auch durch Scheurls Vermittelung vom Kurfürsten Friedrich dem Weisen an die Universität nach Leipzig berufen ward¹⁾. Scheurl war dann Augenzeuge des Empfanges, welchen die Maler von Bologna Dürern bereiteten; er hörte es mit an, wie sie ihm öffentlich den ersten Rang unter den Malern der ganzen Welt zusprachen und behaupteten, nun leichter zu sterben, nachdem sie den so lange ersehnten Anblick Albrechts genossen hätten²⁾ — Ueberchwänglichkeiten, die wir nicht gerade als Ausflüsse eines übertriebenen Gefühles für Freund und Vaterland zu verdächtigen brauchen, die wir vielmehr auch auf Rechnung des humanistischen Zeitalters setzen können, das in der Höflichkeit wie im Haffe nur an den stärksten Ausdrücken Genüge fand.

Es wäre zwecklos, Vermuthungen aufzustellen, welche Maler es waren, die Dürer in Bologna so sehr auszeichneten. Es genügt, sich zu erinnern, daß der wohlwollende, milde Francesco Raibolini, genannt il Francia, gleich einem Vater

1) Libellus de laud. Germ.: »Tantum pingendi artem, multis seculis intermissam, per Norimbergenses reuocatam, quum hoc anno Ferrarie admirata esset Sbrullia musa, in tale tetrasticon erupit extemporaliter« etc. Dann folgt ein zweites Elogium: »Eiusdem distichon Alberto Durero extempore dictum«, und noch ein drittes von demselben Ricardus Sbrullius, den Scheurl fonst auch »Neothericus Naso« nennt.

2) Chr. Scheurl: Commentarius de

vita et obitu Dom. Antonii Kress, ed. Norimbergæ 1515: »Et in magno pretio habuit Albertum Durer Norembergensem, quem ego Germanum Apellem per excellentiam appellare soleo. Testes mihi sunt, ut reliquos taceam, Bononienses pictores, qui illi in faciem me audiente publice principatum picturae in universo orbe detulerunt affirmantes, iucundius se morituros, viso tam diu desiderato Alberto,

an der Spitze der dortigen Künstler stand. Er war Maler und Goldschmied zugleich, und aus seiner Schule war ja der eifrige Nachahmer Dürers, Marcantonio Raimondi hervorgegangen, sodafs er auch den Beinamen »de' Franci« führte. Francia war auch mit Raphael innig befreundet; dafs sich dieser aber im Jahre 1506 gerade in Bologna aufgehalten habe, wie Passavant annimmt, ist nicht beglaubigt. Der junge Urbinate hätte sich freilich im gegebenen Falle einer Huldigung für Dürer nicht ver sagt. Michelangelo hingegen kam wohl im November nach Bologna, um sich mit dem neuen Herrn der Stadt, dem Papste Julius II., dem er freventlich entronnen war, wieder zu versöhnen. Dürer traf er kaum mehr dafelbst an, und wenn auch — der stolze Florentiner wäre ihm darum nicht minder unnahbar geblieben. Dürer ging nach Bologna, um gewisse Geheimnisse der Perspective zu erlernen. Es handelte sich offenbar um gewisse praktische Vortheile, welche die mühsame Arbeit der Construction vereinfachten und welche damals noch nicht Gemeingut waren, sondern von den Wissenden geheim gehalten und bloß etwa mündlich mitgetheilt wurden. Wer war nun der Meister in Bologna, bei dem Dürer die Fähigkeit und die Geneigtheit, ihn in diese Lehren einzuweihen, voraussetzen durfte? Durch Scheurl mochte Dürer von Venedig aus die Verbindungen mit demselben angeknüpft haben.

Harzen vermuthet, es sei niemand anderer gewesen, als der greife Piero degli Franceschi dal Borgo San Sepolcro, der durch seine Kenntnisse in dieser Richtung berühmte Lehrmeister von Luca Signorelli und Verfasser der Schrift: »De perspectiva pingendi«, den schon Vasari als den besten Kenner des Euklid feiert¹⁾. Luca Pacioli, sein vertrauter Schüler, der gelehrte Mathematiker führt auch in der That unter den Orten, an welchen Piero dal Borgo ruhmvoll gewirkt habe, Bologna mit auf, ohne dafs sich aber die Zeit

1) E. Harzen, Ueber den Maler Piero degli Franceschi; Archiv für zeichn. Künste II. 231—44. Vasari,

ed. Lem. IV. 22. Vergl. Crowe und Cavalcaflelle III. 316.

von dessen Aufenthalt daselbst bestimmen liefse. Nachdem Harzen die verloren geglaubte Schrift Pieros wieder entdeckt hat, wird ohne Zweifel ein genaueres Studium dieser wie der Schriften Dürers noch einmal Licht über diese Frage verbreiten. Bisher wissen wir nur, daß sich Dürer u. a. in seiner »Unterweisung der Messung« vielfach sehr nahe an Luca Pacioli's Werk »De divina proportione« anschließt, das 1509 in Venedig erschien. Dieses Werk aber war bereits zehn Jahre früher abgefaßt. Pacioli befand sich nämlich bis 1499 mit Lionardo da Vinci in Mailand am Hofe des Herzogs Lodovico il Moro. Er war Mitglied der von Lionardo daselbst gegründeten und geleiteten Akademie und mit diesem so befreundet, daß derselbe das für den Herzog bestimmte Manuscript seiner »Divina proportione« mit eigenhändigen Zeichnungen schmückte. Pacioli erzählt dies selbst in seiner nachmaligen Zueignung an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini. Nach dem jähen Sturze des Herzogs Lodovico führte nun Pacioli ein Wanderleben als Lehrer der Mathematik, und leicht konnte er sich damals zufällig in Bologna aufgehalten haben. Dort oder aber auch in Venedig muß Dürer mit Luca Pacioli zusammengekommen sein, denn bloß aus dessen gedrucktem Buche hätte er kaum so unbefangene geschöpft, namentlich auch nicht ohne der Quelle zu gedenken.

Die Annahme einer Begegnung Dürers mit Luca Pacioli ist uns aber darum so wichtig, weil sie uns allein Aufschluß giebt über die nicht bloß im Allgemeinen geahnten, sondern auch im Einzelnen nachzuweisenden Beziehungen Dürers zu Lionardo. Von den Aehnlichkeiten in der glänzenden Erscheinung und Begabung, im Charakter und im Forschungstrieb der beiden herrlichen Menschen sei hier ganz abgesehen; das würde viel zu weit führen. Wir haben aber unter anderen von Dürer sechs Holzschnitte: schwarze Scheiben, von denen sich ganz symmetrisch und concentrisch angeordnete Verflechtungen von Bändern oder Schnüren arabeskenartig abheben. Man nennt diese wunderlichen Verzierungen ge-

meiniglich Dürers Stickmuster; er selbst nennt sie im Niederländischen Tagebuche »die sechs Knoten«¹⁾. Durch Beifügung von vier Eckblättern an dem Umfange der Scheiben gab Dürer den Holzschnitten die oblonge Form. Erst im zweiten Drucke führen diese Verknötungen das Monogramm Dürers in der Mitte. Dieselben Muster kommen nun auch auf alten italienischen Kupferstichen vor, nur auf weißem Grunde, und diese führen in der Mitte die merkwürdige Inschrift: ACADEMIA LEONARDI VINCI. Schon Vafari²⁾ kannte diese seltsamen Stücke; sie sind das einzige äußerliche Denkzeichen jener mysteriösen gelehrten Gesellschaft. Dafs ihre Erfindung wirklich aus Lionardos Umgebung in Mailand stammt, lehrt ein Vergleich mit den Verzierungen des Spiegelgewölbes in der Sakristei von Santa Maria delle Grazie. Längs der Ränder läuft dort auf blauem Grunde in Gold und Silber gehöhrt ein Geflecht von dickeren und dünneren Seilen, die sich namentlich in den Zwickeln zu einem ganz ähnlichen Netzwerke verknöten³⁾. Die Deckenverzierung entstand zu derselben Zeit, da Lionardo im Refectorium nebenan sein Letztes Abendmahl schuf. Bereits dessen Lehrmeister Andrea del Verrocchio wendet solche Verknötungen von Stricken gerne an auch im Bronzegufs z. B. an seinem berühmten Medicäer-Grabe in der alten Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Jene geheimnisvollen, wie es scheint immer seltenen Kupferstiche mag Dürer aber durch Luca Pacioli kennen gelernt haben. Ohne irgend eine äufsere Veranlassung hätte er dieselben wohl kaum copiert. Ein einfacheres Beispiel ähnlicher Verzierungen hat uns Wenzel Hollar erhalten in den Ornamenten, die er nach Dürer'schen Zeichnungen, vermuthlich aus Arundels Sammlung veröffentlichte. Es sind zwei kleine Kränze von schmalen Blättern, deren Inneres

1) Dürers Briefe 109, Z. 5. Bartsch Nr. 140—145.

2) Ed. Lem. VII. 14. Vergl. Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci, Leipzig 1873, S. 14 und

Jahrb. f. K. V. 295.

3) Vergl. G. Mongeri, L'arte in Milano, 1872, S. 212, mit Abbild. eines Pendentivs.

durch einige solche, aber nicht concentrische Knotenverflechtungen ausgefüllt wird¹⁾. Möglich, daß auch diese Stücke auf Lionardo'sche Vorlagen zurückgreifen.

Noch ein anderes Anzeichen für jenen Zusammenhang giebt es. Wir haben gesehen, wie eifrig sich Dürer kurz zuvor mit dem Studium des Pferdeleibes befaßte und wie er, vielleicht angeeifert durch Barbaris Beispiel, gerade mit den beiden Kupferstichen von 1505 große Fortschritte darin aufweist, ohne aber zu einer bestimmten, einheitlichen Auffassung der natürlichen Verhältnisse durchzudringen. Die Darstellung des Pferdes war aber bekanntlich eine besondere Stärke Lionardos. Schon dessen Lehrmeister Verrocchio hatte in dieser Hinsicht ganz besondere Kenntnisse. Vafari befaß von ihm zwei Zeichnungen von Pferden mit den Massen zur Vergrößerung und Verkleinerung, daß sie stets proportioniert und fehlerlos erscheinen²⁾. Ein glänzendes Denkmal dieses feines Wissens und feines Geschmacks lieferte Verrocchio in dem Reiterbilde des Balthasar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Herman Grimm³⁾ erkannte ganz richtig die Aehnlichkeit des Pferdes auf Dürers Stich »Ritter, Tod und Teufel« mit dem jenes Erzgusses. Leicht konnte ja Dürer im Jahre 1506 das Denkmal in Venedig studiert haben. Das aber genügte Dürern nicht. Es haben sich in italienischen Sammlungen Studienblätter zu Dürers »Reiter« erhalten, auf denen bloß der Reiter mit seinem Hunde erscheint, mit der Feder gezeichnet und nach geschwärztem Hintergrunde wieder auf der Rückseite durch's Fensterglas durchgezeichnet, genau so wie es Dürer bei seinen zahllosen Studien der menschlichen Proportionen zu machen pflegte. Die eine dieser Zeichnungen befindet sich in der Sammlung der Uffizien in Florenz, die andere in der Ambrosiana zu Mailand. Auf beiden nun finden sich im Körper des Pferdes noch die Masse und Linien verzeichnet,

1) Parthey, Wenzel Hollar Nr. 2565.

2) Vafari, ed. Lem. V. 44.

3) Ueber Künstler und Kunstwerke II. 230.

Quadrate, nach welchen dasselbe zweifelsohne contruiert worden ist. Und Dürer war dabei nicht allein, denn die auf dem Florentiner Blatte in Bezug auf die Masse beigefügten spärlichen Aufschreibungen sind nicht von seiner, sondern von fremder Hand und lateinisch. Es scheint mir gar nicht zweifelhaft, daß hier Dürer von Jemandem Unterricht in Pferdeproportionen empfangen habe und daß er sich über die Theorien Verrocchios Rechenschaft geben ließ. Ein speculativer Kopf, wie Luca Pacioli, konnte ihm sicherlich auch darüber Aufschluß geben; er hatte gewiß nicht verächtelt, Lionardo darüber auszuholen, als dieser in Mailand das riesige Reiterbild Francesco Sforzas modellirte. Daß Dürer bereits im Jahre 1506 die Vorstudien zu dem Kupferstich von 1513 macht, paßt ganz zu seiner Art, und jene Federzeichnungen sind vielleicht niemals von Italien fortgekommen¹⁾. Doch genug der Vermuthungen, kehren wir mit Dürer wieder nach Venedig zurück!

Dürer malte damals in Venedig auch noch Bildnisse. Er berichtet selbst am 23. September 1506, daß er in längstens vier Wochen dort fertig werde, »denn ich habe Einige zu contereien, denen ich's zugesagt habe«. Von diesen Porträten hat sich meines Wissens bloß eines in Italien erhalten, nämlich in der Galerie Brignole-Sale in Genua. Es ist das Brustbild eines jungen Mannes, deutschen Stammes den Gesichtszügen nach; er trägt eine schwarze Mütze, ein braunes Mieder und eine schwarze Jacke darüber und ist fast ganz von vorne gesehen. Leider ist das Bild sehr verdorben und übermalt bis auf ein Stück Mieder mit der schwarzen in zwei Häftchen endenden Schnur und auf einige sorgfältig und scharf ausgeführte Haarpartien. Nur die vortreffliche Zeichnung schlägt noch durch. Es ist auf Holz gemalt mit der Inschrift in Goldbuchstaben: «Albertus Dürer germanus faciebat post virginis partum 1506» und dem Monogramme.

1) Ein anderes Beispiel von Dürers Studium nach Pferdekizzen Lionardos in der Gazette des Beaux-Arts 1877, II, 444 und 445.

Wir wissen nun auch, daß Dürers Abreise von Venedig nicht zu der wiederholt in seinen Briefen festgesetzten Zeit erfolgte, sondern sich noch bis in das Jahr 1507 hinzog. Die Bibliothek zu Wolfenbüttel besitzt nämlich ein Exemplar der lateinischen 1505 in Venedig erschienenen Ausgabe von Euklids Elementen der Mathematik, in welches Dürer neben sein Monogramm die Worte schrieb: »Dz puch hab ich zw Venedich vm ein Dugatn kawft im 1507 jor. Albrecht Dürer«¹⁾. Ich glaube darum auch noch ein anderes Bildniß von Dürer, das die Jahreszahl 1507 trägt, in die Zeit seines Aufenthaltes in Venedig veretzen zu müssen. Es ist das Porträt eines jugendlichen Deutschen, etwas linkshin gewandt, mit blondem, krausem Haar und kleinem Schnurr- und Kinnbart in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Er trägt eine runde Mütze und einen braunen, mit Hasenpelz ausgeschlagenen Rock, zwischen dem auf der Brust das Hemd heraussteht. Das kleine Gemälde hat durch Reibung stark gelitten, die Laforen sind geschwunden und der röthliche Fleischtön der Untermalung liegt bloß; doch erkennt man noch die Reste der ursprünglich feinen, sorgfältigen Ausführung. Merkwürdiger noch als diese Vorderseite ist uns die Rückseite des Holztäfelchens, die einem derben Künstlercherz ihre Bemalung verdanken mag. Der Dargestellte ist vermuthlich einer der deutschen Kaufleute des Fondaco; der Preis, den er für das Bildniß zahlte — oder auch nicht zahlte — mag dem befreundeten Meister nicht angemessen erschienen sein. Er rächte sich nun, indem er auf die Rückseite noch rasch das scheufsliche Bild einer Avaritia, des leidigen Geizes, malte. Es ist die Halbfigur eines runzeligen alten Weibes mit langer Nase und Triefaugen höhnlich herauslachend, daß die zwei einzigen Zähne im Munde

1) Hausmann im Archiv f. zeichn. K. II. 91. In dem Verzeichnisse der Imhoff'schen Sammlung von 1625 kommt auch vor als Nr. 5: Ein Täfellein von Oelfarben, ein Brustbild,

ein Weiblein de 1507 von Albrecht Dürers eigener handt zu Venedig gemahlt, sehr lieblich, umb 300 fl. v. Eye, Dürer, Ueberfichtstafel.

sichtbar werden; sie hält in den Händen einen offenen Sack, in dem große Goldstücke blinken; dazu das lange, straffe, blonde Haar und die welke Brust, indess die linke Schulter von einer hochrothen Draperie bedeckt wird: ein Inbegriff phantastischer Hässlichkeit, um so scheufslicher, als die Anlagen des langen Gesichtes im Grunde edel und regelmässig sind. Das Merkwürdigste daran ist aber die wohlerhaltene Malweise, die breite, pastose Körperlichkeit, mit der die zähe Oelfarbe unmittelbar aufgetragen ist, dazu die Farbengluth, deren warme Tiefe freilich durch die stete Absonderung vom Lichte noch verstärkt sein mag; aber auch abgesehen davon ist die Verwandtschaft mit der Palette eines Vittore Carpaccio, eines Giorgione oder Tizian unverkennbar. Das lackrothe Tuch für sich allein würde die Malerei als venetianisch erscheinen lassen, wenn nicht der äussere Zusammenhang und etwa die Haarbehandlung Dürers Autorschaft verbürgte. Nicht blos dem Sinne nach, auch in der Maltechnik bildet diese Avaritia eine krasse Parodie auf das Bildniss der Vorderseite mit seinem dünnen, fein verschmolzenen, lasierenden Vortrage, offenbar noch auf einem Temperagrunde.

So hätten wir denn hier auch ein malerisches Zeugniß von der übermüthig fröhlichen Stimmung, in welche der längere Aufenthalt in Venedig Dürer allgemach versetzte und von welcher uns der zweite Theil seiner Briefe an Wilibald Pirckheimer die köstlichsten Proben giebt. Diese bereits öfters angezogenen Briefe Dürers an Pirckheimer bilden eine Hauptquelle für diesen wichtigen Abschnitt seines Lebens, ja für Dürers Geschichte überhaupt. Ursprünglich acht an der Zahl, fanden sie sich mit einigen Büchern und anderen Schriften in einem lang vermauert gewesenen Raume des Imhoff'schen Hauses, als dasselbe in der Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Erbschaft an Christoph Joachim v. Haller überging. Seitdem wurden sie wiederholt von Murr, Campe und Eye veröffentlicht und durch die Auffindung eines weiteren Briefes in der Bibliothek des britischen Museums

auf neun vermehrt ¹⁾. Sie zerfallen deutlich in zwei Gruppen. Die erste umfaßt die fünf Briefe vom 6. Januar bis zum 2. April 1506. Sie athmen noch etwas von den Sorgen, die daheim auf dem Meister lasteten und die ihm auch in die Ferne gefolgt sind, von der Ueberrafchung und Beklommenheit gegenüber den fremden Verhältnissen. Dem Freunde, der ihm die Mittel zur Reise vorgeschossen zu haben scheint, bezeugt er wiederholt seine Dankbarkeit und seine innige Hingebung. So schreibt er am 7. Februar: »Ich gebe dem auch keinen Glauben, daß Ihr mir zürnet, denn ich halte Euch nicht anders, als für einen Vater ²⁾. Ich wollte, daß Ihr hier zu Venedig wäret! Es sind so viele artige Gefellen unter den Wälschen, die sich je länger je mehr zu mir gefellen, daß es einem wohl um's Herz sein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Gefinnung und rechter Tugend, und sie erweisen mir viel Ehr' und Freundschaft. Dagegen sind ihrer auch die Untreuesten, verlogene diebische Böfewichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, daß sie auf dem Erdreich lebten. Und wenn's einer nicht wüßte, so dächte er, es wären die artigsten Leute, die es auf dem Erdreich giebt. Ich für meinen Theil muß über sie lachen, wenn sie mit mir reden.

1) Die Originale der in Nürnberg aufgefundenen Briefe befinden sich jetzt auf der Stadtbibliothek daselbst, mit Ausnahme des zweiten, der in die Privatsammlung des H. Lempertz in Köln überging und nach dessen Versicherung mit dieser dem Vaterlande und der Wissenschaft erhalten bleiben soll. Ein Facsimile davon in: H. Lempertz, Bilderhefte zur Geschichte des Bücherhandels 1853 bis 1865; Tafel 27. Die Nachweise der übrigen Publicationen in meiner Ausgabe: Dürers Briefe etc. Wien 1872, Einleitung X.

2) Ueber das einzige, brüderliche

Einvernehmen, welches damals bereits zwischen den beiden Freunden bestand, schreibt Chr. Scheurl in seinem gleichzeitigen Libellus de laud. Germ. die schmeichelhaften Worte: »Quemadmodum autem illis priscis pictoribus quaedam comitas (sicut omnibus, vere litteratis) inerat: ita hic Albertus facilis est, humanus, officiosus et totus probus; quare etiam a summis viris magnopere diligitur, et imprimis a Vilibaldo Pirchamero perinde ac frater unice amatur: viro græce et latine vehementer erudito, optimo oratore, optimo senatore, optimo imperatore«.

Sie wissen, das man diese ihre Bosheit kennt, aber sie fragen nichts darnach. Ich habe viele gute Freunde unter den Wölfchen, die mich warnen, das ich mit ihren Malern ja nicht esse und trinke. Auch sind mir ihrer viele Feind« etc.

Dafür plagt ihn Pirkheimer mit der Beforgung zahlreicher kleiner Aufträge nicht bloß auf griechische Bücher und Papier und persische Teppiche, auch auf Glaswaaren, Kranichfedern auf den Hut zu stecken — »Narrenfederle« wie Dürer meint — und vorzüglich auf Edelsteine und Schmuck aller Art. Die Berichte über diese Ankäufe nehmen den meisten Raum in diesen Briefen ein. Ich bin so glücklich, dieser ersten Gruppe noch einen Brief anzureihen, der — wenn er auch wenig Neues enthält — hier als eine Probe von Dürers Briefstil folgen mag. Dürer fürchtet nämlich, das der vierte Brief vom 8. März, den er mit einem Saphirring abgeschickt hatte, verloren gegangen sei und wiederholt daher manches schon früher Berichtete. Der neue Brief fällt hinter den fünften der bisher bekannten.

Dürer an Wilibald Pirkheimer.

Venedig, 25. April 1506.

•Meinen willigen dienst zuvor lieber her. Mich wundert, dz Ir mir nit schreibt, wy ewch der saphirring gefall, den ewch der Hans Imhoff geschickt hatt beim Schonpott¹⁾ von Awgspurg. Ich weis nit, ob er ewch worden ist oder nit. Ich pin peym Hans Imhoff²⁾ gewest, hab in geforcht; sagt er, er mein nit anderst er sol ewch dan worden sein. Awch ist ein priff dopei, den ich ewch geschriben hab, und ist der stein in ein versigelte puxle gemacht und hat eben die groß als er hir gezeichnett (folgt die Zeichnung eines Ringes) und hab in mit großen pit zu wegn gepracht, wan er ist lawter und nett, und dy gefellen sagen, er sey fast gut vür dz gelt, dz ich dafür geben. Er wiegt unger 5 fl. reinfch und hab dofür geben 18 dugaten und 4 marzell; und wen er verlorn wurd, so wurd ich halb unfinnig. Wan

1) Ein Bote des Namens Schon oder Schön.

2) Der jüngere des Namens, geb. 1488, gest. 1526, und seit 1515 Pirk-

heimers Schwiegerohn. Er war demnach also sicher damals auch in Venedig.

er ist schir 2 moll so vill geschetzt worden, als ich dorfur geben hab. Man wolt mir awch von sctund an gewin geben, da ich in kawft het. Dorum lieber her Pyrkeymer sagt dem Hans Imhoff ¹⁾ dz er den pott forsch, wo er mit dem priff und puxle hin kumen fey, und der pott ist vom jungen Hans Imhoff geschickt worden am elften dag Marzy. Hi mit feind Gott befolhen und laft ewch mein mutter befolhen sein; sprecht dz sy mein pruder zu Wolgemut dw, awff dz er erbett und nit erfawll ²⁾. Alzeit ewer dyner. Lest nach dem synn, ich hab eilenz itz woll 7 pryff zw schreiben — ein teill geschriben. Mir ist leid vür hern Lorentz, grüfst in und Steffn Paumgartner ³⁾. Geben zw Fenedig im 1506. jar am fanct Marx dag.

Albrecht Dürer.

Schreibt mir palt wider, wan ich hab dy weill kein rw. Andres Kunhofer ⁴⁾ ist thottlich krank, itz ist mir pottshaft kum ⁵⁾.

1) Der altere des Namens und Vater des zuvor genannten; damals an der Spitze des Hauses in Nürnberg.

2) Es ist sein jüngster Bruder Hans. Vergl. oben S. 50—51 und Dürers Briefe 11,32 mit Anmerk.

3) Aus der Patrizierfamilie; ein naher Freund Dürers und Stifter des Paumgärtner'schen Altares; siehe oben S. 181. Herr Lorenz vermuthlich Dr. L. Behaim, früher Haushofmeister des Cardinals Borgia, nachmaligen Papstes Alexander VI. Vergl. Dürers Briefe 192.

4) Ein junger Nürnberger, vermuthlich ein Handwerker, dessen Dürer wiederholt gedenkt; ein endgiltiger Beweis, daß dieser der im folgenden Briefe erwähnte Andreas sei, und nicht Dürers Bruder, wie angenommen wurde.

5) Ich verdanke die Abschrift dieses bisher unbekanntes Briefes meinem verehrten Freunde William Mitchell in London, der das Original in der Royal Society daselbst entdeckt hat. Es ist auf weißem Ankerpapier geschrieben und trägt auf der Rückseite die gewohnte Adresse: »Dem erlamen weisen Her Willbolt Pyrkeymer zw

Nornberg meinem günstigen Herrn«; ferner noch folgende Widmung: »Furnehmer, insonders vertrauter, lieber Freund Heinrich Milch! Auf sein vielfaltiges anlangen verehr ich Ihme hiemit diesen Brief von Albrecht Dürer an meinen Uhranherrn Willbalt Pirkamer. Das wolle er desto höher halten, weil ich dergleichen hohen Personen zu geben verfaßt habe, den ich der nicht mehr als noch sechs beyhänden; wollt auch denselben desto lieber sein lassen, weil er meines in Gott Ruhenden Anherrn Hans Imhoff darin zum andermahl gedenkt. Golt und Silber ist einem jeden lieb, aber dergleichen Brieff acht ich höher, weil das Golt noch in der Welt, aber der Dürer eigenen Handschreiben würde man so bald nicht finden, wie den zweien Cardinal Spineli und Ursini von mir dergleichen begerrt. Das melt ich allein darumb, auff das gespürt wird mit was affection ich dem herrn Bruder zugethan bin. Actum Nürnberg den 3. July An. 1624. Hans Imhoff der Aeltere«. Es ist Hans III., der jüngste Sohn Willbalds, des berühmten Sammlers, geb. 1563, gest.

So fremdartig uns auch heutzutage die Schreibweise Dürers erscheinen mag, im Vergleiche mit anderen gleichzeitigen Briefen belehrt sie uns doch, daß Dürer die damals noch so ungelenke Muttersprache gar geschickt zu handhaben weiß. Er bedient sich ihrer mit einer Freiheit und Sicherheit, wie wenige seiner Zeitgenossen, auch die Gelehrten nicht ausgenommen.

Nun folgt leider eine Lücke in der Folge der Briefe bis zum 28. August 1506. Inzwischen ist Dürer ganz aufgehaut unter dem italienischen Himmel. Er scheint sich außerordentlich wohl zu fühlen in Venedig und schiebt daher den Zeitpunkt der Abreise fortwährend weiter hinaus. Er hat auch etwas Italienisch gelernt, venetianischen Dialekt, den er in der Schreibung wunderlich mit feinem Bischen Latein vermengt. Damit verpötte er nun den Freund, der sich auf seine staatsmännischen Erfolge etwas zu gute that:

»Al grandissimo primo uomo del mondo! Il vostro servitore, lo schiavo Alberto Dürer dice salute al suo magnifico Messer Wilibaldo Pirkheimer. Mia fede! io udii volentieri con grande piacere la vostra sanità e grande onore. Io mi meraviglio come è possibile stare un uomo come Voi contra tanti sapientissimi tiranni, buli, milites — non altro modo nisi per una grazia di Dio! Quando io lessi la vostra lettera di queste strane bestiacce io ebbi tanta paura, e parvemi una grande cosa¹⁾, aber ich halte dafür, daß Euch die Schottischen auch gefürchtet haben, denn Ihr feht auch

1629. Gefchlossen sind diese Briefe Dürers immer mit einem Siegel, das sein Wappenschild mit der offenen Thüre und darüber ein A und T zeigt, welche Buchstaben Campe irrtümlich für das obere Ende einer Staffelei nahm. Reliquien, Titelblatt.

1) An den grössten und ersten Mann der Welt! Euer Diener, der Knecht Albrecht Dürer, sagt Heil seinem fürnehmen Herrn Wilibald Pirkheimer. Meiner Treu! ich ver-

nahm gerne und mit grossem Vergnügen Euere Gefundtheit und große Ehr'. Mich wundert, wie es möglich ist, daß ein Mann wie Ihr Stand halten kann gegen so viele geriebene Tyrannen, Raufbolde, Soldaten auf andere Weise, wenn nicht durch eine Gnade Gottes. Als ich Euren Brief las über diese gräulichen Fratzen, erfaßte mich große Furcht und es schien mir ein gar gewaltig Ding.

wild aus, insbesondere am Feiertage, wenn Ihr den Schritt Hüpfle geht — dazu denke man sich den damals schon ziemlich beleibten Rathsherrn! Pirkheimer hatte nämlich im Vorjahre auf dem Reichstage zu Köln die Händel der Vaterstadt mit dem gefürchteten Raubritter Konz Schott beigelegt. Weniger glücklich war er vielleicht in seinen Liebeshändeln; die Anspielungen darauf bieten Dürern einen unerföhplichen Stoff zu theilweise recht derben Scherzen: »Aber es reimt sich gar schlecht, dafs sich solche Landsknechte mit Zibet schmieren. Ihr wollt auch ein rechter Seidenschwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Dirnen wohlgefällt, so sei es ausgemacht. Wenn Ihr doch wenigstens so ein lieblicher Mensch wäret wie ich, so thäte es mir nicht Zorn« u. f. w.

Pirkheimer war damals eben zu einer Verfanmlung der Hauptleute und Rätthe des Schwäbischen Bundes nach Donauwörth abgeordnet, um dort alte Streitigkeiten mit dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, dem Burggrafen von Nürnberg, auszutragen. Er berühmte sich nun ohne Zweifel in seinem Briefe an Dürer seiner oratorischen Begabung und theilte ihm seinen diplomatischen Feldzugsplan mit¹⁾. Darauf schrieb Dürer am 8. September 1506:

»Hochgelahrter, bewährter, weifer, vieler Sprachen mächtiger, kühner Entdecker aller vorgebrachten Lügen und schneller Erkenner rechter Wahrheit! Ehrfamer, hochgeachteter Herr Wilibald Pirkheimer! Euer unterthäniger Diener Albrecht Dürer gönnt Euch Heil, grofse und würdige

1) Berichtet doch Hans Imhoff, der Urenkel Pirkheimers, in dessen Tugendbüchlein 1606, S. 69, vermuthlich nach Aufzeichnungen in dessen Nachlasse, ganz Aehnliches über seine Beredfamkeit: »Denn er hatte nicht blos eine männliche, kräftige Stimme, sondern auch ein überaus herrliches und fast ungläubliches Gedächtnifs, so dafs er oftmals nicht blos fehzig und mehr weitfchweifige

Artikel und Befchwerdepunkte, die gegen seine Oberen und Committenten, einen Ehrbaren Rath, durch Andere vorgebracht wurden, stehenden Fußes alsbald und im Continuo repetieren, verantworten und widerlegen, sondern auch laut feiner Instruction eben so viele dagegen vortragen konnte, ohne dafs ihm dabei je fein Gedächtnifs verlagt hätte«.

Ehre *con diavolo tanto per la ciancia, chi te ne pare!* *Io vuol dinegare il vostro cuore*¹⁾, daß Ihr denken werdet, ich sei auch ein Redner von 100 *Partite!* Eine Stube, in die man die Gedächtnißgötzen setzt, muß freilich mehr als vier Winkel haben. Ich *vuol* mein *Capo* nicht damit *impacciare*²⁾, ich will's Euch *recommandare*, denn ich glaube, daß nicht so *molte* Kämmerchen im Kopfe sind, daß Ihr in jeglichem ein Biffle behaltet. Der Markgraf wird nicht so lange Audienz geben; 100 Artikel und jeglicher Artikel 100 Worte brauchen eben 9 Tage, 7 Stunden, 52 Minuten, ohne die *Sospiri*³⁾, die hab' ich noch gar nicht mitgerechnet. Darum werdet Ihr sie nicht auf einmal reden können, es würde sich dehnen, wie eines alten Tättels Rede«. Aber auch die wirklichen Erfolge des Freundes versetzen Dürer in keine ernstere Stimmung; er antwortet ihm mit dem letzten Briefe »ich weiß nicht an welchem Tage des Monats, aber ungefähr« am 13. October 1506:

»Da ich weiß, daß Ihr meine Ergebenheit kennt, thut es nicht noth, Euch davon zu schreiben. Aber um so nöthiger ist es, Euch zu erzählen von meiner großen Freude an der hohen Ehre und dem Ruhme, die Ihr durch Eure mannhafte Weisheit und gelehrte Kunst erlangt habt — desto mehr zu bewundern, da selten oder gar nimmer in einem jungen Körperchen dergleichen gefunden wird! Aber das kommt Euch von besonderer Gnade Gottes, eben so wie mir. Wie ist uns beiden so wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr *con vostra* Weisheit! Wenn man uns glorificiert, so strecken wir die Hälfte in die Höhe und glauben es. Indessen steckt vielleicht ein böser Lecker dahinter, der unser spottet. Darum glaubt es nur nicht, wenn man Euch lobt, denn Ihr seid so ganz und gar unmanierlich, daß Ihr's gar nicht glaubt! Ich sehe Euch ordentlich vor dem Markgrafen stehen, wie ihr lieblich

1) In des Teufels Namen! so viel für das Gschwätz, als Euch beliebt, Ich wette darauf —

2) vollstopfen.

3) Seufzer.

redet — thut gerade so, als ob Ihr um die Rosentalerin buhltet, so krümmt Ihr Euch. Ich merke auch wohl, daß Ihr, als Ihr den letzten Brief geschrieben habt, ganz voll Liebesfreude gewesen seid. Ihr solltet Euch denn doch schämen deshalb, weil Ihr alt seid und meint, Ihr seid so hübsch; denn das Buhlen steht Euch an, wie dem großen zottichten Hunde das Spielen mit dem jungen Kätzchen. Wenn Ihr noch so fein und sanft wäret, wie ich, so würde ich das begreifen — und dergleichen mehr. »Wenn mir Gott heim hilft, weiß ich nicht, wie ich ferner mit Euch leben soll Eurer großen Weisheit halben; aber für Eure Tugend und Gutherzigkeit bin ich froh und Eure Hunde werden es auch besser haben, wenn Ihr sie nicht mehr lahm schlägt. Doch wenn Ihr daheim so hochgeachtet seid, werdet Ihr mit einem armen Maler nimmer auf der Gasse zu reden wagen; das wäre ja eine große Schande für Euch: *con poltrone dipentore* 1)!

Dazwischen verräth Dürer wohl auch, wie sehr er selbst der Eitelkeit huldigt. Er veräußt nicht sich modisch zu kleiden und hat seine Freude dran; denn er schreibt wiederholt: »Mein französischer Mantel, die Kafacke und der braune — ein andermal: der wälsche — Rock lassen Euch schön grüßen«. Er geräth gar auf tolle Einfälle: »Wißt denn auch, daß ich mir vorgenommen hatte, tanzen zu lernen, und zweimal auf die Tanzschule ging; dafür mußte ich dem Meister einen Ducaten geben. Da konnte mich kein Mensch mehr hinauf bringen! Ich würde wohl alles das vertanzt haben, was ich verdient habe, und hätte dennoch auf die Letzt nichts gekonnt«! So sorglos und fröhlich lebte es sich freilich daheim in Nürnberg nicht, und jeder Deutsche wird Dürer verstehen, wenn er bei dem Gedanken an die Heimkehr in die Worte ausbricht: »O, wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer«.

1) mit dem Malerkerl, dem Taugenichts von einem Maler.

Leider nur fehlen uns die Antworten Pirkheimers auf diese köstlichen Auslassungen Dürers. Dadurch entgeht uns nothwendig das Verständniß für manche Anspielung. Wir haben zwar die dunkle Spur eines Briefes von Pirkheimer an Dürer. Dieser wäre aus Imhoff'schem Besitze an den Lord Arundel und mit dem Ueberreste von dessen Sammlung an den Herzog von Norfolk gekommen, der 1681 einen Theil davon der Königl. Societät der Wissenschaft zu London schenkte, »wofelbst sich noch ein lateinischer Brief von Pirkheimer an A. Dürer befindet«¹⁾. Die Nachforschungen William Mitchells in der Bibliothek der Royal Society führten nun zwar zur Auffindung des oben mitgetheilten Briefes von Dürer, waren aber in Bezug auf den in Rede stehenden Brief Pirkheimers bisher erfolglos. Doch hätte jene Nachricht, falls sie auf Wahrheit beruht, schon an und für sich eine gewisse Wichtigkeit, indem wir daraus entnähmen, daß Pirkheimer Dürern lateinisch geschrieben habe, was dem Gelehrten ohne Zweifel bequemer war, als deutsch zu schreiben. Es wäre dies nur eine Bestätigung unserer Annahme, daß Dürer einige Kenntniß des Latein schon aus der Schule mitgebracht habe²⁾. Bei seiner unermüdlichen Lernbegier mochte er sich auch weiterhin darin geübt haben. Und wenn er es auch nicht so weit brachte, selbst Latein zu schreiben, so war er doch im Stande, es zu lesen, zu verstehen. Daß er dessen nicht ungewohnt war, dafür liefert uns gerade der Wortlaut jener angeführten Anrede, in welcher er dem Freunde eine Probe seiner Fortschritte in der Erlernung des Italienischen geben wollte, einen deutlichen Beleg. An dem krausen Gemisch von dialektischen und willkürlichen Formen ist nämlich bemerkenswerth, daß Dürer manche Worte, als

1) So Heller, Dürers Werke, S. 74.

2) Vergl. oben S. 54. Dem widerspricht keineswegs, was Camerarius in der Vorrede zur lateinischen Uebersetzung der Proportionslehre 1532 schreibt: »Litterarum quidem studia

non attigerat, sed quæ illis tamen traduntur, maxime naturalium et mathematicarum rerum scientiæ, fere didicerat; vielmehr bestätigt der Nachsatz unsere Anschauung.

homo, mundo, salus, honor lateinisch schreibt, und noch mehr, dafs er dort, wo ihm der italienische Ausdruck nicht einfällt, flugs den lateinischen dafür setzt: *militēs* für *soldati*: *nisi* für *se non*¹⁾. Immerhin erhalten wir dadurch einen Fingerzeig zum Verständnisse von Dürers Bildungsgrad, den er sich bei dem damaligen Stande der Litteratur ohne jegliche Kenntniß des Latein kaum hätte erwerben können; denn gleich Lionardo da Vinci ist Dürer ein Schriftsteller und Gelehrter unter den Künstlern.

1) Vergl. den Originaltext bei Campe, Reliquien 21; bei Eye, Jahrb. f. Kunstwissenschaft II, 206, mit meiner Uebersetzung, Dürers Briefe etc. 13 ff. mit Anm. Einen neuen Ab-

druck erfuhren indeffen diese und andere Briefe Dürers im Urtext mit Anmerkungen durch A. Rosenbergs in E. Guhls Künstlerbriefen, II. Aufl. Berlin 1880. II. 314 ff.



VERZEICHNISS

DER ABBILDUNGEN DES ERSTEN BANDES.

	Seite		Seite
<p><u>Dürers Selbstbildnis von 1484.</u> Stiftzeichnung in der Albertina zu Wien, Titelbild, zu S. 57 gehörig.</p> <p><u>Initiale D mit dem Kinderengel</u> 1</p> <p><u>Initiale D mit dem Stadtwappen</u> 21</p> <p><u>Initiale S mit dem Wappen der</u> <u>Dürer</u> 38</p> <p><u>Monogramm des Gilch Kilian</u> <u>Proger</u> 54</p> <p><u>Madonna von 1485.</u> Federzeich- nung im königl. Mufeum zu Berlin zu 58</p> <p><u>Initiale M mit einem Satyr</u> 62</p> <p><u>Porträt Michel Wolgemuts.</u> Krei- dezeichnung in der Albertina zu Wien zu 93</p> <p><u>Initiale I mit zwei Musikanten</u> 97</p> <p><u>Gebirgslandschaft.</u> Federzeich- nung in der Albertina zu Wien, zu 118</p> <p><u>Drei Löwenköpfe.</u> Federzeich- nung in der Albertina (zu S. 111 gehörig). 130</p> <p><u>Initiale D mit dem Bildnis der</u> <u>Agnes Dürerin von 1504</u> 131</p>		<p><u>Initiale N mit einem Fuchs, der</u> <u>den Hühnern aufspielt</u> 168</p> <p><u>Initiale B mit einer Meerkatze</u> 197</p> <p><u>König Tod; Kohlezeichnung bei</u> <u>Mr. J. Malcolm in London</u> 213</p> <p><u>Venus.</u> Figur aus dem »Traum« nach Wolgemuts Original und Dürers Copie 215</p> <p><u>Die vier Hexen, nach Wolgemut</u> 216</p> <p><u>Diefelben, nach Dürer</u> 217</p> <p><u>Initiale O mit Wolgemuts Papft-</u> <u>efel</u> 145</p> <p><u>Initiale R mit der »Roma« Bar-</u> <u>baris</u> 289</p> <p><u>Die apokalyptischen Reiter</u> 254</p> <p><u>Anbetung der h. drei Könige, Ge-</u> <u>mälde i. d. Uffizien zu Florenz</u> zu 307</p> <p><u>Initiale G mit einem Putto</u> 327</p> <p><u>Porträt Wilibald Pirkeheimers,</u> Stiftzeichnung in der Samm- lung Hausmann zu Braun- fchweig zu 330</p> <p><u>Denkmünze von Caradoffo</u> 352</p> <p><u>Das Rosenkranzfest, Gemälde im</u> <u>Prämonstratenfer-Stift Strahow</u> in Prag zu 352</p>	

Zur Titelverzierung dienten Motive aus den Randzeichnungen des Gebetbuches Kaiser Maximilians auf der königlichen Bibliothek zu München, daher auch die meisten Ornamente im Buche entlehnt find; zur Vignette des Verlegers eine Federzeichnung Dürers in der k. k. Ambras Samlung zu Wien, darstellend Arion; siehe Seite 298.

۱۱۰۰
۱۱۰۰
۱۱۰۰
۱۱۰۰

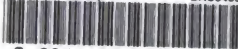
This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

5763 D86tg

Durer : Geschichte seines Lebens un
Fine Arts Library BAU3455



3 2044 034 544 965

DUE JUN 30 '72 FA

5763 D86 tg
Thüring
Durer

Vol. I

DATE	ISSUED TO
	0132
	Paul Korn
	ROGAZ
	RECA
	Pm
US 31 2	

5763
D86tg
v.1

