

**Geschichte der deutschen Kunst von den ersten
historischen Zeiten bis zur Gegenwart**

Schweitzer, Hermann

Ravensburg, 1905

a) Albrecht Dürer.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-79886)

VII. Kapitel.

Die Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

a) Albrecht Dürer.

Das XVI. Jahrhundert bringt der Malerei die Befreiung aus den Banden des Handwerkes zur freischaffenden, individuellen Kunftübung der einzelnen Meister. Es handelt sich jetzt nicht mehr um lokale Schulen, sondern um Meister, welche eine Anzahl Schüler um sich sammeln. Ein gewaltiger Aufschwung der Kunft vollzieht sich teils durch die kraftvolle Genialität einzelner Künstler, teils durch den Einfluß der italienischen Renaissance. Diese Umgestaltung aller künstlerischen Verhältnisse sehen wir zuerst in und durch den deutschen Maler, Albrecht Dürer, vor sich gehen, einen der größten Künstler aller Zeiten und Völker überhaupt.

Albrecht Dürer wurde am 21. Mai 1471 zu Nürnberg geboren. Sein Vater war als Goldschmiedegeßelle aus dem ungarischen Dorfe Ajtós bei Gyula 1455 nach Nürnberg gekommen, und hatte dort die Goldschmiedstochter Barbara Holper geheiratet. Albrecht war das zweitgeborene unter 18 Kindern, die dieser Ehe entstammten. Er sollte ursprünglich, wie Vater und Großvater, die Goldschmiedekunst erlernen, aber seine Neigung zog ihn zur Malerei hin. So gab sein Vater ihn im November 1486 dem alten Michael Wolgemut in die Lehre. Ein „Selbstporträt“ des dreizehnjährigen Knaben in der Albertina und seine „Madonna mit den Lautenspielenden Engeln“ im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin lassen schon so frühe das Talent des jungen Dürer erkennen. An Ostern 1490 macht er sich auf die Wanderschaft, nachdem er in dreijähriger Lehrzeit viel gelernt, aber von den rohen Gesellen in Wolgemuts Werkstatt auch viel hatte leiden müssen. Seine Wanderschaft führte zunächst über Augsburg nach Benedig und von da auf nicht mehr festzustellendem Wege nach Colmar, wo er aber Martin Schongauer nicht mehr am Leben fand, dann nach Basel



Albrecht Dürer, Selbstbildnis.
(München, Pinakothek.)

und von dort nach Straßburg, von wo er 1494 seine Rückreise nach Nürnberg antrat. Ganz sicher ist allerdings diese ganze Reiseroute nicht. Im Juli 1494 machte Dürer Hochzeit mit Agnes Frey, der Tochter eines begüterten Nürnberger Bürgers Hans Frey, und gründete einen eigenen Hausstand.

Zwei italienische Künstler haben in der ersten Periode von Dürers Kunsthätigkeit einen großen Einfluß auf ihn, Jacopo de Barbari gen. Jakob Walch (d. h. der Wälsche) und der große Andrea Mantegna. Den Jacopo de Barbari, der kein sehr bedeutender Künstler, aber ein Feinmaler war, was Dürer besonders anzugt, hatte er in Venedig kennen gelernt und sich eng an ihn angegeschlossen. Später, 1500—1504, unterhielt Barbari in Nürnberg eine Werkstatt für Holzschnitt und Kupferstich, und hier scheint Dürer von ihm die Lehre von den Maßen und Verhältnissen gelernt zu haben. Mantegna selbst lernte er wohl kaum persönlich kennen, dagegen wurden seine Kupferstiche ihm ein lebendiger Quell künstlerischer Anregung und Belehrung. Beide Künstler sind innerlich so verwandte Naturen, in den Seelen beider überwog der Drang nach Wahrheit alle anderen künstlerischen Eigenschaften. Die besten Zeugen dieser Anregung sind der „Tritonenkampf“ und das „Bachanale“, die Dürer nachzeichnete, und der „Tod des Orpheus“, eine Federzeichnung in der Hamburger Kunsthalle.

Um 1495 scheint das erste größere Altarwerk Dürers, der dreiteilige Altar in der Dresdener Galerie entstanden zu sein. In der Mitte sehen wir die Muttergottes mit dem schlafenden Jesukinde, auf den Flügeln die Heiligen Antonius und Sebastian. Die Bilder sind in Temperafarben



Fig. 234. Dürer. Baumgärtner'scher Altar. Mitter, jetzt St. Georg mit dem Drachen.

ganz dünn aber äußerst sorgfältig gemalt. Dürers Streben nach Naturwahrheit in Ausdruck und Form kommt hier schon sehr deutlich zur Geltung. Diese Eigenschaften mit großartiger Charakteristik und feinsten Innigkeit verbunden machen die Vorzüge des Paumgartner'schen Altars, eines Triptychons in der Münchner Pinakothek aus. In einer feingezeichneten, malerischen Ruine beten Maria und Joseph das neugeborene Kind an, um das kleine Engelknaben eifrig bemüht sind. Im Hintergrunde sieht man schon zwei Hirten herbeieilen, denen der hoch in den Lüften schwebende Engel die Botschaft verkündigt hat. Auf jedem Flügel hat Dürer einen Ritter (Heilige) dargestellt, angeblich die Stifter des Altars, Lukas und Stephan Paumgartner. Die Rosse und die wilde Landschaft hinter den Rittern sind in neuester Zeit als spätere Übermalung erkannt und entfernt worden. Es sind zwei außerordentlich lebendige, kraftvolle Kriegergestalten mit scharfgeschnittenen, ausdrucksvollen Köpfen von höchster Lebenswahrheit (Fig. 234). Wie die Statuen im Naumburger Dome zu den herrlichsten Fürstenporträts überhaupt gehören, so können diese geharnischten Männer als beste und typische Beispiele für jene selbstbewußten, waffenbewohnten Patrizier gelten.



Fig. 235. Dürer. Einer der Könige.
Aus der Anbetung in Florenz.

Ungefähr gleichzeitig ist auch die Beeweinung Christi in der Pinakothek zu München. Das Hauptwerk dieser Periode aber ist die Anbetung der Könige (1504) in den Uffizien zu Florenz (Fig. 235), ein Werk von heiterster Liebenswürdigkeit und feinsten Durchbildung bei großer, weihewoller Stimmung.

Auch im Porträt lernen wir Dürer schon als Meister kennen, der mit schärfster Naturtreue eine großartige Auffassung vereinigt und an einigen Bildern, wie in seinem Selbstporträt von 1498 und dem Bildnis des Oswald Krel in der Münchner Pinakothek, eine wundervolle, malerische Wirkung zu erreichen weiß. Zwei Bildnisse des Vaters sind uns erhalten, eines in den Uffizien aus dem Jahre 1490, und ein zweites im Besitze des Herzogs von Northumberland von 1497. Beide Bilder zeigen uns einen alten Mann etwa in den siebziger Jahren mit faltigem, bartlosem Gesicht, dessen milder Ausdruck durch klug forschende Augen belebt wird.

Das Heranreisen Dürers zum Manne können wir sehr gut an drei Selbstporträts verfolgen. Das erste von 1493 in der Sammlung Felix in Leipzig zeigt uns ein ernstes, noch bartloses Jünglingsgesicht mit klugen, sinnenden Augen, auf dem Kopfe ein Mühlchen, den Hals bloß bis zum Schlüsselbein,

in verziertem Hemde und Rock, in den Händen ein blaublichendes Gryngium, zu deutsch Mannestreu. Auf dem zweiten (1498) im Prado zu Madrid umrahmen ein kurzer Vollbart und lange zierliche Locken das voller gewordene Gesicht, aus dem uns die Augen fest und durchdringend anblicken. Auch hier erscheint er in eleganter Modetracht der Zeit. Rechts von ihm blicken wir durch ein Fenster auf eine sonnige Berglandschaft. Zur reifsten Manneschönheit erblüht sehen wir ihn auf dem dritten Bilde in der Münchner Pinakothek. Der Meister hat sich im Pelzrock, den er mit der Rechten zusammenhält, ganz von vorn dargestellt. Die Stirne ist hoch und frei, von prachtvollster Modellierung. Unter den dichten Brauen blicken uns zwei große Augen sinnend an. Die Nase ist regelmässig, mit leicht gebogenem Rücken, der Mund fein geschnitten, mit vollen Lippen, die Unterlippe etwas vorgeschoben. In langen Lockensträhnen, auf denen goldene Lichter spielen, fällt das Haar auf die Schultern nieder. Es ist ein wundervoller Christus- und Künstlerkopf. Das Porträt packt nicht nur durch seine vollendete Manneschönheit, sondern auch durch die außerordentlich sorgfältige Ausführung (siehe Einschaltbild).

Von andern Porträts sind noch zu nennen: das angebliche Bildnis Friedrichs des Weisen, mit Wasserfarben gemalt, im Berliner Museum, eine betende Jungfrau, die sogenannte „Fürlegerin“ (d. h. eine Dame aus der Familie Fürleger) in der Augsburger Galerie, und die Brustbilder des Hans Tucher und seiner Frau Felicitas Tucherin (1499) im Großherzoglichen Museum zu Weimar.

Zehn Jahre waren verflossen seit Dürer von der Wanderschaft zurückkehrend sich in Nürnberg festhaft niedergelassen hatte. In schwerer, mühevoller Arbeit hatte er sich emporgerungen, war ein angesehener Bürger, der in freundschaftlichem Verkehr mit den vornehmsten Patriziern und Humanisten seiner Vaterstadt stand, und ein berühmter Künstler geworden. Da erwachte wieder der alte deutsche Wandertrieb und die Sehnsucht nach dem sonnigen Italien in ihm, und am Ende des Jahres 1505 trat er eine zweite längere Reise nach Venedig an, einmal um persönlich den Schutz seines Urheberrechtes für seine Holzschnitte bei der Republik zu erwirken, hauptsächlich aber um einen Auftrag der deutschen Kaufleute in Venedig, eine Altartafel für deren Kirche San Bartolomeo, auszuführen.

In den Briefen aus seinem Venetianer Aufenthalt, von denen sich zehn erhalten haben, lernen wir auch den Menschen Dürer kennen und lieben. In den ersten dieser Briefe drängt sich noch die Sorge um die zurückgelassenen Angehörigen durch, auch leidet er unter dem Tadel der venetianischen Maler, daß seine Arbeit nicht „antifischer Art“ sei. Bald aber lernen diese seine Feinmalerei schätzen, und als er dann nach sieben Monaten das Bild für die deutsche Kaufmannschaft vollendet, da besuchten ihn der Doge und der Patriarch von Venedig in seiner Werkstatt, und sein Lob ist in aller Mund. Diese Anerkennung hebt seine Selbstachtung und sein Selbstvertrauen wächst, er erstarkt in seiner Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit.

Der Einfluß der Venetianer auf die Dürer'sche Kunst ist nicht allzugroß, weit mehr wirken Leonardo da Vinci's Werke auf ihn ein, besonders in Bezug auf Physiognomik und die Ausbildung von Charaktertypen. Die italienische Renaissance interessierte ihn ebenfalls sehr, doch bleibt er im Innersten unberührt, nur die „schönere“ Formgebung der Italiener macht Eindruck auf ihn. Die Hauptarbeit dieser Zeit ist das schon genannte „Rosenkranzfest“, das Bild für die deutsche Kaufmannschaft (Fig. 236). In reicher, festlicher Tracht thront die Madonna, zwei kleine Engel halten eine Krone über ihr



Fig. 236. Dürer. Das Rosenkranzfest. Kloster Strahov. Prag.

während sie selbst und das Christkind die vor ihnen knieenden Kaiser Maximilian I. und Papst Julius II. mit Kränzen von lebenden Rosen schmücken. Zu beiden Seiten krönen der heilige Dominikus und eine Schar kleiner Engel das Gefolge der beiden Fürsten. Rechts im Hintergrunde steht Dürer selbst mit seinem Freunde, dem berühmten Humanisten Wilibald Pirckheimer. Kaiser Rudolf II. kaufte später das Bild und ließ es nach Prag bringen, wo es noch heute in dem Prämonstratenstift Strahov, leider stark restauriert, aufbewahrt wird. In diesem Bilde erscheint der Realismus Dürers unter dem Einfluß der venetianischen Kunst zur reifsten Schönheit verklärt.

Die Anregung Leonardo da Vinci's zu Charakterstudien zeigt das in fünf Tagen gemalte Bild im Palazzo Barberini in Rom, „der zwölfjährige Jesusknabe unter den Schriftgelehrten“.

Ein großartiges Stimmungsbild ist auch der gekreuzigte Christus (Fig. 237) in der Dresdener Galerie, ein Bildchen von ganz kleinem Formate ($0,20 \times 0,16$ m). Einsam, die ganze Bildgröße einnehmend, ragt der Kreuzestamm mit dem Heilande empor. Die schöne, hellleuchtende Gestalt ist ganz ruhig, nur das Auge blickt in unendlichem Schmerze empor, und der Mund ist zu einem Seufzer geöffnet.

Gespaltenig hebt sich das weiße Lendentuch von der Schwärze des nachtdunkeln Himmels ab, und nur ganz fern über dem Meere lagert ein fahler, grün-gelblicher Schein, gegen den rechts drei dünne Bäume dunkel emporragen. Der entsetzliche Schmerz, die furchtbare Verlassenheit Golgathas, die gewaltige Raumwirkung und die erschütternde Todesstimmung sind kein zweites Mal auf so winzigem Raume zu solch vollendetem, monumentaler Wirkung gebracht worden wie hier.

Die Madonna mit dem Kind und ein Damenbildnis, beide in der Berliner Galerie, sind ebenfalls noch in Venedig geschaffen.

Ungern schied Dürer im Frühjahr 1507 von Venedig, wo er hoch geehrt worden war, und dessen Signoria ihn mit einem Ehrensolde hatte dauernd an die Stadt fesseln wollen. „O wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!“ schrieb er in dem letzten Briefe an Pirkheimer. Doch auch zu Hause kommen jetzt ehrenvolle Aufträge, so daß er sich als Maler reichlich behätigen konnte. Die nun folgenden Jahre gehören auch zu den fruchtbarsten und schaffensfreudigsten des Künstlers.

Das verfeinerte Formgefühl und seine eingehenden Proportions- und Aktdstudien kommen bei zwei großen Tafeln mit den lebensgroßen Figuren Adam und Eva (Prado, Madrid) zunächst zur Geltung. So vollendet hatte noch kein deutscher Künstler die Schönheit des menschlichen Körpers zum



Fig. 237. Dürer. Crucifixus. Dresden. Kgl. Galerie.

Ausdrücke „schmeichelnden Verlockens und scheuen Begehrens“ zu machen gewußt. Groß war auch der Eindruck dieser Tafeln und früh schon wurden sie kopiert, der Meister selbst wohl entschloß sich zu einer Wiederholung, die sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen bestellte dann bei Dürer die „Marter der zehntausend persischen Christen unter König Sapor“. Das Bild in der kaiserlichen Galerie in Wien zeigt in den mannigfaltigsten Stellungen und Verkürzungen der Gequälten die theoretischen Studien Dürers im hellsten Lichte, aber die dramatische Gewalt des Vorwurfs wird durch die vielen Einzelvorgänge stark beeinträchtigt.

Einen andern Auftrag zu einem großen Altarwerke für die Dominikanerkirche in Frankfurt erhielt Dürer von dem reichen Kaufherrn Jakob Heller. Das Mittelbild, die Himmelfahrt Mariä, soll von wunderbarer Schönheit gewesen sein, es wurde auch von Dürer selbst für seine beste Arbeit gehalten. Leider ging es im Jahre 1674 beim Brande der Münchener Residenz zu Grunde. Die Flügel sind Gehilfenarbeit, sie befinden sich mit einer Kopie des Mittelbildes zusammen im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.

Das nächste große Gemälde Dürers ist das Dreifaltigkeitsbild, das für das Landauer Bruderhaus bestellt und 1511 vollendet wurde, heute in der kaiserlichen Galerie in Wien (Fig. 238). Dieses Werk ist in Zeichnung, Komposition und Farbenwirkung von ganz unvergleichlicher Schönheit. Oben erscheint die heilige Dreifaltigkeit, Gottvater mit der Krone auf dem Haupte und in weitfältigen Königsmantel gehüllt, hält den gekreuzigten Heiland im Schoße, und darüber schwebt der heilige Geist in Gestalt der Taube. Engelchöre mit den Leidenswerkzeugen Christi umgeben auf lichtdurchstrahlten Wolken die heilige Dreifaltigkeit. Zu beiden Seiten knien die Heiligen und Auserwählten des Alten Bundes, links die heiligen Frauen und Jungfrauen, angeführt durch Maria, rechts die heiligen Männer mit Johannes dem Täufer an ihrer Spitze. Darunter dann die irdische Gemeinde unter der Anführung von Kaiser und Papst, alle Stände, Geschlechter und Lebensalter in Glaube und Liebe vereinigt. So bilden die triumphierende, die leidende und streitende Kirche eine großartige Gemeinschaft zu Lob und Preis der heiligen Dreieinigkeit. In der lichtdurchstrahlten Landschaft steht in bescheidener Ferne der Meister in seinem Pelzrocke und hält die Tafel mit der Inschrift: Albertus Durer Noricus faciebat Anno a virginis partu 1511. In der deutschen kirchlichen Kunst ist dieses wunderbare Bild die vollendete Schöpfung, kein anderes Werk vereinigt gedankentiefere Poesie mit solch unvergleichlich schöner Ausführung. Den Rahmen des Bildes entwarf Dürer selbst in Renaissanceformen, er blieb in Nürnberg zurück, als Kaiser Rudolf II. das Bild erworb.

Die anderen Gemälde, die Dürer in dieser Zeit schuf, sind nicht von annähernder Bedeutung wie das Allerheiligenbild, es sind die Madonna mit der Birne in der Galerie in Wien, die Madonna mit den Schwertlilien im

Rudolphinum zu Prag, und die großen Kostümbilder Karl der Große und Kaiser Sigismund im Germanischen Museum. Die *Lucrezia* (1518) in der Münchner Pinakothek wirkt durch ihren schweren röthlichblauen Fleischton ungünstig. Außerordentlich fein sind dagegen wieder zwei kleine auf grünes Papier in schwarz und weiß gemalte Darstellungen „*Simson und die*



Fig. 238. Dürer. Dreifaltigkeitsbild. Wien.

Philister“ im Kupferstichkabinett zu Berlin, und die „Auferstehung Christi“ in der Albertina in Wien. Auch muß noch des Bildnisses Michael Wolgemuts in der Pinakothek in München gedacht werden, das Dürer in dankbarer Erinnerung an seinen Lehrer 1516 malte.

Seit 1512 hatte auch Kaiser Maximilian Dürer seine Aufmerksamkeit zugewendet, doch waren die Aufträge des Fürsten nur untergeordneter Natur. Von 1515 ab ließ der Kaiser ihm durch die Stadt Nürnberg

einen jährlichen Ehrensöld von 100 Gulden auszahlen. Mit den Gesandten der Stadt Nürnberg begab sich Dürer zum Reichstage, den Maximilian 1518 in Augsburg abhielt, und dort saß ihm der Kaiser auch zu der geistreichen Kohlenzeichnung, welche in der Albertina aufbewahrt wird. In zwei großen Holzschnitten und zwei Gemälden verwertete dann Dürer diese Studie. In dieser Zeit tauschte Dürer auch mit Rafael Arbeiten aus, als Zeichen gegenseitiger Hochschätzung und Verehrung. Er schickte dem großen Meister von Urbino sein Selbstporträt „auf ein fein Tüchlein gemalt“, und Rafael übersandte ihm besonders feine und schöne Studienblätter.

Im Sommer 1520 macht Dürer mit seiner Frau eine Reise nach den Niederlanden, teils um von Karl V., dem Nachfolger Maximilians, die Bestätigung seines von der Stadt Nürnberg zurückgehaltenen Leibgedings zu erlangen, hauptsächlich aber um Gelegenheit zu haben, die Kunst der Niederländer näher kennen zu lernen, und seinen „Holzschnitten“ und Kupferstichen ein neues Absatzgebiet zu schaffen. Über diese Reise sind wir durch das Tagebuch des Meisters aufs genaueste unterrichtet. Überall wurde Dürer von den Behörden und Künstlergesellschaften aufs ehrenvollste empfangen und gefeiert, am glänzendsten in Antwerpen, das ihn ebenso wie früher Venetig durch einen Jahresgehalt zum dauernden Aufenthalt zu bewegen suchte, doch gleichfalls vergeblich.

Der materielle Gewinn der Reise war nicht groß, besonders beklagt sich Dürer, daß er von der Stadthalterin der Niederlande, Frau Margaretha, für das was er ihr geschenkt und gemalt, nichts erhalten habe, doch hatte er, wenn auch mit großer Mühe und Arbeit, die Bewilligung seines Bittgesuches vom Kaiser erlangt. Desto größer war der geistige Gewinn, und dies macht sich in der erfreulichsten Weise in seinen späteren Gemälden geltend. Während der Reise benützte Dürer aufs fleißigste jede Gelegenheit, zu zeichnen, Fremdartiges festzuhalten, Skizzen mit scharfer Feder flott und breit hinzuwerfen, und besonders viel auch mit Kohle zu porträtieren. Der Studienkopf eines dreieinhalbneunzigjährigen Alten auf grünlich-grauem, getönten Papiere, mit dem Tuschpinsel und der Schnepfenzeder gezeichnet, in der Albertina zu Wien ist wohl das schönste Beispiel der erhaltenen Zeichnungen dieser Reise. Zu Gemälden fand er aber kaum Zeit, nur das Porträt des Malers Bernhard van Orley in der Dresdener Galerie ist uns erhalten. Nach seiner Heimkehr entfaltet Dürer wieder eine reiche Thätigkeit, trotzdem die Reime zu seiner Krankheit sich allmählich entwickelten, jetzt erreicht seine Malerei die letzte und höchste Blüte.

1522 erhält Dürer den einzigen Auftrag für eine monumentale Arbeit, die Entwürfe für die Ausmalung des Nürnberger Rathauszaales, die Ausführung selbst wurde aber anderen Händen anvertraut. Auf der Eingangswand wurde eine Allegorie der Verleumdung nach Apelles in geistreicher Komposition dargestellt. Auf dem kleineren Mittelfelde war eine lustige Gruppe von sieben Stadtmusikanten und sieben andern volkstümlichen Figuren,

als Zuhörer, und rechts war aus dem Triumphzuge Maximilians der Triumphwagen mit dem Kaiser allein von allegorischen Figuren umgeben. So deuteten die Bilder in sinnreicher Weise die dreifache Bestimmung des Saales an, zu Gerichtssitzungen, zu Festen und zu Reichstagen. Die Gemälde sind heute durch Übermalungen beinahe zerstört, doch sind Dürer'sche Entwürfe noch erhalten.

Von anderen Arbeiten sind nur die Flügel eines Altarwerkes, des sogenannten Fabach'schen Altares von 1523 noch vorhanden. Die Innenseiten mit Simeon und Lazarus, Joachim und Joseph sind in der Pinakothek in München, während die Außenseite getrennt der leidende Hiob im Städel'schen Museum in Frankfurt und der Trommler und Pfeifer im Museum zu Köln sind. Die Tafeln stehen allerdings nicht auf der Höhe Dürer'scher Kunst und dürften wohl nur Werkstattarbeiten sein.

Sehr viel beschäftigt sich Dürer in dieser Zeit mit theoretischen Studien, so gab er seine „Underweysung der Messung mit Cirkel und Richtscheit“ 1525 heraus, und vier Bücher von menschlicher Proportion 1528.

Aus dem Jahre 1526 stammen wieder drei Bildnisse, das des „Joh. Kleeberger“ in der Kaiserlichen Galerie zu Wien, welches in der antiflackernden Form eines Reliefmedaillons gehalten ist, und die in großartigstem Naturalismus und feinsten, liebenvollster Detailarbeit durchgeföhrten Ratsherrenporträts des Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher (Fig. 239) in der Berliner Galerie. Beide Porträts tragen einen eminent persönlichen Charakter und sind von beinahe erschreckender Lebenswahrheit. Sie gehören mit einem anderen Dürer'schen Bilde (1511) im Prado zu Madrid, vielleicht den Hans Imhof den Älteren darstellend, zu den hervorragendsten Porträts der deutschen Kunst überhaupt.

Wie in diesen Porträts, so nahm Dürer auch zu zwei großen Tafeln all seine Kraft zusammen, um ohne äußere Veranlassung, lediglich aus innerstem Drange, gleichsam sein künstlerisches Testament zu schaffen. Es sind die

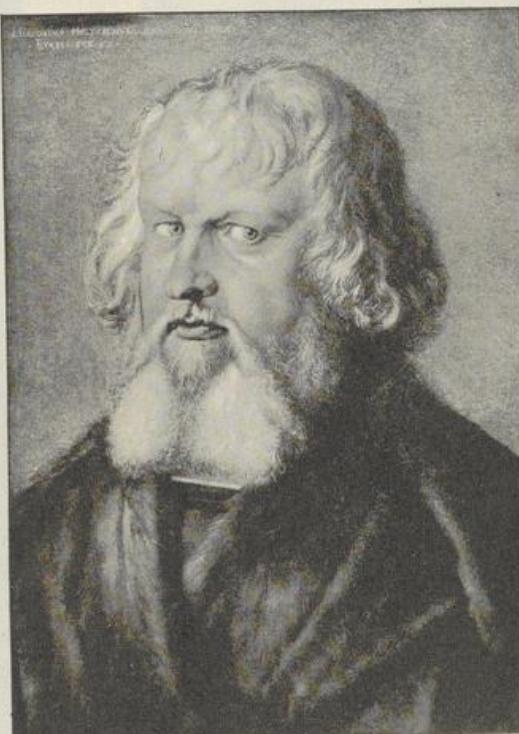


Fig. 239. Dürer. Hieronymus Holzschuher. Berlin, Galerie.

beiden Tafeln mit den vier Aposteln Johannes und Petrus, Paulus und Markus, die er 1526 seiner Vaterstadt als Geschenk zum Andenken an ihn überreichte, und die jetzt einen der größten Schätze der Münchner Pinakothek



Fig. 240. Johannes und Petrus.



Fig. 241. Paulus und Markus.

Fig. 240/241. Dürer. Die vier Evangelisten. München, Pinakothek.

bilden (Fig. 240 u. 241). Das Höchste und Tieffste der Empfindung erreicht seinen Ausdruck nur in einem starken Körper und in einer starken Seele, und wirklich riesenhaft sind diese Apostelgestalten; aus den Augen des Markus und Paulus sprühen Glüten von überwältigend starker Gewalt der Seelen. In tieffinnigster, herrlichster Symbolik hat hier Dürer die vier Urtypen

menschlicher Charaktere, wie die vier Hauptträger des alten Christentums dargestellt. Die großartige Einfachheit und Wucht der Gewandung, die feierliche Farbenstimmung und die edle Ruhe der Bewegung steigern noch die machtvolle Hoheit und Lebensenergie der gewaltigen Apostelhäupter. Diese Apostel sind die größte künstlerische That auf deutschem Boden, und sie werden immer unter den größten Kunstwerken aller Zeiten und aller Völker genannt werden. Diese Tafeln waren Dürers letztes, größeres Werk, nachher war er nur noch an seinem theoretischen Werke über die Proportionslehre thätig. Die Krankheit, die er aus den Niederlanden mitgebracht hatte, nahm mehr und mehr zu und am 6. April 1528, an demselben Jahrestage wie Rafael, in seinem siebenundfünfzigsten Lebensjahre, starb er eines sanften Todes. Er wurde auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg bestattet, auf welchem eine einfache Grabplatte mit dem Bronzewappen Dürers die Stätte zeigt, wo Deutschlands größter Künstler ruht.

Das Werden und Ausreifen von Dürers Kunstcharakter bis zur höchsten Vollendung der Apostelbilder kann man besser als in der verhältnismäßig kleinen Zahl von Gemälden, an den noch in reichster Fülle vorhandenen Zeichnungen und Aquarellen und an seinen Kupferstichen und Holzschnitten verfolgen. Die beinahe unübersehbare Zahl der Silberstift-, Kohlen-, einfachen oder farbierter Federzeichnungen, der Aquarelle und Deckfarbenbilder behandelt alle nur denkbaren Stoffgebiete, von der flüchtigsten Skizze bis zum feinst ausführten Kunstblatte: hier kann man am unmittelbarsten und intimsten den Künstler bei seiner Arbeit belauschen, wie erst ein flüchtiger Gedanke rasch hingeworfen wird, wie er sich dann allmählich ausgestaltet, Form und Farbe bekommt und entweder in einem Gemälde oder im Kupferstich und Holzschnitt seine letzte Aussprache erhält. Wir sehen den Künstler alles, was ihn umgibt in Haus, Hof, Straße und Stadt, auf der Reise, in Wald und Feld, vom Vogel in der Luft bis zum kleinsten Käfer am Halme, mit sicherem, immer charakteristischen Strichen darstellen. Hier ist es der Flügel einer Blauracke, dort ein von einem Pfeile getroffener Hirschkopf, ein Stück Riesen oder eine Baumgruppe, was ihn interessiert. Dann malt oder zeichnet er eine Landschaft, eine Burg, die Belagerung einer Stadt, Architekturen oder Trachten, Waffen und Geschmeide. Hier wirft er den Blick in eine Werkstatt, dort in eine Badestube, oder er lässt mythologische Scenen sich vor unseren Augen abspielen. Wundervoll sind auch seine Porträtköpfe, die in allen Techniken gleich sicher und lebendig jedes Lebensalter wiedergeben. Die Detailstudien zu den Gemälden, Hände, Füße, Gewänder und Draperien sind von bewunderungswürdiger Feinheit und Schönheit, alles mit gleicher Liebe und naturalistischer Treue durchgeführt. Zwei Folgen von Zeichnungen sind ganz besonders bemerkenswert: die sogenannte „grüne Passion“ aus dem Jahre 1504 in der Albertina, 12 Blätter in Helldunkel auf grünem Papier, ist der erste dieser Cyklen. Diese Zeichnungen machte Dürer für sich selbst, um sich aufs intimste in diesen Stoff einzuleben. Bei allergrößter Naturwahrheit sind

die Blätter zugleich von einer künstlerischen Freiheit und tief ergreifenden Stimmung, die sie als künstlerisch viel wertvoller als seine Holzschnittfolge, welche das gleiche Thema behandelt, erscheinen lassen.

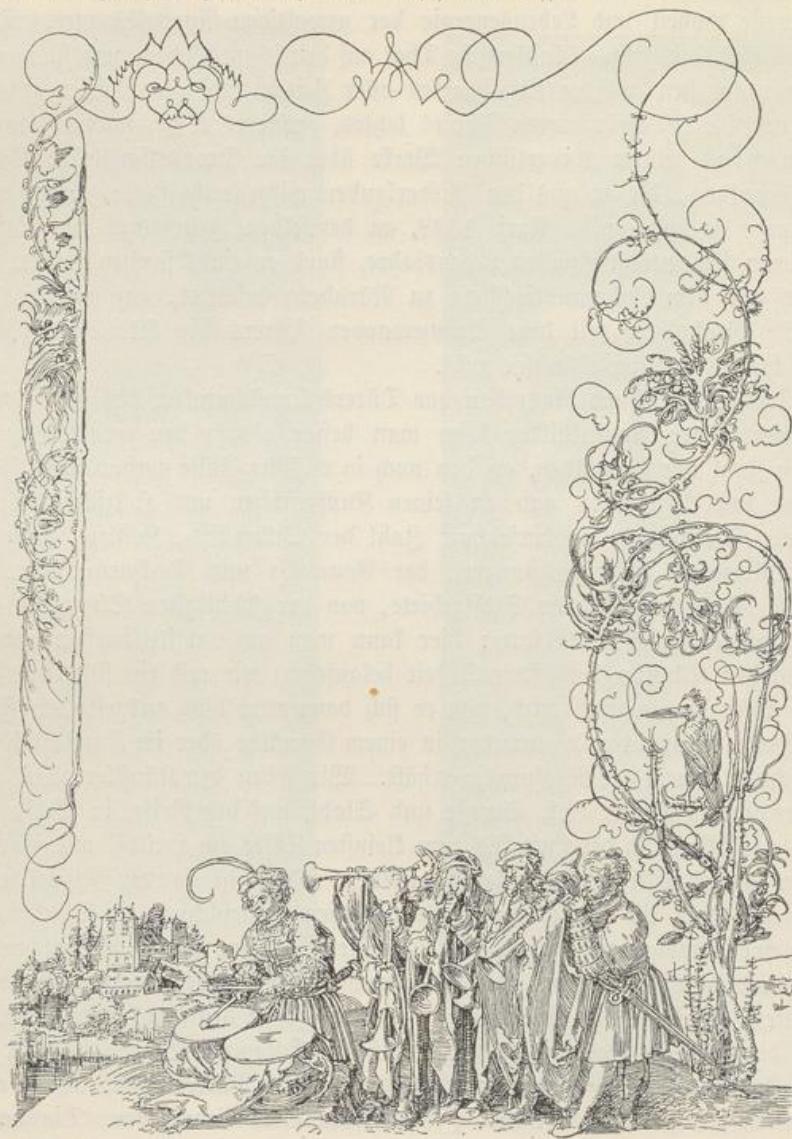


Fig. 242. Dürer. Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians.

Kaiser Maximilian hatte für seinen persönlichen Gebrauch ein Gebetbuch drucken lassen, und ein Exemplar desselben, das jetzt in der königlichen Bibliothek zu München aufbewahrt wird, schmückte Dürer im Jahre 1515 mit 45 Randzeichnungen. In diesen Zeichnungen können wir Dürers ganze Phantasiewelt erschauen und bewundern (Fig. 242). Es sind Federzeich-

nungen in farbiger Tinte, die sich bald an den Text des Blattes anschließen, bald auch in scheinbarer Willkür des Künstlers Erfindungsvermögen in seinem ganzen Reichtume vor uns ausbreiten. Der Meister stellt bald einen erhabenen biblischen Vorgang voll Würde und Feierlichkeit dar, bald eine einz

zelle Heiligengestalt, hier lässt er uns einen Blick in das Volksleben seiner Tage thun, dort sehen wir Scenen aus der Tierwelt mit feinstem, liebenswürdigstem Humor gegeben, dies alles in einem Ornamentgeranke von kostlichster und originellster Erfindung. Diese Randzeichnungen sind ein Schatz deutschen Gemüts von unschätzbarem Werte.

Auch der Begründer der modernen realistischen Landschaftsmalerei ist Dürer, er hat die Landschaft in der deutschen Kunst zuerst um ihrer selbst willen geliebt und dargestellt, wenn auch nicht in größeren Ölgemälden, so

doch in feinen Aquarellbildern, die jedes für sich ein geschlossenes Ganze bilden. Auch hier war er universell, die Reize der Ebene, den Frieden eines Dörfchens wußte er ebenso gut zu würdigen und zu schildern, wie die Majestät des Hochgebirges, den Duft einer fernen Alpenkette, oder die malerischen Silhouetten einer türmreichen Stadt, einer hochragenden Burg (Fig. 243). Den Spiegel eines ruhigen Sees gibt er ebenso treu und intim wieder, wie den silbernen Staub eines stürzenden Wasserfalles, Feld und Hag ebenso gut wie düsteres Waldesinnere oder blumige Wiese. Auch das Interieur meistert er unübertroffen, wie heimlich und gemütlich ist es in der Stube des heiligen Hieronymus, wo die Sonne so warm durch die



Fig. 243. Dürer. Landschaft.

Fig. 244. Dürer. Porträt der Mutter des Künstlers.
Dr. Schweizer, Geschichte der deutschen Kunst.

Buženscheiben bricht und ihre Kringel und Kreise auf Wand und Bant spielen läßt, und wie herrlich lustig ist wieder die Renaissancehalle (Zeichnung in Berlin), in der er den Engel der erschrockenen Maria die himmlische Botschaft verkünden läßt.

Seine Porträtszeichnungen zu besprechen, wie sie es der Fülle des Stoffes und ihrer Bedeutung nach verdienten, fehlt uns hier der Raum. Besonders viele Kohlenzeichnungen stammen von der niederländischen Reise her; meist nur wenig unter Lebensgröße, geben sie mit flüchtigen Strichen und Schatten doch immer ein ungemein lebensvolles, charakteristisches Bild von dem Manne oder der Frau, die dargestellt werden sollte. Genannt sei hier nur das Porträt des Erasmus von Rotterdam, das dann später als Vorlage für den Kupferstich diente, das schon oben erwähnte Bild Kaiser Maximilians I. in der Albertina, das Bild seiner Gattin und seiner Mutter (Fig. 244), letzteres tief ergreifend durch den großartigen Realismus, mit dem der Meister uns die Züge der von Krankheit verzehrten und entstellten, geliebten Mutter, kurz vor ihrem Tode im Jahre 1514 wiedergibt (Berlin, Museum).

Wie bei den Zeichnungen, so können wir auch bei den Kupferstichen Dürers alle Phasen seiner künstlerischen Entwicklung verfolgen. Die Lehrjahre in der Goldschmiedwerkstatt hatten Dürer zuerst mit dieser Technik bekannt gemacht. Aus der Zeit vor seiner Wanderschaft kennen wir allerdings nur zwei Blätter seiner Hand, den sog. großen Kurier (nur in drei Exemplaren bekannt in Dresden, Paris und Wien) und den gewaltthätigen Alten, — ein Unhold, der eine Frau bezwingt. Die Zeichnung ist noch unsicher und die Stechart ungelenk, die Stiche tragen auch noch nicht Dürers später wohlbekanntes und weltberühmtes Monogramm **M**. Nach seiner Wanderschaft ist Dürer besonders fleißig im Kupferstich, schon weil er für die große Malerei nicht genügend Aufträge hatte. Die hl. Familie mit der Heuschrecke, die sieben Kriegsleute und der Turke zu Pferd dürften die ersten Arbeiten nach seiner Rückkehr sein. An den vier Hexen von 1497 sehen wir, wie Dürer schon eifrig nach dem Nackten studiert. In dem verlorenen Sohne (um 1500) sucht Dürer den Gedankeninhalt der Komposition auch in der Art der Ausführung zum Ausdrucke zu bringen. Um die gleiche Zeit beschäftigen ihn auch einige mythologische Themen, so der sog. Raub der Amymone (Fig. 245), der große Herkules oder die Eifersucht, wie Dürer selbst sein Blatt nannte, und die Ermordung des Orpheus, der von lyrischen Weibern erschlagen wird.

Jetzt ist Dürer im Kupferstich schon auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt, mit absolut sicherer Hand führt er den Grabstichel, fleischig, weich modelliert er den nackten Körper, ja er weiß die zartesten Reflexe der Haut wiederzugeben. Ebenso meisterhaft ist seine Darstellung von Haar, Gewand, Waffen, Landschaft und Luft. Dürer geht jetzt auch den zartesten Abstufungen von Licht und Schatten nach und weiß da seinen Stichen die Einheit und

Geschlossenheit eines vollendeten Gemäldes zu geben. Zwei Blätter sind hier besonders zu nennen, das sog. große Glück, von Dürer Nemesis genannt, und Adam und Eva (1504) (Fig. 246), wo die Behandlung des Nackten von der wundervollsten Feinheit ist. Diese subtile Behandlungsweise ändert Dürer aber denn doch in eine breite, tiefere Gravierung um, da die Kupfer-



Fig. 245. Dürer. Kupferstich. Raub der Amymone.

platten nur eine geringe Anzahl von guten Drucken von diesen ganz fein gravierten Platten zu liefern vermochten.

Die Reise nach Venedig und die größeren Aufträge drängen den Kupferstich in den folgenden Jahren in Dürers Thätigkeit etwas zurück. 1512 wird die schon seit fünf Jahren begonnene Passion fertig, die aus 16 Blättern besteht, bei denen man aber bei aller Großartigkeit und künstlerischer Vollendung doch merkt, daß sie nicht aus Einem Gusse entstanden sind.

Dürer experimentierte in den Jahren 1510 bis 16 viel mit der Schneide-

nadel,*) auch kalte Nadel genannt, und erreicht wunderbar malerische Effekte. Die Veronika mit dem Schweißtuche (Albertina in Dresden), der betende Heiland und der große hl. Hieronymus am Weidenbaum sind Proben dieser Versuche. Auch fängt Dürer jetzt an zu radieren und äzen, und zwar auf eiserne Platten, der leidende Heiland (1515), Christus am Ölberg, der

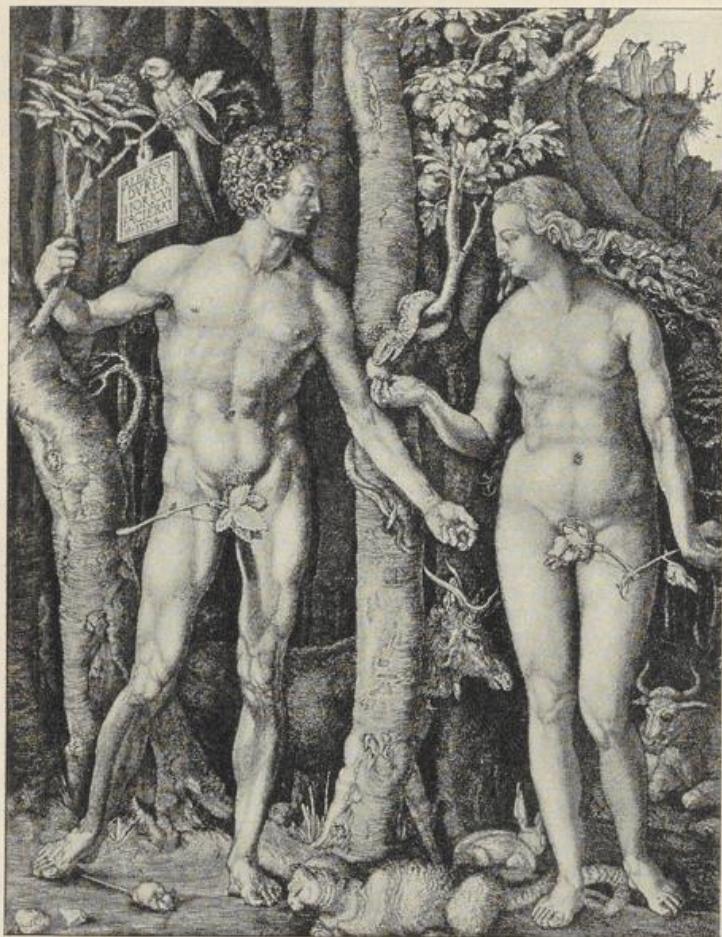


Fig. 246. Dürer. Kupferstich. Adam und Eva.

Engel mit dem Schweißtuche, Pluto und Proserpina und das herrliche Landschaftsblatt mit der großen Kanone sind die Blätter dieser Technik.

In den Jahren 1513 und 14 fertigt Dürer seine berühmtesten Blätter, Ritter, Tod und Teufel (Fig. 247), die Melancholie und den Hieronymus in der Zelle. Ein ganz gepanzerter Ritter, die Lanze geschultert,

*) Die Schneidenadel (kalte Nadel) ritzt nur das Kupfer und ergibt sehr feine, zarte Linien.

das Visier aufgeschlagen, reitet abends unbewegt, ohne einen Blick zur Seite zu thun, durch einen fühlenden Hohlweg, obgleich zu seiner Rechten ihn auf abgetriebenem Klepper der Tod begleitet, der ihm das Stundenglas vorhält, und hinter dem Tod als schreckliche Mißgestalt der Teufel erscheint. Das zweite Blatt zeigt uns in der Melancholie eine sitzende, bekleidete, weibliche Gestalt



Fig. 247. Dürer. Ritter, Tod und Teufel.

mit Flügeln, die das vom Lorbeer des Ruhmes gekrönte Haupt in der aufgestützten Linken ruhen lässt, in der rechten Hand einen Zirkel hält, und grammatisch sinnend in die Leere hinstarrt. Sie ist umgeben von allerhand wissenschaftlichen, hauptsächlich mathematischen Instrumenten, Schmelziegel, Sanduhr etc., auf einem Mühlstein zu ihren Rechten sitzt ein geflügelter, kleiner Knabe und schreibt auf ein Täfelchen, vor ihr liegt zusammengerollt ein hässlicher, magerer, großer Hund fest schlafend. Darüber hinweg sieht man auf

das Meer, über dessen Horizont ein Komet seine Lichtstrahlen wirft, und über Land und Meer spannt sich ein Regenbogen. Das Ganze ist in einem schweren, kalten Zwielicht gegeben.

Wie warm und freundlich dagegen wird die anheimelnde Zelle des hl. Hieronymus erleuchtet von der Sonne, die durch die Bogenfenster bricht, mit



Fig. 248. Dürer. Hieronymus im Gehäuse.

welch weltentrücktem Behagen und sicherer Ruhe ist der fromme Mann über seine Schreibarbeit gebeugt, wie gemütlich ist der blinzelnde Löwe und der ruhig schlafende, kleine Hund im Vordergrunde (Fig. 248).

Viel ist über die Bedeutung dieser Blätter geschrieben worden, den unbewegt um alle Versuchung und Drohung dahinreitenden Ritter fasste man als Repräsentanten der ritterlichen Kräfte (*virtutes morales*), die dumpf brütende und sinnende Melancholie als Verkörperung der menschlichen Verstandeseigenschaften (*virtutes intellectuales*) und den heitern, ruhig arbeiten-

den Hieronymus als Vertreter der göttlichen Erkenntnis (*virtutes theologicales*) auf.

Gemüts- und stimmungsvoller ist sicher nie eine allegorische Darstellung gegeben worden, als in diesen drei Blättern, die in gleicher Weise eindringlich zum grübelnden Verstande und zum warm empfindenden Herzen sprechen. Noch einige schöne Madonnendarstellungen entstammen dieser Zeit, so die Madonna am Baume und die Madonna an der Mauer und das wundervolle Blatt mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuche und drei Apostelbildern.

Auch Scenen des täglichen Lebens hält Dürer nicht für unwert darzustellen, so gibt er allerhand Genrebilder, Bauernscenen (Fig. 249), Dudelsackpfeifer &c.

Dürer hat auch den Porträtsstich als solchen begründet und künstlerisch vollendet, erst durch ihn ist das Porträt in der Stechkunst fortan zum wichtigen Kunstzweig geworden. In den Jahren 1519—1526 schuf er sechs solcher Porträts, den Kardinal Albrecht von Brandenburg zweimal, Friedrich den Weisen von Sachsen, wohl sein bester Porträtsstich, Wilibald Pirckheimer, Philipp Melanchthon und nach einer früheren Zeichnung den Grasmus von Rotterdam. Dürers Kupferstichwerk umfaßt mehr denn hundert Blätter, ein Werk, das allein genügen würde, seinem Schöpfer für immer in den Reihen der größten Künstler einen Platz zu sichern.

Dürer ist, wie für den Kupferstich, so auch für den Holzschnitt Bahnbrecher und Erfinder in weitester Bedeutung. Er benützt den Holzschnitt, um seine künstlerische Ideenwelt den breitesten Volkschichten zugänglich zu machen. Vor Dürer bestand der Holzschnitt meist nur aus Umrisszeichnung mit dürfiger Schattierung, da er auf Kolorierung berechnet war. Dürer aber gab dem Holzschnitte Licht und Schatten, er erhebt diese Technik aus ihrer bis dahin ziemlich untergeordneten, dienenden Stellung, zu einer mit dem Kupferstich rivalisierenden Macht und bringt sie allmählich zur denkbar größten, stilvollsten Vollendung. Zu Anfang sind seine Holzschnitte noch etwas eckig und trocken in der Zeichnung, allmählich aber erhalten sie einen großartigen Schwung der Linien und weiche, satte Modellierung von wunderbarer Kraft und Schönheit. Dürers erstes großes Holzschnittwerk ist die *Apokalypse* (1496—1498), 15 große Holzschnitte und ein Titelblatt (1511). Illustrationen der Offenbarung des Johannes. Mit staunenswerter Kraft und Gewalt faßt der Meister das für die bildende Kunst denkbar schwerste Thema an und weist den Visionen packende Gestaltung von überwältigender Großartigkeit zu



Fig. 249. Dürer. Marktbauern.

geben. Die unerschöpflich reiche Phantasie des Künstlers lässt auch den modernen Beschauer die noch anhaftenden Mängel in der Formgebung vergessen. Die gewaltigste Darstellung ist die der apokalyptischen Reiter (Fig. 250), die in furchtbarer Wucht dahinrasen, den vierten Teil der Menschheit zu vernichten, dann die vier Engel, welche die Winde zurückhalten, und der Kampf



Fig. 250. Dürer. Die apokalyptischen Reiter.

der guten Engel gegen die bösen. Der Apokalypse folgten bald sieben Blätter „der großen Passion“ (um 1500), zu denen dann aber erst zehn Jahre später die vier letzten Blätter und das Titelblatt hinzukommen (Fig. 251). Der Unterschied in der Formgebung ist ein recht bedeutender, in den letzten Blättern macht sich das in Italien geweckte Gefühl für schöne Form sehr deutlich geltend. Auch der Zyklus mit dem „Marienleben“ ist nicht ein-

heitlich entstanden, 16 Blätter — bis zur Abschiedsszene zwischen Christus und seiner Mutter — sind vor dem Aufenthalt in Venedig, den drei letzten Blättern und dem Titelbilde ist das Jahr der Publikation 1511 hinzugefügt worden. Dieses Marienleben war wohl das volkstümlichste Werk Dürers; voll lieb-



Fig. 251. Dürer. Das Abendmahl.

lichster Poesie, gemütvoll erzählend und schildernd, mußte es das Herz des einfacheren Volkskindes unwiderstehlich fesseln (Fig. 252).

Diesen drei großen Holzschnittfolgen schließt sich ein kleineres Buch, die sogenannte „kleine Passion“ an, die uns in herrlichster Weise auf 37 Blättern das Leiden des Herrn in vollendeten Kompositionen schildert. Sie bedeutet einen Höhepunkt in Dürers Kunstschaffen.

Seit 1512 war Dürer dann an einem großen Werke für Maximilian beschäftigt, an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians und am Triumphzuge.

Das Ganze sollte eine große Verherrlichung des Kaisers Maximilian I., seiner Tugenden und Thaten darstellen und bestand aus zwei Teilen, einem Triumphbogen, der „Ehrenpforte“ und dem „Triumphwagen“ oder „Triumphzuge“. Die „Ehrenpforte“ war als antiker Triumphbogen gedacht, der mit Wappen, Inschrifttafeln, bedeutsamen Ornamenten und Figuren überzä

war, die sich alle auf Maximilian beziehen. Wenn man die Abdrücke der 92 Holzstücke zusammenstellt, so ergibt sich ein Blatt von über 3 m Höhe und Breite. 1515 war Dürer mit dieser Aufgabe fertig geworden, zu welcher der Geschichtschreiber, Dichter und Mathematiker Johannes Stabius das Programm verfaßt hatte. Den Triumphzug machte Dürer nicht allein, der Augsburger Maler Hans Burkmaier entwarf sogar die Mehrzahl der Blätter, doch sind immerhin noch 24 Holzschnitte und vor allem der Wagen mit dem Kaiser selbst von Dürers Hand. Die Skizze zu dem Wagen und die ausgeführte Zeichnung sind noch in der Albertina erhalten. Bei dem beängstigenden Reichtum von Phantasie und Reflexion ist



Fig. 252. Dürer. Mariä Heimsuchung.

doch in den Blättern auch eine Fülle von Formenschönheit vorhanden.

Unter den Einzelblättern sind biblische Vorwürfe und Madonnendarstellungen am häufigsten. Besonders großartig ist die hl. Dreifaltigkeit aus dem Jahre 1511. Auch zwei große Porträtholzschnitte sind noch zu nennen, das Bildnis des Kaisers Maximilian und das des kaiserlichen Rates Ulrich Barnbühler (1522).

Wenn wir nochmals Dürers ganzes Lebenswerk überschauen, so müssen wir uns billig erstaunen vor dieser urgewaltigen Schaffenskraft, die Altes, Überkommenes bis zu den Grenzen des Möglichen ausgearbeitet und vollendet, Neues mit unerhörter Kühnheit erfunden und durchgeführt hat. Es ist nicht

leicht, Dürer zu erfassen und zu verstehen, immer und immer wieder muß man sich in die gedankenvollen Werke des Meisters vertiefen; wer dies aber mit lieblicher Hingabe thut, der wird erkennen, daß sich in Dürer der Genius des deutschen Volkes verkörpert und ausgesprochen hat, daß seine Werke den Höhepunkt deutscher Kunst bilden.

b) Die Schüler und Nachfolger Dürers.

Der Einfluß Dürers war ein ungeheuer großer, kaum ein Maler der Renaissance konnte sich dem Banne seiner Auffassung entziehen. So groß jedoch die Zahl der Künstler ist, an deren Schaffen man den Einfluß der Dürer'schen Kunst nachweisen kann, so klein ist die Zahl seiner unmittelbaren



Fig. 253. Schäufelin, Hans. Die Belagerung Bethuliens. Nördlingen, Rathaus.

Schüler. Dies ist sicher auch auf den Umstand zurückzuführen, daß er selten Aufträge bekam, zu deren Ausführung er eine große Werkstatt mit Schülern und Gehilfen benötigt hätte, wie dies bei seinem Lehrer Wolgemut der Fall war.

Hans Dürer, der jüngste der drei gleichnamigen Brüder (geb. 1490), lernte in der Werkstatt seines Bruders und war noch 1507—1509 zur Zeit der Arbeit am Haller'schen Altar Gehilfe und unterstützte sogar noch 1515 den Bruder bei seinen Arbeiten für das Gebetbuch Kaiser Maximilians, für welches er in dem Exemplare zu Besançon 23 Blätter gezeichnet hat. Später erfahren wir noch von ihm, daß er zwischen 1529 und 1538 als königlicher Hofmaler in Krakau sich aufhielt, allein ohne den leitenden Einfluß seines großen Bruders und Meisters sank er allmählich unter Mittelmäßigkeit herab.

Einen zweiten Schüler und Hausgenossen des Meisters, Hans Springinklee kennen wir nur aus seinen Holzschnitten, die nicht sehr hervorragend sind.