



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Dürer

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß. Aus dieser Zeit (1519) stammt das im königlichen Besitze in Lissabon befindliche Bild, gewöhnlich Brunnens des Lebens betitelt, welches aber in Wahrheit einen einfachen, damals in den Niederlanden sehr beliebten Vorgang darstellt. Ein Kranz weiblicher Heiligen, in Jugendschönheit prangend, in reiche modische Kleider gehüllt, huldigen der Madonna. Diese thront mit dem Christkinde auf dem Arme vor einer Bogenhalle, deren Formen den reinen Renaissancecharakter tragen. Auch die beiden Tafeln im Prager Rudolfinum, mit Schilderungen aus dem Leben der h. Odilia, grau in grau gemalt, weisen auf Holbeins Aufenthalt im Elsaß. Hier starb er vergessen und verschollen um das Jahr 1524.

b. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unablässiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schicksale seine Größe ab. Genöß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fache, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer der Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des klassischen Altertums anzueignen, sogar von poetischen Empfindungen durchströmt. Was aber Willibald Pirckheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und scharfsinnigen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging.

Schon die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigten ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die »vier Bücher von menschlicher Proportion« in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten für die künstlerische Würdigung Dürers seine beiden anderen älteren Schriften, die »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit«, 1525, und der »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken« 1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu gestalten. Aus Normalfiguren ist der Kupferstich mit Adam und Eva im Jahre 1504 entstanden, und für einen anderen Kupferstich, welcher einen, unbeirrt von

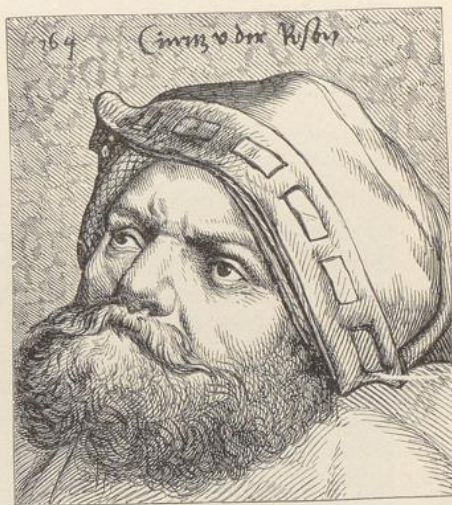


Fig. 79. Kunz von Rosen,
Zeichnung von Hans Holbein d. ä.
Berlin, Kupferstichtabinet.

den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter trotz Tod und Teufel — darstellt, griff er gleichfalls auf ältere Studien eines wohlproportionierten Reiters zurück.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen künstlerischen Schöpfungen nicht unbedingt und namentlich nicht rasch dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Ueberlieferungen ließen ihn die längste Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunstweise gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaissance sich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittige Gefälle aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Dazu sollten ihm die Studien über die menschlichen Proportionen dienen: sein Auge von dem äußeren Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wettstreit mit der gesetzmäßig schaffenden Natur zu stärken. Die Studien wiesen nach Italien, die Ruganwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugänglich sind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksale gezeichneter Menschen mit markierten Zügen und von kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Gemälde; aber nicht immer weiß er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abschnitten seines Lebens, nach der venezianischen Reise (1506) und am Abend seines Lebens, wo er selbst freimütig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreicht er auch in seinen Gemälden hohe Vollendung. Besaß Dürer nicht von Natur einen so reichen Farbensinn wie manche seiner Zeitgenossen, so überragt er sie dafür durchgängig durch seine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Düst sind seine Fernsichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechseln wirkungsvoll ab.

Vollends unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt, weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebenso gut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde besitzen auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung im Kreise seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Äußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am treuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer Dürers Zeichnungen und in zweiter Linie seine Kupferstiche und Holzschnitte genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen ganz begriffen zu haben.

Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen *Ujtós* (zu deutsch Thüre) und wohnten in *Ujtós* bei Gyula. Das Wappen Dürers, die offene Thüre, spricht jedenfalls zu gunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht, ein Goldschmied, war auf



Fig. 80. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Leipzig, Sammlung Felix.

seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren; der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstatt Michael Wohlgemuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichnungskunst; ein Selbstporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Cabinet von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der

Albertina) und eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinet). Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fern hielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte



Fig. 81. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).

Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schongauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitt anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Aus guten Gründen wird angenommen, daß Dürer schon damals auch Venedig besucht und hier sich längere Zeit, vielleicht in der Werkstätte eines Holzschnegers, aufgehalten hat.

Jedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegna's kennen, die er nachzeichnete. Noch mit einem anderen Maler trat er entweder während der Reise oder bald darauf in nähere Berührungen, mit Jacopo de' Barbari, auch Jakob Baldi genannt, dessen geheime Weisheit in der Proportionslehre der junge Dürer nicht wenig bewunderte. Unmittelbar nach der Heimkehr



Fig. 82. Die Heimsuchung. Aus dem Marienleben Dürers. (Verkleinert.)

schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Hausstand.

Gleichzeitig begann er auch seine selbständige künstlerische Thätigkeit. In den Kupferstichen aus den neunziger Jahren giebt er bald Erinnerungen an die italienische Reise aus-

druck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Herkules, Amymone, Traum u. a.), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Landsknecht, Türke, Mißgeburt eines Schweines u. a.). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anklänge an die italienische Re-

Fig. 83. Das Motenkönigreich, von Thier. Haag, Stift Strahow.



naissance im Inhalte wie in den Baulichkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493 (im Privatbesitz in Leipzig, Fig. 80), das lebendig aufgefaßte Bildnis Friedrichs des Weisen (Berliner Museum) und ein Flügelaltar (Dresden) sind mit Leimfarben auf Leinwand aus-

geführt und werfen dadurch auf die Entwicklung Dürers als Maler ein helles Licht. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der »heimlichen Offenbarung« oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum erstenmale sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschneiders die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt geadelt, in den Kreis der wirksamen künst-



Fig. 84. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

lerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse (verkleinerte Nachbildung Fig. 81). In grimmigem Borne stürmen sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankenreichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung seiner »heimlichen Offenbarung« daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der »Großen Passion« (12 Blätter) in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten

Volksmenge entrollt, in scharfen Gegensätzen bewegt sich die Handlung. Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Haupt-

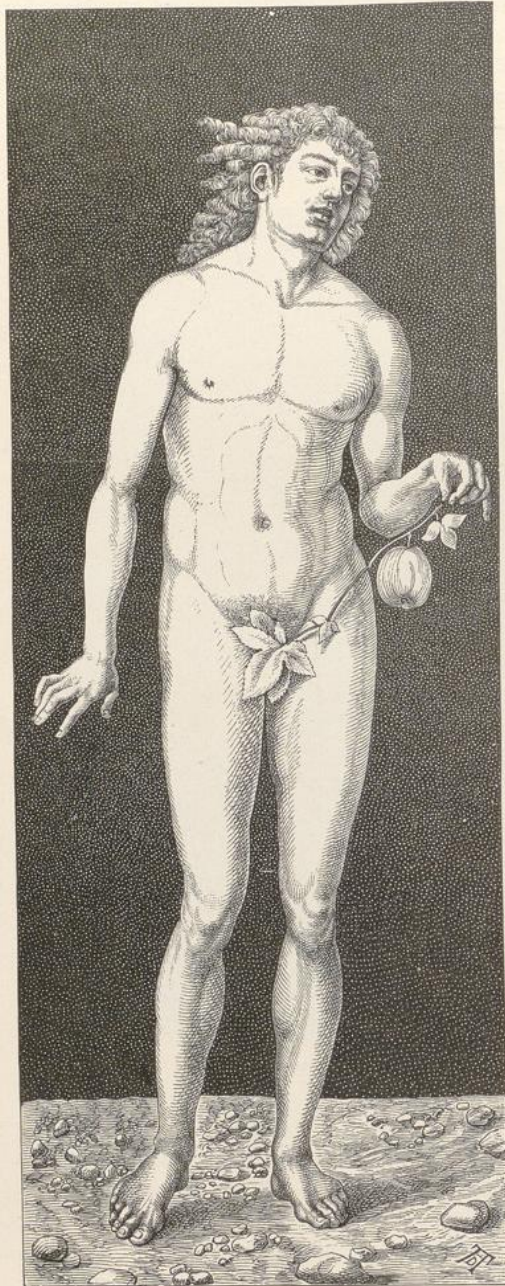


Fig. 85. Adam, von Dürer. Madrid, Prado.

Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal seiner Wirksamkeit daselbst ist das »Rosenkranzfest«, im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche

szenen noch einmal auf grünetöntem Papier in 12 Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es so vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen ab sah.

Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im »Marienleben« (20 Blätter). Hier kam ihm sein feines Verständnis der landschaftlichen Natur zu statten; hier stört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darstellung am wenigsten. Die Gegenwärtigkeit der Darstellung gewinnt nur, wenn wir in der Szene der Geburt Mariä in die Wochenstube einer deutschen Bürgerfrau hineinschauen, in der »Ruhe in Ägypten« ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann eifrig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnt. Die »Ruhe in Ägypten« ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die spänesammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der »Heimsuchung« (Fig. 82) wie in der »Flucht nach Ägypten« erscheint die landschaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt.

Erst nach mehreren Jahren kamen die Holzschnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Christi in siebenunddreißig Blättern mehr im Volkstone erzählt, (Kleine Passion) zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einschnitt in sein Leben machte, war die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald Pirckheimer gewähren einen treff-

lichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein

San Bartolommeo gemalt, später vom Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Klosterstifts Strahow), leider arg verdorben, bewahrt wird (Fig. 83). Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Christkinde; zu

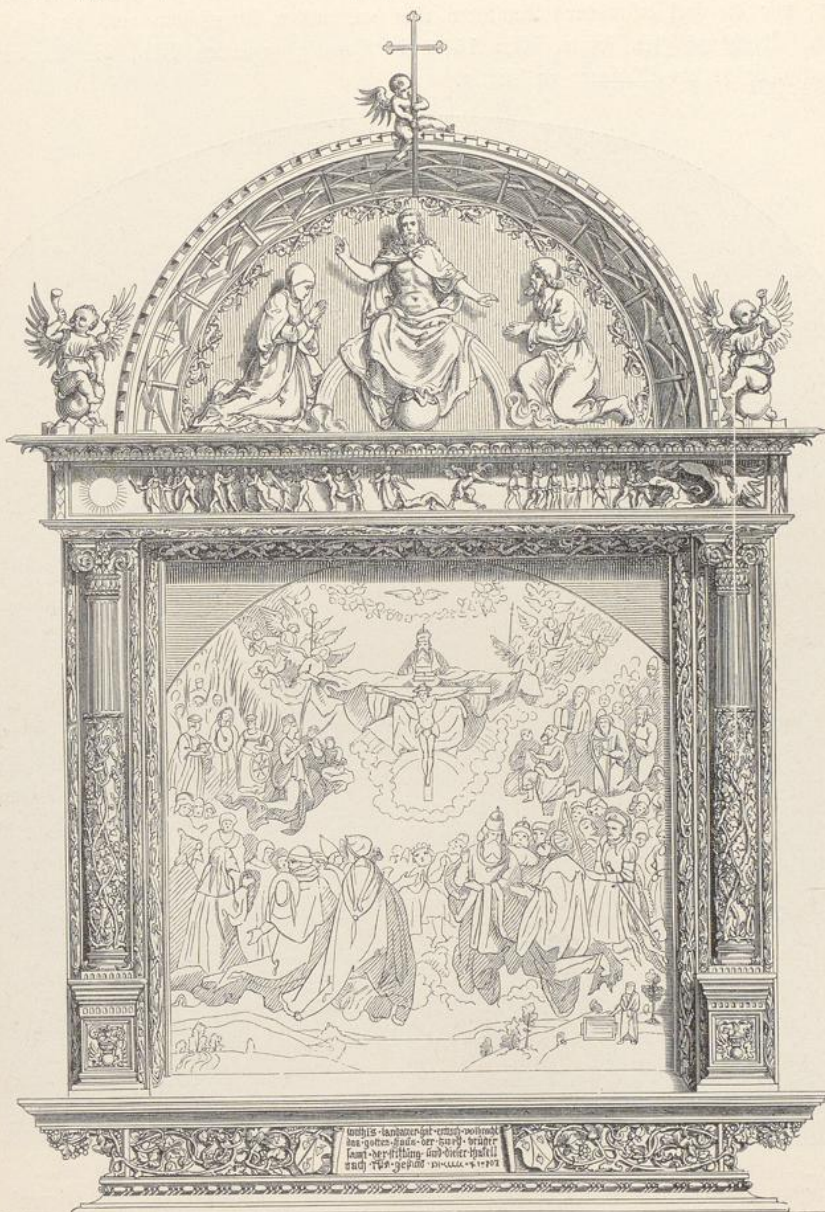


Fig. 86. Gezeichnetster Rahmen zum Allerheiligstenbilde, von Dürer. Nürnberg, Germanisches Museum.

ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knien Papst und Kaiser und die Vertreter der Christengemeinde, welche von der Madonna, dem Christkinde und dem h. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt

werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zu Tage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopfstypen oder »verrückten Angesichter« und die sog. Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Zeifig, besitzt das Museum zu Berlin.

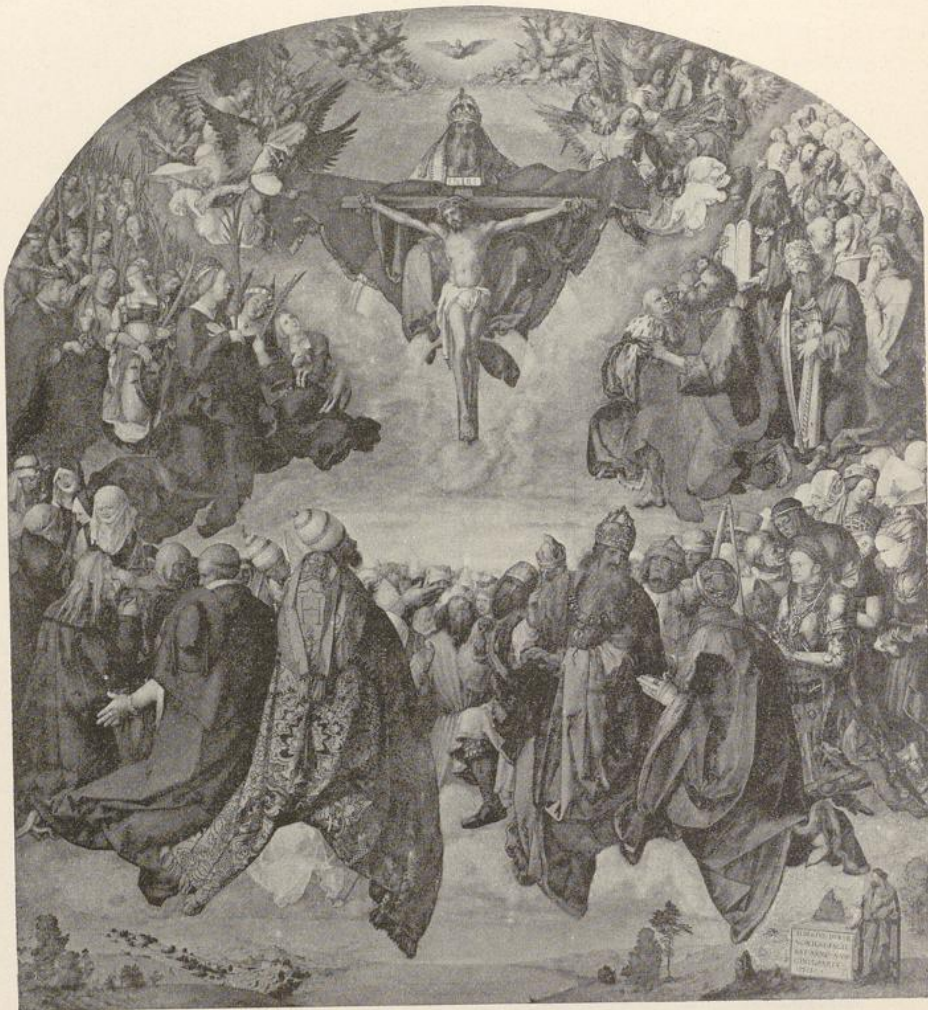


Fig. 87. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien, k. k. Galerie.

Ungern schied Dürer von Venedig. »O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer,« klagte er seinem Freunde Pirtheimer. Doch eröffnete sich ihm in den nächstfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirksamkeit, und wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit geboten, sich auch als Maler hervorzuthun. Schon vor der Reise hatte Dürer einzelne Delbilder gemalt, wie den Baumgärtnerschen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Münchener Pinakothek), ferner das berechnete

anspruchsvolle, durch Uebermalung verdorbene Selbstbildnis, ebenda, und (1504) die durch den Reichtum der Szenerie fesselnde Anbetung der h. drei Könige in der Tribuna zu Florenz (Fig. 84). Erst jetzt scheint er, durch die venezianischen Erfahrungen angeregt, die Delmalerei mit beson-



Fig. 88. Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferstich von Dürer (verkleinert).

derer Liebe und großem Eifer ergriffen zu haben. Wer die Doppeltafel mit Adam und Eva (Museum zu Madrid, Wiederholung in der Pittigalerie, Fig. 85), in deren Gestalten er sein Ideal schöner Körperbildung zu verwirklichen suchte, bestellt hat, wissen wir nicht.

Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jakob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider ist dieses Bild durch Feuer

Springer, Kunstgeschichte. IV.

12

zu Grunde gegangen und nur in einer Kopie des Jobst Harrich erhalten. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gefellen



Fig. 89. Die Melancholie. Nach dem Kupferstich von Dürer.

einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert steht dem Hellerschen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhause in Nürnberg 1511 schuf. Für die weise Bedachtsamkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für den holzgeschnittenen Rahmen (Fig. 86) selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des »Allerheiligstenbildes« bekannt (Fig. 87), wird gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie

in Wien bewahrt. Oben schwebt, von einer stattlichen Heiligenchar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzchaube der Meister selbst. Zur vollendeten Charakteristik der einzelnen Gestalten, zum idealen Schwunge der Komposition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdischen Schauplatze des Vorganges, hinzu.



Fig. 90. Madonna mit der Birne. Nach dem Kupferstich von Dürer (1511).

Der äußere Erfolg der malerischen Thätigkeit entsprach nicht Dürers Erwartungen. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorwiegend mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupferstichtchnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebenso sehr von seiner vollkommenen Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefsinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den »Ritter, Tod und Teufel« (1513, Fig. 88), den »Hieronymus in der Zelle« und die »Melancholie« (1514). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen

12*

Zusammenhänge mit einander stehen, in vollen Gegensätzen sich bewegen, unterliegt keinem Zweifel; ebenso sicher ist, daß in der Melancholie (Fig. 89) ein Faustgedanke anklingt, das unheimliche Wesen der Magie und das vermessene Grübeln angedeutet wird. Darüber darf man aber die rein künstlerischen Absichten Dürers, das Streben, durch verschiedene Lichtstimmungen zu wirken, nicht vergessen. Es darf sogar die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Freude an der malerischen Perspektive, am Spiele mit Licht und Luft den Ausgangspunkt der Komposition bildete. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter. Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche, unter einem Baume sitzend, dem Christkinde eine Birne reicht (1511, Fig. 90), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche, wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und schildert das Mutterglück mit feinsten Empfindung. Auch sein Meisterstück



Fig. 91. Randzeichnung Dürers zu dem Gebetbuch Kaiser Maximilians.
München, Staatsbibliothek.



Fig. 92. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).



Fig. 93. Johannes und Petrus, von Dürer.
München.

im Fache des Holzschnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in diesen Jahren (1511) gezeichnet.

Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise bedachte ihn mit Aufträgen — so sollte sich dieses Verhältnis jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance in die Hand legt, dürfen wir die Freundschaft des deutschen Fürsten nicht messen, nicht erwarten, daß er den Künstler mit monumentalen Aufgaben betraute. Dürer trat bei den umfassenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen sich der Kaiser beschäftigte, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen poetischen Ratgebern fügen. In einem Falle empfing er aber doch einen Auftrag, welcher so vollkommen seiner Natur und seinen Neigungen entsprach, daß man glauben möchte, er selbst habe die Anregung dazu gegeben. Kaiser Max hatte ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken lassen. Das Handexemplar, beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt, wurde zwar von mehreren Künstlern mit Randzeichnungen geschmückt, doch fiel der Hauptanteil in jeder Hinsicht Dürer zu. Ihm gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets wohlbedachten Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergeben. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blätterwerk übergeht,

umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt der Gebete sich frei anschließend, bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein (Fig. 91). Mochte auch Kaiser Max nach unseren Begriffen den großen Künstler nicht würdig beschäftigen, so blieb ihm dieser doch herzlich zugethan und stiftete in dem großen Holzschnitte, welcher den Kopf des Kaisers lebendig wiedergiebt (Fig. 92), dem Gönner ein Ehrendenkmal.

Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiser ihm bewilligten Gnadengelder auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Vorrathe seiner Kunstblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zu teil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und kleineren Bildern, die er malte. Auch Reste seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weißgrundiertes Papier Porträts und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen. Die wichtigsten Denkmale seiner niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, bleiben doch die Bildnisse des Bernard von Orley in Dresden und eines unbekannten Blondkopfes in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer eine Periode ununterbrochenen stetigen Aufschwunges und vollkommener Reife. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernstesten Geiste



Fig. 94. Paulus und Markus, von Dürer.
München.

und bei seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künstler faßte er sein Glaubensbekenntnis in einer künstlerischen Schöpfung zusammen. Er verehrte dem Räte Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Fig. 93 u. 94) gemalt hatte. Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während Johannes (in rotem Mantel) sinnend in das geöffnete Buch blickt das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand das Schwert und blickt zornmütig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar der Charakter und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. In Bibelstellen, welche Dürer eigenhändig unter die Gestalten auf die Tafeln geschrieben (sie sind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Kopien in Nürnberg befestigt worden), sprach er seine Absicht noch deutlicher aus.

So sind die vier Apostel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Ueberwindung aller früheren formellen Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als »Temperamente« ergibt. Die gleiche Gediegenheit, den gleichen Farbenschmelz zeigen auch die beiden aus seinen letzten Jahren stammenden Bildnisse im Berliner Museum, das des urgefunden Hieronymus Holzschuher, welches durch die frische Natur des Dargestellten gewinnt (Fig. 95), und das andere des Jakob Muffel, dessen malerische Durchführung trotz des weniger fesselnden Modells noch höher steht. Charakterfiguren und Bildnisse entsprachen der Richtung, welche Dürers Phantasie in seinen letzten Jahren genommen hatte, am besten. Ihre Wiedergabe beschäftigt nicht allein den Maler, sondern auch den Zeichner (Porträt des Lord Morley bei Mitchell in London) und Kupferstecher (Bildnisse des Cardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Melanchthons und Erasmus von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem siebenundfünfzigsten Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgejucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen, zählt das Verzeichnis seiner Werke 194 Kupferstiche, über 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt, nicht anders wie Malereien, behandelt, wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe (Studien zu dem Allerheiligenbilde, Fig. 96), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwicklung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbarelli nahe, selbst von antiken Werken nahm er Kenntnis. In seinen großen Holzschnittfolgen versenkte er sich dann in die überlieferte heimische Kunstweise. Hier wie dort bewahrt er seine volle Selbstständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionsspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einklebung in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widerschein sich in mehreren phantasiereichen Kupferstichen

(Melancholie u. s. w.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der fest in Stimmung und Formen abgeschlossenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunstperiode wurde.

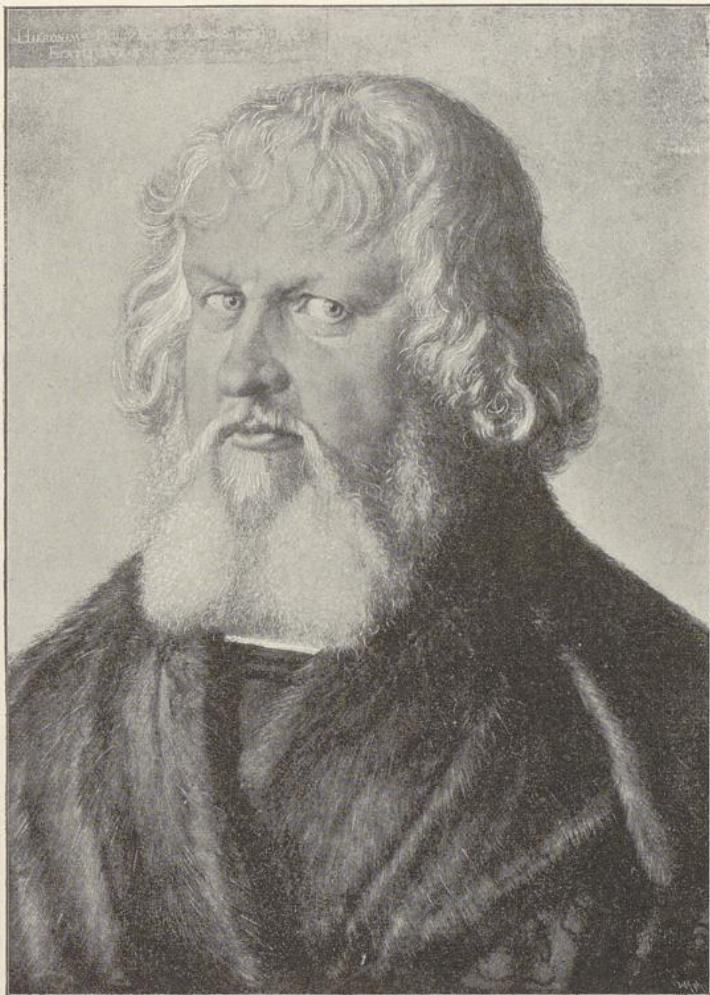


Fig. 95. Hieronymus Holzschuher, von Dürer.
Berlin, Museum.

Dürers Werkstatt zog schon frühe Malergefellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der aus Nördlingen stammende Hans Leonard Schäußlein (um 1480 bis 1540) ein, der namentlich im Fache des Holzschnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, seit 1515 in seiner Vaterstadt sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Ratshaus: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme) thätig auftrat (Fig. 97). Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler des Jakob Walch gen. Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstatt. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Fig. 98) (Berlin), in der Komposition an Dürer mahnend,

Springer, Kunstgeschichte. IV.

13