



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

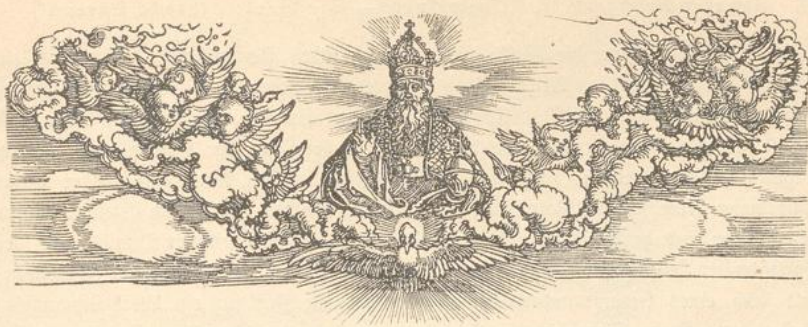
Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

1. Allgemeines. Die Werke Albrecht Dürers

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95828](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95828)



36. Gottvater und die Taube mit Seraphim. Holzschnitt von A. Dürer.

Zweiter Abschnitt.

Das sechzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. — Die Werke Albrecht Dürers.

Das Reformationszeitalter ist die Blüteperiode des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes. Tausende von Wurzelfasern verbinden die Werke der deutschen Stecher und Illustratoren jener Zeit mit dem religiösen Leben unseres Volkes und seiner Erneuerung. Wie sich der Geist des italienischen Humanismus verkörpert zeigt in den Schöpfungen Raphaels, so lebt und webt die Seele der deutschen Reformation in den Werken Dürers. Zu Gottes Wort, das endlich wieder unverfälscht in der geliebten Sprache der Heimat zu Millionen trostbedürftiger Herzen drang, gesellte sich das naturfrische, geisterfüllte Bild und unterstützte mit seiner verben, eindringlichen Sprache die Lehren des Evangeliums und seiner Ausleger. Nicht als farbenprächtige Zier der Decken und Wände tritt es auf, nicht als die Stiftung freigebiger Fürsten und Großen, wie im Süden, sondern als fliegendes Blatt wandert es von Haus zu Haus, in den Tiefen des Gemüths, in der Stille frommer Selbstbetrachtung findet es seine Stätte. Die Verbindung mit dem ererbten Gedankenkreise wird nicht plötzlich unterbrochen. Auch die alten bürgerlichen Grundlagen und Handwerksbräuche der Kunst bleiben noch aufrecht. Aber der Geist, der sie durchdringt, ist der einer neuen Zeit. Dürer steht als ihr bahnbrechender Genius da, vollkommen ebenbürtig als Künstler dem redegewaltigen Luther, mit dem ihn das Band inniger Geistesgemeinschaft verknüpfte. Vornehmlich durch sein Kupferstich- und Holzschnittwerk erweist er sich als der männlichste, erfindungsreichste, an Ernst und Kraft des Ausdrucks erhabenste Künstler, welchen Deutschland hervorgebracht hat. Alles, was vor ihm auf diesen Gebieten geschaffen war, erscheint durch ihn zur geistigen Bedeutungslosigkeit herabgedrückt. Kupferstich und Holzschnitt gehen jetzt keine getrennten Wege mehr. Er vereinigt beide in einer

Hand und giebt ihnen die Weihe seiner künstlerischen Persönlichkeit. Nur noch ein deutscher Meister darf das Recht auf einen Ehrenplatz neben ihm auch hier in Anspruch nehmen, Hans Holbein d. J. Er steht in seinem Holzschnittwerke neben Dürer wie der sanfte Melanchthon zur Seite Luthers. Auf beide hat der Humanismus mächtig eingewirkt, beide nehmen früh italienische Motive in ihre Kunst auf. Aber Dürer stellt diesen seine stärkere Natur sieghaft entgegen, Holbein erweist sich ihnen gegenüber nachgiebiger und geschmeidiger; nicht nur der Zeichner ornamentaler Details, auch der Porträtmaler Holbein zeigt eine tiefe Wesensverwandtschaft mit den großen Italienern; galt doch eines seiner wunderbarsten Bildnisse lange Zeit für ein Werk Lionardo's! Außer dem offenen Sinn für die Schönheit der Form, welcher ihm eigen war, besaß er auch eine viel größere Freiheit und Weltläufigkeit in der Lebensführung; er fand leicht den Weg in ausländische, höfische Sphären und starb in der Fremde. Der Nürnberger Bürgersohn Dürer dagegen hängt mit unwandelbarer Innigkeit und Treue an der Heimat, so rauh sie ihm auch erscheint in dem sonnigen Süden, ein so rastloser Drang nach allem Neuen und Weiten auch seine Seele füllt; er ist der schlichteste, tiefste Ausdruck der deutschen Eigenart und Denkungsweise.

In dem Leben und Wesen der beiden großen Meister spiegeln sich zugleich die ferneren Schicksale der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, und so auch die des Kupferstichs und Holzschnittes. Nur für eine kurze Spanne Zeit vermögen dieselben den nationalen Stil zu bewahren, den Dürer begründet. Dann folgen sie allzu willig dem übermächtigen fremden Einfluß und endigen in Außerlichkeit und Manierismus.

Das Leben und der Entwicklungsgang Albrecht Dürers (1471—1528) sollen hier nur kurz dem Leser in Erinnerung gebracht werden.*) Er war eines Goldschmieds Sohn und hat in der Werkstatt seines braven alten Vaters, an dem er mit inniger Verehrung hing, den Grund zu seiner hohen Meisterschaft gelegt. Durch das Goldschmiedehandwerk kam er zu dem kunstverwandten Kupferstich und mit besonderer Vorliebe ist er zeitlebens zu der Grabsticheltechnik zurückgekehrt, wenn er des „fleißigen Kläubelns“ in der Malerei müde geworden war. Es geht ein spröder, metallischer, im strengsten Sinne zeichnerischer Zug durch seine ganze Kunst. In der Werkstatt Mich. Wolgemuths, die er (Ende November 1486) mit fünfzehn Jahren betrat, mag das Erlernen der malerischen Technik seine Hauptaufgabe gewesen sein. Nach Kolmar, einem Hauptziele seiner zu Ostern 1490 angetretenen vierjährigen Wanderschaft, hat ihn unzweifelhaft der Ruhm von Schongauers Werkstatt hingezogen, deren vornehmstes Erzeugnis, das Kupferstichwerk des Meisters, die Kunstwelt Deutschlands wie des Auslandes damals mit Bewunderung erfüllte und sicher schon im Hause seines Vaters die Augen des jungen Dürer auf sich gezogen hatte. Berührte ihn hier der Zauber des fein beseeelten

*) Aus der Masse der Literatur über den Meister genügt es für unsern Zweck hervorzuheben: R. v. Reiberg, *Dürers Kupferstiche und Holzschnitte*, München 1871; M. Thausing, *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2. Aufl., Leipzig 1884, 2 Bde.; A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2. Aufl., II, S. 45 ff. *Dürers Entwicklungsgang; Oeuvre d'Alb. Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis*, Paris 1877; *Al. Dürers sämtliche Kupferstiche mit Text* von W. Lübke, Lichtdrucke von J. W. Obernetter, und *Al. Dürers Holzschnittwerk, in Auswahl mit Text* von C. von Rügow, Lichtdruck von Arnold & Zettler, beide Nürnberg, Solban.

mittelalterlichen Ideals und vollendeter technischer Meisterschaft, so brachte ihn dann sein erster Aufenthalt in Venedig in unmittelbare Berührung mit der Kunst zweier der größten italienischen Realisten des Quattrocento, des Giovanni Bellini und Andrea



37. Der Spaziergang. Kupferstich von A. Dürer.

Mantegna. Der volle Begriff moderner weltfreundiger Schönheit und Natur ging ihm hier auf. Seine Bahn lag hell beleuchtet vor ihm: es galt, diese von großen Seelen angeschaute Natur auch für die Kunst seines Vaterlandes zu erobern! Noch mit einem dritten Meister von eigener Art, Jacopo de' Barbari, in Nürnberg Jakob Walch genannt, der

besonders im Kupferstich und Holzschnitt eine rührige Tätigkeit in Venedig entwickelte, scheint Dürer auf seiner Wanderschaft schon damals in Beziehungen getreten zu sein. Wiederholt kreuzten sich später ihre Pfade. Von der ersten Begegnung zeugt ein Wort in dem im British Museum erhaltenen Entwürfe zu der Dedikation von Dürers „Proportionslehre“. Danach war es Jakob Walch, der ihn die Normalmaße des männlichen und weiblichen Körpers kennen lehrte und so den ersten Anstoß zu Dürers wissenschaftlichem Studium der Proportionen gab.)*

Im Frühling des Jahres 1494 finden wir den wandernden Gesellen wieder in Nürnberg und im Juli begründete Dürer durch die Heirat mit Agnes Frey seinen Hausstand. Nun beginnt seine geregelte selbständige Kunsttätigkeit. In den Jahren 1496—1498 entsteht die erste große Holzschnittfolge, „Die Heimliche Offenbarung Johannis“ oder „Apocalypsis cum figuris“, fünfzehn große Blätter mit deutschem und lateinischem Text, wozu bei der dritten Ausgabe von 1511 noch die Titelvignette mit dem an seinem Werke schreibenden Apostel hinzukam (B. 60—75). Es ist das Werk eines jungen Riesen, der sich kühn an das bildlich kaum Faßbare, phantastisch Ungefüge wagt und mit einem Schläge die ganze Kunst des vorausgegangenen Jahrhunderts durch seine tiefesten Gestaltungen überbietet. Von den xylographischen Einzelblättern und frühesten Kupferstichen, welche gleichfalls in die neunziger Jahre fallen,**) gehören die Mehrzahl dem nämlichen volkstümlich-religiösen Vorstellungskreise an, wie die Blätter der Apokalypse, und bekunden nur durch ihre Auffassung und künstlerische Behandlung Dürers Hinausgreifen über die alte handwerkliche Art. Eines der ausgesprochensten der früheren Holzschnittblätter ist die nebenstehend reproduzierte „Heil. Familie mit den drei Jäsen“ (B. 102; Abb. 38). Aber neben diesen durch den großen Bilder-

*) A. v. Bohn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, 14. Dürer fügt hinzu, da Meister Jakob ihm seine Grundsätze nicht „kierlich“ habe „anzeigen“ wollen, habe er sich beim Vitruvius, der „ein wenig von der Gliedmas eines Mans“ schreibe, damals weiteren Aufschluß geholt.

**) A. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. Folge I, 20 ff. will in dem von der Internationalen Chalkograph. Gesellsch. 1886, Nr. 10 publizierten anonymen Blatte mit zwei nackten Figurenpaaren (Adam und Eva) den frühesten bisher bekannten Versuch Dürers in der Kupferstichkunst erblicken, und stützt dieses Urteil namentlich auf die Übereinstimmung des Adamkopfes mit Dürers Selbstporträt v. J. 1493. Lehms u. A. vindizieren jenen Stich dagegen dem Monogrammisten P. M., der zu den niederrheinischen Meistern aus der Nachfolgerschaft M. Schongauers zählt und besonders dem Monogrammisten B. R. mit dem Anker (s. oben S. 42) nahe steht. Diese Bestimmung fußt auf der in Zeichnung wie Stichführung mit Evidenz hervortretenden Übereinstimmung des Blattes mit den nackten Figurenpaaren mit dem Stiche des Schmerzensmannes in Berlin und Wien, welcher das Monogramm P. M. trägt, und anderen, demselben Stecher zuzuschreibenden Blättern in Frankfurt a. M. Vergl. Repertorium f. Kunstwiss. XIII, 40 ff. Zu den frühesten, sicher von Dürers Hand herrührenden Kupferstichen zählen außer den im Text genannten ferner: „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Der Liebeshandel“ (B. 93), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44), „Der verlorene Sohn“ (B. 28), der in unserer Abb. 37 reproduzierte, in die Kategorie der Totentanzbilder gehörige „Spaziergang“ (B. 94), „Der kleine Kurier“ (B. 80), „Die drei Bauern“ (B. 86), „Der große hüßende Hieronymus“ (B. 61), „Die Madonna mit der Meerfage“ (B. 42, s. unsere Tafel), „Der heil. Sebastian am Baume“ (B. 55), „Der heil. Sebastian an der Säule“ (B. 56) u. a., sowie aus der Reihe der Einzelschnitte: „Das Männerbad“ (B. 128), „Simson mit dem Löwen“ (B. 2), das seltsame mythologische Blatt mit der Beischrift „Ercules“ (B. 127) und der vermutlich dazu gehörige „Ritter mit dem Landsknechte“ (B. 131).

markt geforderten Darstellungen treten uns früh auch schon andere entgegen, welche in der bestimmt umgrenzten Gedankensphäre des Humanismus wurzeln. Dürers



38. Die heil. Familie mit den drei Hasen. Holzschnitt von A. Dürer.

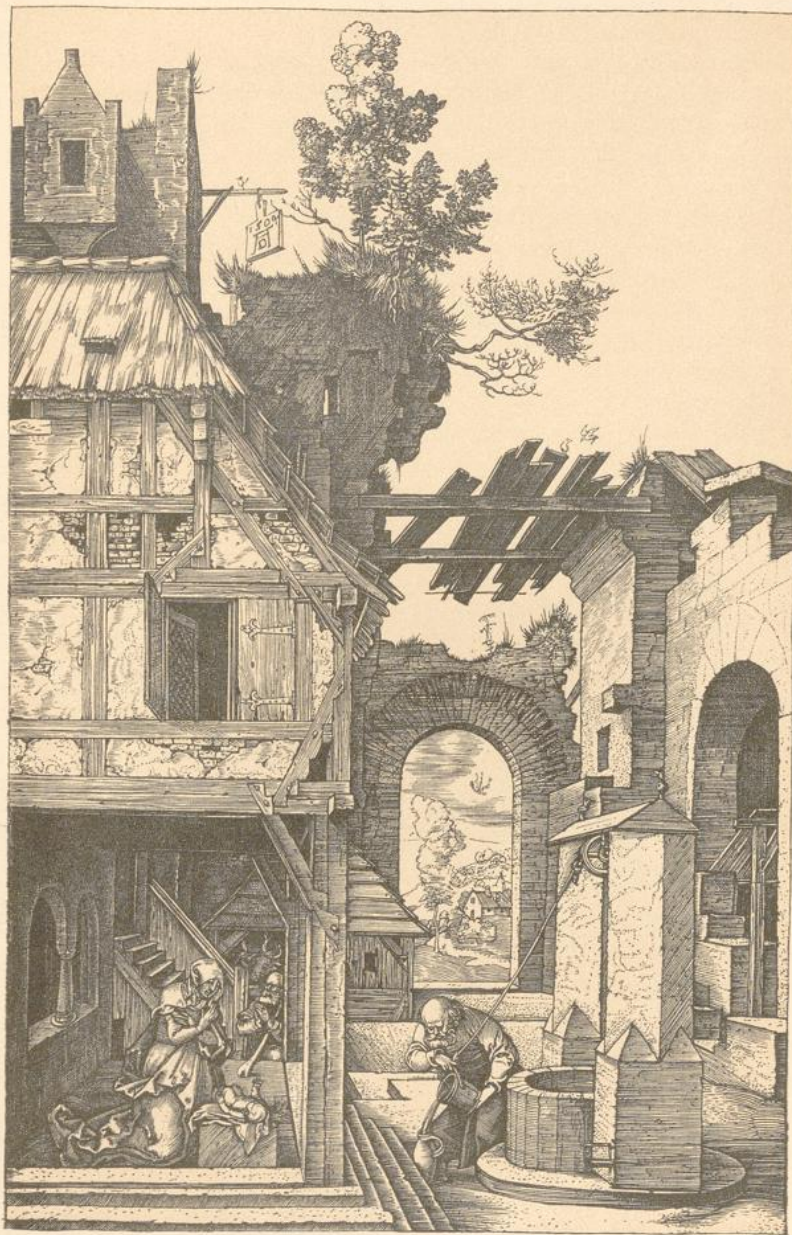
gelehrter Freund Willibald Pirtheimer und seine Gefinnungsgeoffen, ein Konrad Celtes, Hartmann Schedel, Schenker u. A. mögen ihn zu den feltamen mythologifchen und

allegorischen Erfindungen inspiriert haben, wie wir sie in dem sogen. „Raub der Anymone“ (B. 71), der „Eifersucht“ (B. 73), den „Vier nackten Weibern“ (B. 75) und anderen aus jener Epoche herrührenden Stichen besitzen. Bei dem letztgenannten Blatte war es überdies die rein formale Rücksicht auf das Studium des von verschiedenen Seiten dargestellten nackten Frauenkörpers, welche den Künstler für die sonst schwer zu erklärende Wahl dieses Gegenstandes erwärmt haben mag. Rein künstlerischer Drang nach der Darstellung der unbekleideten Gestalt, wissenschaftliches Studium der Anatomie und der Proportionslehre, humanistische Vorstellungen und der Einfluß italienischer Kunst haben offenbar bei allen diesen Schöpfungen zusammengewirkt.

Am Schluß von Dürers zehnjähriger reger Thätigkeit während dieser ersten Epoche seiner vollen Meisterschaft entstehen zwei seiner herrlichsten Holzschnittwerke, die Folgen des „Marienlebens“ (B. 76—95) und der „Großen Passion“ (B. 4—15). Das Marienleben, die lieblichste Blüte volkstümlicher Kunst, voll idyllischen Reizes und zartester Empfindung, gehört zum größten Teil den Jahren 1504—1505 an; nur die drei letzten Blätter und der Titel kamen 1510 und 1511 hinzu. Der Beginn von Dürers Arbeit an der „Großen Passion“, deren Buchausgabe gleichfalls in die eben genannten Jahre fällt, läßt sich bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück verfolgen. Manches an den älteren Blättern dieser Folge gemahnt in Erfindung und Stil noch an die Herbigkeiten der Apokalypse. In das Jahr der Entstehung des Marienlebens gehören auch zwei von des Meisters vorzüglichsten Kupferstichen: die reizvolle, unter dem Namen „Weihnachten“ bekannte „Geburt Christi“ (B. 2, s. die Tafel), ein Nachklang aus dem Marienleben, und das seiner vollen Bezeichnung nach von dem Meister selbst besonders geschätzte große Blatt mit Adam und Eva (B. 1, mit der Inschrift: Albertus Durer Noricus Faciebat Ao. 1504). Während der Künstler dort den biblischen Vorgang in das bürgerliche Gewand einer gemüthlichen Familienscene zu kleiden weiß, umgiebt er hier die an und für sich nicht besonders idealen Gestalten des ersten Menschenpaares mit dem Zauber heroischer Poesie, und bekundet zugleich in allen Einzelheiten der beiden mit der höchsten Sorgfalt ausgeführten Stiche die volle Reife seiner Meisterschaft.

Auf der Höhe seines Lebens angelangt, unternahm Dürer seine zweite Reise nach Venedig (im Herbst 1505). Der Aufenthalt des Meisters in der Lagunenstadt währte nahezu ein Jahr. Er hat die deutsche Seele seiner Kunst unberührt von dort zurückgebracht in die nordische Heimat. Aber es hieße das Wesen Dürers völlig verkennen, wollte man uns glaubhaft zu machen suchen, daß der Glanz und die mächtige Bewegung der italienischen Kunst jener Zeit auf Dürers Wollen und Schaffen ohne starke Anregungen geblieben sei. Mit Giovanni Bellini, dem ihm an Seelentiefe und Lebenswahrheit innig verwandten Meister, dürfen wir ihn uns jetzt in lebhaften persönlichen Beziehungen denken. Und nicht minder bedeutsam wirkte, wenn auch nur von ferne, Leonardos überallhin fruchtbringende Thätigkeit auf ihn ein. Die alten Studien über die menschlichen Maße und Verhältnisse, die Erforschung der Charaktertypen, dieser Grundlagen der Physiognomik, erfuhren von dorthier mächtige Impulse.

Die großen Werke der Malerei, welche Dürer in den ersten Jahren nach der Heimkehr aus Venedig schuf, die Tafeln mit Adam und Eva (1507), der Hellersche Altar (1509), das Dreifaltigkeitsbild (1508—1511) bezeugen die segensreiche Wirkung



Die Geburt Christi. Kupferstich von A. Dürer.
 Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

des venetianischen Aufenthaltes. Nicht minder deutlich erkennbar ist dieselbe in des Meisters bewunderungswürdigem Eifer für die Vermehrung und immer höhere Ausbildung seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes. Zu der Publikation der Apokalypse (in dritter Ausgabe), der großen Passion und des Marienlebens treten 1511 noch die kleine Holzschnittpassion in siebenunddreißig Blättern (B. 16—52) und ungefähr ein Jahr später die Kupferstichpassion mit sechzehn Blättern (B. 3—18) hinzu. Was Dürer in dieser Fülle kleiner Bilder aus dem Leben und Leiden Christi an tief empfundener Schönheit offenbart, findet nur in Luthers oder Paul Gerhards Kirchenliedern in der volkstümlichen Kraft des Ausdrucks seinesgleichen. In dem Titelblatt der



39. Titelbild von A. Dürers „Kleiner Holzschnittpassion.“

kleinen Holzschnittpassion (B. 16; Abb. 39) mit dem auf einem Quadersteine dasitzenden, in Schmerz versunkenen Welterlöser ertönt der Grundakkord des Ganzen mit ergreifend großartiger Gewalt. Die Art der Zeichnung und der stecherischen Behandlung gewinnt in diesen Werken das höchste Maß von Energie und Durchgeistigung. Dasselbe gilt von einer Anzahl gleichzeitig entstandener Einzelblätter, wie dem herrlichen silbertönigen Holzschnitte der „Dreifaltigkeit“ (B. 122) vom J. 1511, der „Messe des heil. Gregor“ (B. 123), dem „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 114), dem „Heil. Christoph“ (B. 103) aus demselben Jahre, sowie dem lieblichen Familienbilde mit dem hüpfenden Christkinde (B. 96) und mehreren kleinen Kupferstichmadonnen von verwandtem, genreartigem Charakter, wie der „Maria mit der Birne“ (B. 41), der „Maria vor der Stadtmauer“ (B. 40) und anderen. Die Kunst Dürers erreicht in diesen Blättern nicht nur den höchsten Grad von Beseelung und Lebenswahrheit, sondern sie besitzt

auch in der Zeichnung und Modellierung der Form eine auf deutschem Boden bisher ungeahnte Fülle und Großartigkeit, sowohl in den unbekleideten Teilen als auch in der Gewandung, die oft in breiten, schön drapierten Faltenmassen um die wohlproportionierten Körper fließt. — Die Jahre 1513 und 1514 bringen dann in den drei weltbekannten Kupferstichen „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), „Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und „Melencolia“ (B. 74) die Meistererschöpfungen Dürers auf den Gebieten der Phantastik und des poetischen Stimmungsbildes. Die Stecherkunst zeigt sich hier zu der größten malerischen Feinheit und Vollenbung ausgebildet, welche ihr innerhalb der Grenzen des Ideals der Zeit überhaupt zugänglich war. Wie zur nochmaligen Betonung seines vorzugsweise zeichnerischen und bildnerischen Stils stellt Dürer sodann im J. 1514 die beiden markigen kleinen Einzelstücke der Apostel Thomas (B. 48) und Paulus (B. 50) hin und schafft darin zwei grundlegende Typen plastischer Charakteristik und Gewandbehandlung, wie sie später in seinen beiden großen Gruppenbildern der vier Apostel in der Münchener Pinakothek zu so grandioßer Gestaltung gediehen sind.

Mit dem Jahre 1512 beginnen die Beziehungen Dürers zu den künstlerischen Plänen des Kaisers Maximilian. Von 1515 bis 1518 war er fast ausschließlich für den Herrscher tätig. Die „Ehrenpforte“ (B. 138), der „Kleine Triumphwagen“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 144 ff.), die „Österreichischen Heiligen“ (B. 116) entstehen zunächst. Der „Große Triumphwagen“ (B. 139) folgt erst 1522, drei Jahre nach des Kaisers Tode. Wir werden dem künstlerischen Wirken des Letzteren weiter unten eine besondere Betrachtung widmen. Hier nur so viel, daß durch das Eingreifen Dürers in die oft abstruse Gedankenwelt, welche die litterarischen Berater des Kaisers unter dessen Leitung zu Papier brachten, erst Schwung und Anschaulichkeit in das Ganze gekommen ist. Der Holzschnitt sah sich hier vor die Aufgabe gestellt, einen Stoff zu gestalten, der weder volkstümlich noch erhaben, sondern ein seltsames Gemisch von mittelalterlicher Romantik und modernem Ruhmsinn war. Nur die quellende Phantasie und Naturfülle Dürers konnte diese bombastischen Erzählungen und schwer verständlichen Allegorien halbwegs lebensfähig und genießbar machen. Er steigerte die Ausdrucksfähigkeit des Holzschnitts ins Kolossale und wußte ihm bei aller Massenhaftigkeit die künstlerische Wucht und Geistigkeit zu wahren.

Als nach dem Tode Maximilians das kaiserliche „Leibgeding“ verfiel, welches der Herrscher ihm in Anbetracht seiner „Kunst, Geschicklichkeit und Verständigkeit“ und der mannigfachen „angenehmen, getreuen und nützlichen Dienste“, die er gethan, für Lebenszeit bewilligt hatte, beschloß Dürer, für sein gutes Recht persönlich bei dem jungen Kaiser Karl V. Fürsprache zu thun. Er begab sich zu diesem Zweck im Juli 1520 auf die Reise nach den Niederlanden, wo sich das kaiserliche Hoflager damals befand. Im November schon war das Gesuch günstig erledigt und auch sonst hatte der Aufenthalt des Künstlers in dem reichen, kunstgesegneten Lande für ihn den günstigsten Erfolg. Er erfrischte sein Auge an den farbenfrohen Werken der altniederländischen Meister, an den gewerbfleißigen Städten mit ihren Denkmälern, Sammlungen und Naturschätzen, er erschloß seinen eigenen Arbeiten und denen seiner Landsleute einen neuen Markt, und erntete bei Kunstfreunden wie bei Künstlern begeisterte Anerkennung. Innerlich verjüngt und gefestigt schritt er nach der im Sommer 1521 erfolgten Heimkehr von

neuem an seine stille Thätigkeit. Der Ausblick in die Welt, der gesteigerte Verkehr mit den bedeutenden Menschen der Zeit, den die Reise ihm gebracht, spiegelt sich in seiner Kunst wieder. Es sind vorzugsweise Bildnisse, welche ihn jetzt beschäftigen. Dem großen Brustbilde des Kaisers Maximilian v. J. 1519, welches in zwei Holzschnitten (B. 153 und 154, mit und ohne Einfassung) erschien, reihte sich 1522 das in gleichen



40. Christus als Gärtner. Aus der „Kleinen Holzschnittpassion“ von A. Dürer.

Dimensionen ausgeführte, xylographisch noch wertvollere Profilbildnis Ulrich Varenbüblers (B. 155) an. In Kupferstich gab Dürer die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (B. 102 und 103, nach den Verschiedenheiten des Formats „der kleine und der große Kardinal“ genannt), des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (B. 104) und seines alten Freundes Wilibald Pirckheimer (B. 106), letztere drei v. J. 1524, endlich als letzte Arbeiten in dieser Technik 1526 die Bildnisse des Melanchthon (B. 105) und des Erasmus von Rotterdam (B. 107) heraus. In das

nämliche Jahr fällt die Perle unter den kleinen Dürerschen Holzschnittporträts, der Goban Hesse (Passav. 218).

Auch einige der schönsten Blätter religiösen Gegenstandes entstehen in diesen späten Lebensjahren; so der einfach groß gedachte Holzschnitt des Abendmahls v. J. 1523 (B. 53) und die nebenstehend (Abb. 41) reproduzierte heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden nackten Kindchen v. J. 1526 (B. 98). Die Reihe der in Kupfer gestochenen kleinen Apostelfiguren schließt mit den Heiligen Simon, Bartholomäus und Philippus (B. 9, 47 und 46) würdig ab. Es sind statuarisch gedachte ernste Gestalten in großartig drapierter Gewandung, den Aposteln Thomas und Paulus ebenbürtig.

Zeit Lebens forschte Dürer nach dem „Grunde der Kunst“, dem Geheiß der Erscheinung und allem, was den Künstler theoretisch fördern kann. Vollends unablässig war er darum bemüht in seinen letzten Lebensjahren. 1525 erschien die *Messkunst*, sein Lehrbuch der angewandten Geometrie. Im Herbst 1527 folgte der „*Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken*.“ Von dem wissenschaftlichen Hauptwerke seines Lebens, der Proportionslehre, konnte er nur noch das erste der vier Bücher druckfertig machen; das Ganze ward ein halbes Jahr nach seinem Tode, Ende Oktober 1528, von seiner Witve herausgegeben. Sämtliche Werke sind mit sorgfältig ausgeführten Holzschnitten reich illustriert, von denen mehrere jedoch erst den späteren Ausgaben, nach Zeichnungen aus Dürers Nachlasse, beigegeben wurden. Die künstlerisch wertvolleren gehören der *Messkunst* und der *Befestigungskunst* an. Wir nennen die beiden Zeichner mit dem sitzenden Mann (B. 146) und mit der Laute (B. 147) sowie den großen, wunderbar fein ausgeführten Holzschnitt mit der Belagerung einer festen Stadt (B. 137), der zwar nicht eigentlich als Illustration zur *Befestigungskunst* gehört, aber doch geistig mit ihr im Zusammenhange steht. Der Phantasie war in diesen Darstellungen freilich kein Raum geboten. Um so freier und kraftvoller waltete dieselbe in anderen Gebieten, welche der Künstler nebenher betrat, vornehmlich den herrlichen Wappenbildern, Buchtiteln und ähnlichen emblematischen Erfindungen, deren mehrere der schönsten aus den letzten Jahren stammen, so das prächtige Wappen der Stadt Nürnberg (B. 162), das als Titel der 1521 erschienenen Ausgabe des dortigen Stadtrechts, der sogen. „*Reformation*“, diente, und das Wappen des Königs Ferdinand von Ungarn und Böhmen auf dem Titelblatte der *Befestigungskunst* (Passav. 210).

Es ist nötig, nun Dürers Kunst auch systematisch zu betrachten, um einen vollen Überblick über seine Leistungen zu gewinnen. Vor allem unter dem Gesichtspunkte der Technik, in der er auf allen Gebieten bahnbrechend wirkte.

Am augenfälligsten ist dies bei seinem Holzschnittwerk. Wir sahen, daß die deutsche Xylographie sich dadurch vom Handwerk allmählich zur Kunst erhob, daß Maler von Rang für den Holzstock zu zeichnen begannen. Der Zeichner und der Drucker wurden greifbare Persönlichkeiten. Der Holzschnneider blieb noch im Dunkel stehen, als namenloser dienender Geselle. Erst bei Dürer wird dies Verhältnis ein anderes. Daß der Meister selbst das Schneidemeßer geführt habe, läßt sich nicht nachweisen. Jedenfalls geschah es nur in Ausnahmefällen. Dagegen treten zu seiner Zeit eine Anzahl namhafter Nürnberger Xylographen auf, die ihre Schulung offenbar in erster Linie Dürers Einfluß verdanken. Der hervorragendste derselben war Hieronymus Andrea, von dem

u. a. der „Kleine Triumphwagen“ geschnitten ist. Dazu gehören ferner Hans Franch und Wolfgang Resch, welche gleichfalls für die Werke Maximilians thätig waren. Es trat also jetzt eine völlige Teilung der Arbeit unter selbständige Kräfte ein, welche



41. Die heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden Kindern. Holzschnitt von A. Dürer.

jedoch geistig von dem leitenden Meister abhängig blieben und ihre Bahn vorgezeichnet erhielten. Selbstverständlich kam dieses Verhältnis erst zur Zeit von Dürers Vollreife ganz in Wirksamkeit; und dadurch gewinnen eben auch erst die späteren Holzschnitte ihr individuelles Gepräge, während dem Stile der Jugendarbeiten in technischer wie in künstlerischer Hinsicht noch die Überlieferungen des fünfzehnten Jahrhunderts, insbesondere

der Wolgemuth'schen Werkstatt, anhaften. Die Umgestaltung der Technik, welche Dürer herbeiführte, fußte vor allem auf dem Wegfall der Kolorierung. Erst dadurch sah sich der Holzschnitt auf sich selbst gestellt, auf die volle, freie Entfaltung seiner Kräfte hingewiesen. Was er bis dahin unter Mithilfe der bunten Bemalung erreicht, das war jetzt durch den bloßen Gegensatz von Schwarz und Weiß herzustellen. Der Xylograph mußte in seiner Art ein Künstler sein, um diesen Entwicklungsprozeß durchzuführen, welcher den Holzschnitt aus einer illuminierten Umrißzeichnung auch ohne farbige Beihilfe zu einem wirklichen Bild im Kleinen mit lebensvoller Modellierung und malerischer Wirkung umgestaltete. Er konnte dies nur werden unter der Führung eines Meisters der Zeichnung, dem alle Machtmittel seiner Kunst vollkommen geläufig waren, der sich zugleich aber stets mit seinen Anforderungen an die Xylographen genau innerhalb der Grenzen hielt, welche das Material und das Werkzeug vorschrieben. Es ist kein Zweifel, daß Langholz und Schneidmesser auch bei Dürer die Regel bildeten. Die erhaltenen Holzstöcke bezeugen es klar. Man hat zwar die Vermutung ausgesprochen, daß für Darstellungen feinerer Art, wie z. B. die Schlachtenbilder an der Triumpfpforte, sich die Xylographen schon damals des Stichels bedient hätten, wie dieser ja bei den Schrotblättern von alters her für Hochdruckarbeiten im Gebrauch war (Schönbrunner, a. a. O. S. 90 ff.). Ein Zeugnis dafür könnte man vielleicht in einer Stelle von Dürers Proportionslehre (Fol. T, 2) erblicken, welche lautet: „Daraus kumbt, das manicher etwas mit der Federn in ein tag auff ein halben bogen papiers reyßt, oder mit seine eysslein etwas in ein klein hötzlein verßticht, dz würt künstlicher vnn besser denn eines andern grossen Werck, daran der selb ein ganz jar mit höchstem fleyß macht.“ Wörtlich genommen läßt dies keine andere Deutung zu, als daß es sich um eine in Holz „gestochene“ Arbeit handelt, welche Dürer einem Werke der großen Kunst gegenüberstellt. Allein es bleibt fraglich, ob der Ausdruck so genau gemeint ist. Die Stichelarbeit würde nämlich die Verwendung von Hirnholz zur Voraussetzung haben; und dieses ist bisher für Dürers Zeit nicht nachgewiesen. Die geschnittene Arbeit in Langholz steht jedenfalls als Regel aufrecht und sie bestimmt auch Dürers eigentümlichen Holzschnittstil. Es würde gegen des Meisters ganze Art und Kunst verstoßen, wenn darin nicht in allererster Linie die Natur des Materials und der altgewohnten Schneidetechnik zu spüren wäre. Die breite, saftige Linienführung in den Holzschnitten Dürers hängt damit zusammen. In den Jugendwerken, vornehmlich in der Apokalypse, bewahrt dieselbe noch die ganze Herbigkeit, das Eckige und Kantige der älteren Nürnberger Meister. Später werden die Linien weicher und schwellender; der entwickelte Sinn für plastische große Form findet auch in der Holzschnitttechnik seinen Ausdruck; selbst malerische Wirkungen von farbiger Kraft und reizvollem Hellbunt werden durch die einfachen Mittel des Schwarz und Weiß erzielt. Erasmus hat diese Meisterschaft Dürers treffend gewürdigt, wenn er ihn selbst höher als den Apelles stellen will. Denn dieser bediente sich der Farbe zu seinen Wunderwerken. „Dürer dagegen, was hat er nicht alles in seiner schlichten Monochromie, d. h. mit der einfachen schwarzen Linie dargestellt? Schatten und Lichtglanz, Höhen und Tiefen, die ganze Natur, die menschlichen Leidenschaften und Affekte, ja fast die Sprache selbst, und alles dies so wahrheitsgetreu, daß wer zu den mit vollendeter Kunst geführten Linien die Farbe hinzufügen wollte, dem Werke nur schaden würde.“

Dem derberen Holzschnitte steht der feine Kupferstich wie der Aristokrat dem Volksmanne gegenüber. Dürer knüpft auch als Stecher zunächst an die Vorläufer an, vornehmlich an Schongauer, Jacopo de' Barbari und Mantegna. Er wahrt streng den metallischen Charakter der Technik, die dem Goldschmiedslehrling früh in Fleisch und Blut übergegangen war. Die ersten Arbeiten, vor allen „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44) u. a., haben denselben spitzigen, scharfen, unausgeglichene Stil, wie die so mancher oberdeutschen und rheinischen Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts. Dann aber gelangt auch im Kupferstich Dürers vollere, tiefere, künstlerisch vornehmere Natur zur Geltung. Wir fühlen stets die feste Kraft des Erzes durch; aber nicht minder stark erweist sich die Persönlichkeit des Meisters. Er modelt und gräbt aus dem Metall die runde Gestalt heraus, wie der Bronzebildner seine Statue. „Dabei ist es bezeichnend,“ — sagt Rob. Vischer (a. a. D. S. 234 ff.) — „wie er in Kupferstichen dieser Technik wahlverwandte Dinge, Harnische, Waffen, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Seide, seidnes Haar, Edelsteine, Wasserspiegel, Strahlenglorien, magre, muskulöse, sehnige Glieder mit sichtlich Vorliebe darstellt und wie er zuweilen den milden Glanz jugendlicher Haut übertreibt, so daß ein atlasähnlicher Anschein entsteht. Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Kopien nach polierten, schillernden Bronzestatuen.“ Beispiele für das letztere bieten vor allen das „Kleine Pferd“ (B. 96) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), auf deren Entstehung sicher die bronzenen Rösse von S. Marco in Venedig und Colleoni's Reiterdenkmal von Verrocchio nicht ohne Einfluß geblieben sind. Aber Dürers künstlerische Stichbehandlung schreitet über diese stoffliche Feinsüßigkeit noch weiter vor zu wahrhaft malerischen Wirkungen, welche die seiner Holzschnitte der besten Zeit an Bartheit hoch überragen. Es giebt kaum ein Problem der Luftperspektive, der Abtönung, des Hellbunkels, das er nicht mit Meisterschaft gelöst hätte. Die „Kleine Passion“ (besonders B. 4, 6,



42. Madonna mit der Sternenkronen. Kupferstich von A. Dürer.

G. v. Lüprow, Kupferst. u. Holzsch.

8, 9, 10, 12, 16, 18), der „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und die „Melencolia“ (B. 74) sind dafür als die glänzendsten Belege anzuführen. In den Blättern der reifen Zeit hat auch die Stichelführung ihre volle Sicherheit und Gesetzmäßigkeit erreicht. Während der junge Dürer noch mehr zeichnerisch verfährt, die Linien der Schraffierung mit kleinen Häkchen und Pünktchen abwechseln läßt und in freier Weise, gleichsam tastend, der erzielten Wirkung nachstrebt, folgt er später einer festen Regel, deren Grundprinzip ist, sich den Formen der Gegenstände und ihrer Modellierung innig anzuschmiegen. Auch diese Art der stecherischen Technik verleiht seinen Gestalten jene pralle Festigkeit und Gebiegenheit, welche das Wesen von Dürers Kunst ausmacht.

Wir sind in der Lage, dem Entstehungsprozeß der Kupferstiche des Meisters auf den Grund zu sehen, da sich von einigen seiner Platten Probedrucke noch erhalten haben. Erstens von dem „Großen Herkules“ oder der „Eifersucht“ (B. 73), welcher Stich uns in zwei Probedruckten vorliegt, von denen der eine sich in der Albertina zu Wien, der andere (1882 in der Bibliothek zu Wilhelmshöhe gefundene) sich im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin befindet. Das auf unserer Tafel reproduzierte Blatt zeigt uns beträchtliche Teile des Stiches noch unausgeführt: so den links am Boden sitzenden „Sathyr“ (besser Pan) bis auf den rechten Unterschenkel und den Kieferknochen in seiner Rechten, ferner Kopf, Schleier und Arm der Deianira, endlich die ganze Partie rechts vom Herkules und zu seinen Füßen. Alle diese Teile sind nur leicht mit der Nadelspitze vorgerissen; die Schraffierung fehlt noch. — Der zweite Stich ist Dürers berühmtes Hauptblatt „Adam und Eva“ (B. 1). Von diesem sind uns zwei verschiedene Probedrucke in der Albertina, ein dritter, mit dem einen in der Albertina übereinstimmender, im British Museum erhalten. Der frühere (auf Bl. 8 des Dürer-Bandes der Albertina vorliegende) Zustand zeigt die ganze rechte Seite des Stiches mit der Gestalt der Eva noch weiß mit nur leicht vorgezeichneten Umrissen, ebenso den Oberkörper und das linke Bein des Adam, ferner das Täfelchen und den Vordergrund mit Ausnahme der linken Ecke mit dem Mäuschen. Der etwas spätere Zustand (auf Bl. 7 des Dürer-Bandes der Albertina) giebt auch das linke Bein des Adam bereits ausgeführt.*) — Auf den Probedruckten bemerkt man hin und wieder ganz feine horizontale Linien, deren eine auf dem Stiche des „Großen Herkules“ unmittelbar über den Beinen der zum Schlag ausholenden Frau selbst im fertigen Plattenzustande noch zu sehen ist. Sie dürften kaum als Behelfe beim Übertragen der Zeichnung auf das Kupfer gedient haben, wie man angenommen hat, sondern werden einfach Ritzer sein, welche beim Polieren der Platte mit Holzkohle entstanden sind. — Das Verfahren, wie es Dürer nach diesen Probedruckten einhielt, zeugt von seiner vollendeten Herrschaft über die Technik der Grabstichelarbeit. Nachdem er die Umrisse direkt nach seiner Originalzeichnung**) auf die Platte gebracht hatte, so daß diese im Abdruck die

*) Thausings Angabe (Dürer, 2. Ausg. II, 313, Note 2) ist in diesem Punkte unrichtig. S. auch dort dessen Bemerkung über eine spätere Nacharbeit Dürers an der vollendeten Platte.

**) Das Original zu dem oben besprochenen Stich „Adam und Eva“ hat sich in der mit Sepia lavierten Federzeichnung erhalten, welche aus der Sammlung Wessl in den Besitz des Herrn v. Lanna in Prag übergegangen und in Lippmanns Sammelwerk, II, Taf. 173 publiziert worden ist. Die beiden Gestalten stimmen in Größe, Haltung und Formengebung völlig mit dem Stich überein, nur hält Adam auf der Zeichnung in der Linken auch einen Apfel, und Eva ist



Der große Herkules oder die Eifersucht. Kupferstich von A. Dürer.
(Verkleinerte Reproduktion.) Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Komposition im Gegeninne zeigt, schritt er sofort an das Fertigmachen aller Teile durch sehr eng und fein nebeneinandergesetzte Strichlagen und Kreuzschraffierungen. Wir sehen daher auf den Probedrucken die vollendet modellierten Teile scharf an die nur leicht vorgeritzten grenzen. Es ist, wie wenn die ganze Arbeit in allen ihren Tonabstufungen und Gegenständen dem Künstler bereits klar vor dem geistigen Auge gestanden wäre, ohne das Erfordernis irgend welcher Nachhilfe und Zusammenstimmung.

Während den meisten Kupferstichen Dürers diese feste, plastische Technik eigen ist, zeigen einige wenige Blätter seiner mittleren Zeit (um 1510—1516) eine davon wesentlich verschiedene Ausführung, „eine Technik, deren zarte, flaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuschreiben müssen“ (Thausing, a. a. O. II, 63). Es sind dies die nachfolgenden vier Blätter: die „Heil. Veronika mit dem Schweißtuche“ (B. 64) von 1510, der „Schmerzensmann mit gebundenen Händen“ (B. 21) von 1512, der aus demselben Jahre stammende „Heil. Hieronymus am Weidenbaume“ (B. 59) und die um 1516 entstandene „Heil. Familie an der Mauer“ (B. 43). An der leichten, freien, durchsichtigen Behandlungsweise dieser Arbeiten, welche sich von der geschlossenen Wirkung der übrigen Blätter scharf unterscheidet, erkennt man unschwer, daß hier nicht der Stichel, sondern die beweglichere, die Platte weniger tief angreifende Nadel Dürers Instrument gewesen ist. Nur die ersten, höchst seltenen Abdrücke dieser Platten geben daher die volle malerische Wirkung, welche der Meister anstrebte. Thausing hat (a. a. O. 65 ff.) daran die Vermutung geknüpft, daß Dürer die Zeichnung dieser Blätter auf das Kupfer geätzt und dann mit der kalten Nadel übergegangen habe, um der Platte die nötige Druckfähigkeit zu geben. So sei das Unklare und Tonige, was auch die besten Abdrücke zeigen, zu erklären. Und wer z. B. die herrlichen, frühen Drucke der Albertina von dem „Heil. Hieronymus am Weidenbaume“ (B. 59) und der „Heil. Familie an der Mauer“ (B. 43) genau prüft, kann über die Berechtigung dieser Ansicht kein Bedenken hegen. Die rauhen, gratigen Striche, die Feinheit in den Abstönungen der Schatten, die gesamte malerische Haltung sprechen deutlich genug. Besonders in dem heil. Hieronymus erscheint uns Dürer als der unmittelbare Vorläufer eines Rembrandt.

Überhaupt unterliegt es keinem Zweifel, daß Dürer die Ätz- oder Radierkunst wiederholt in Anwendung gebracht hat. Wir besitzen sechs aus den Jahren 1515—1518 stammende Blätter von seiner Hand, welche durch Ätzung auf Stahl- oder Eisenplatten hergestellt sind: den großen „Christus am Ölberge“ (B. 19) von 1515, den kleinen sitzenden „Schmerzensmann“ (B. 22) aus demselben Jahre, das von einem Engel in den Lüften getragene „Schweißtuch der Veronika“ (B. 26) vom Jahre 1516 und die gleich datierte „Entführung auf dem Einhorn“ (B. 72), sodann das rätselhafte Blatt mit dem knieenden männlichen Akt im Vordergrund, der uns an Michelangelo's kauende anatomische Figur erinnert (B. 70), endlich die große Nürnberger Felschlange (B. 99) vom Jahre 1518. Die gleichmäßig derbe, rauhe Linienführung läßt über die Technik dieser Blätter keine Meinungsverschiedenheit aufkommen. Dürer zeigt sich darin noch wenig geschickt. Von malerischem Effekt und feinerer

etwas höher gestellt als im Stiche. Von der Landschaft sind nur der Stamm und Ast im Rücken des Adam angedeutet. Vergl. Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 316 und A. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 20 ff.

Tonabstufung findet sich keine Spur. Die nicht seltenen trüben, fleckigen Stellen steigern noch die Unklarheit der meisten dieser Drucke. Sie bilden den geraden Gegensatz zu der blanken Metallwirkung von Dürers vollendeten Kupferstichen.

Als technische Spezialität ist schließlich der sogenannte Degenknopf (B. 23) hier anzureihen, ein Rundbildchen von minutioser Feinheit mit der Darstellung des Gefrenzigten zwischen Maria und Johannes, welches Dürer guter Überlieferung zufolge für den Kaiser Maximilian in Gold gestochen hatte und das von diesem als Schmuck seines Schwertknaufes oder nach einer anderen Überlieferung als Hutzier getragen worden sein soll. Da die Inschrift über dem Gefrenzigten auf den außerordentlich seltenen Abdrücken des Plättchens umgekehrt erscheint und auch Maria und Johannes neben dem Kreuze nicht ihre üblichen Plätze einnehmen, so ist es evident, daß die Gravierung ursprünglich nicht zum Abdruck bestimmt, sondern als Niello gedacht war, von welchem Dürer nur für sich und seine Freunde einige Probeabdrücke genommen haben mag. *) Das nur etwa gulbengroße Plättchen (37 Millimeter im Durchmesser) ist ganz mit dem Grabstichel ausgeführt, ein Wunderwerk an Feinheit in allen Details der um das Kreuz versammelten Figuren, ihres Kostüms, der Waffen und sonstigen Zuthaten. Die Entstehung des in seiner Art einzig dastehenden Werkes **) dürfte in das Jahr 1518 fallen.

Der ganze, höchst persönliche Charakter von Dürers Kunst und Technik macht es von vornherein sehr wahrscheinlich, daß der Meister häufig den Druck seiner Platten wie seiner Holzschnitte selbst besorgt hat. Er wird die Pressen im eigenen Hause aufgestellt, die Zurichtung, die Mischung der Farbe, die Ausführung des Drucks unter seiner steten Aufsicht gehabt haben. Ohne dieses unmittelbare Eingreifen des Künstlers wäre der hohe Grad von Vollendung unerklärlich, welchen die frühen Drucke der Dürerschen Werke trotz der Unvollkommenheit der damaligen Druckerpressen zeigen. Die vier großen Holzschnittfolgen, deren Druck im Jahre 1511 zum Abschlusse gelangte, die Apokalypse, das Marienleben und die beiden Passionen, tragen sämtlich am Schlusse die Bezeichnung: „*Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem*,“ wie schon die erste Ausgabe der Apokalypse die gleiche Adresse in deutscher Sprache geführt hatte. Hinzugefügt sind Drohungen gegen betrügerische Kopie und Nachdruck unter Berufung auf das vom Kaiser Maximilian dem Künstler erteilte Privilegium. Dürer hat die drei großen Bücher in chronologischer Folge der Stoffkreise (Marienleben, Passion, Apokalypse) zusammengeheftet ausgegeben. Eines dieser höchst selten gewordenen Exemplare besitzt das königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Auch andere Werke, z. B. den „Triumphwagen“ (B. 139), bezeichnet Dürer selbst als „von ihm erfunden, gerissen und gedruckt.“

Nach damaliger Sitte war der Künstler jedoch nicht nur sein eigener Drucker, sondern besorgte auch zugleich den geschäftlichen Vertrieb der von ihm geschaffenen Werke, war mit anderen Worten auch sein eigener Verleger und Kunsthändler. Er

*) S. den wichtigen Brief Dürers an den Freund Luthers, Georg Spalatin, in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, mitgeteilt von Ed. His-Hensler, Zeitschrift f. bildende Kunst, III, 7 ff., und W. Boeheim, Repertor. f. Kunstwiss. III, 276 ff.

**) Über zwei andere, dem Meister ebenfalls zugeschriebene Niellen, den kleinen „*Seil. Hieronymus in der Wüste*“ (B. 62) und das „*Pariserurteil*“ (B. 65) s. Thausing a. a. O. II, 74, 1.

hatte seine Agenten und Austräger, die mit ihm in Verrechnung standen und über deren unglückliches oder unredliches Gebaren zu seinem Schaden er nicht selten Klage führt. Einer dieser „Gesellen ist mir zu Rom gestorben mit Verlust meiner Ware,“ schreibt er in den Tagebüchern (1507—8). Schon vom 12. August 1500 ist eine Urkunde datiert, welche von einem durch Dürer aufgenommenen Kolporteur handelt, für dessen Gebaren dessen Bruder dem Künstler Bürgschaft leistet. Diese Leute vertrieben Dürers Kupferstich- und Holzschnittwerke nicht nur bei den Kunstfreunden in Nürnberg und in den benachbarten Städten, sondern sie hielten sie vornehmlich bei den großen Kirchenfesten, auf Jahrmärkten und an Wallfahrtsorten feil. Außerdem besorgten Dürers Mutter und Frau, ja auch der Meister selbst häufig die Verkaufsgeschäfte. In seinem ersten Brief an Pirckheimer aus Venedig (vom 6. Januar 1506) schreibt Dürer: „Ich ließ der Mutter zehn Gulden, als ich hinwegritt; sodann hat sie inzwischen neun oder zehn Gulden aus Kunstware gelöst“;*) und in dem fünften Schreiben an denselben (vom 2. April jenes Jahres) heißt es: „Saget meiner Mutter, daß sie an dem Heiligtumsfeste feil halten lasse. Doch verseehe ich mich dessen, daß meine Frau bis dahin heimkomme, der habe ich auch alles geschrieben.“ Frau Agnes war nämlich, wie wir aus einem früheren Briefe (vom 8. März 1506) schließen dürfen, inzwischen auf der Frankfurter Messe gewesen, vermutlich zu keinem anderen Zweck, als um des Mannes Kunstware dort feil zu halten. Über Dürers eigenen Vertrieb seiner Werke bietet uns insbesondere das Tagebuch von der niederländischen Reise eine Menge sehr merkwürdiger Aufzeichnungen. Er verschenkt häufig seine Werke oder giebt sie als Entgelt für ihm erwiesene Dienste; dann aber verkauft er sie auch oder tauscht sich dafür andere Gegenstände, Kunst- und Werksachen ein. Und was das Auffallendste ist: er handelt nicht nur mit seinen eigenen Arbeiten, sondern auch mit denen anderer Künstler. Da das Tagebuch über alle seine Ausgaben und Einnahmen genaue Daten enthält, erfahren wir auf diese Weise den von Dürer bestimmten Preis einer großen Anzahl seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Er muß davon ganze Ballen auf der Reise mit sich geführt haben. Der Preis war nach dem Formate des Papiers, auf welchem die Bilder gedruckt waren (ob auf ganzen, halben oder Viertelbogen), verschieden. So z. B. heißt es: „Sebald Fischer hat mir zu Antwerpen abgekauft: 16 kleine (Holzschnitt-) Passionen zu 4 Gulden, ferner 32 große Bücher (d. h. das Marienleben, die große Holzschnitt-Passion und die Apokalypse) zu 8 Gulden, ferner 6 gestochene Passionen zu 3 Gulden; ferner von halben Bogen aller Art, je 20 zusammen zu 1 Gulden, davon hat er für 3 Gulden genommen; ferner für $5\frac{1}{4}$ Gulden kleine Viertelbogen, immer 45 zu 1 Gulden; von den ganzen Bogen aller Art 8 Bogen zusammen zu 1 Gulden. Ist gezahlt.“ Zu den „ganzen Bogen“, von denen der Meister dem Antwerpener Käufer (vermutlich einem dort ansässigen deutschen Händler) 8 um 1 Gulden gab, gehörten u. a. Adam und Eva, die große Fortuna, der Hieronymus in der Zelle und die Melencolia, zu den „halben Bogen“ (20 für 1 Gulden) z. B. die drei Madonnen von 1519 und 1520 (B. 36, 37 und 38) und die Geburt

*) Der Wert des Geldes war damals ein sehr hoher. Fünfzig Gulden genügten für den jährlichen Unterhalt eines Nürnberger Bürgers. Sein großes Haus am Thiergärtnerthor, das „Dürerhaus“, kaufte der Meister 1509 für 275 Fl. Rheinisch in Gold, d. i. 250 Fl. in Nürnberger Stadtwährung. Vergl. Thausing a. a. O. I, 150 ff.

Christi (Weihnachten) von 1504, zu den „Vierteibogen“ (45 um 1 Gulden) die Blätter des kleinsten Formates. Als Beispiele von Verkäufen der Blätter anderer Meister mögen folgende genügen; nach dem Vermerk über einen Erlös von 12 Gulden aus eigener „Kunstware“ fährt Dürer fort: „Ferner habe ich für einen Gulden von den Werken des Hans Grün (Baldung Grien) verkauft;“ und an einer zweiten Stelle heißt es: „Ich habe zwei Ries und 4 Buch von Schöffels Kunstblättern um 3 Gulden gegeben.“ —

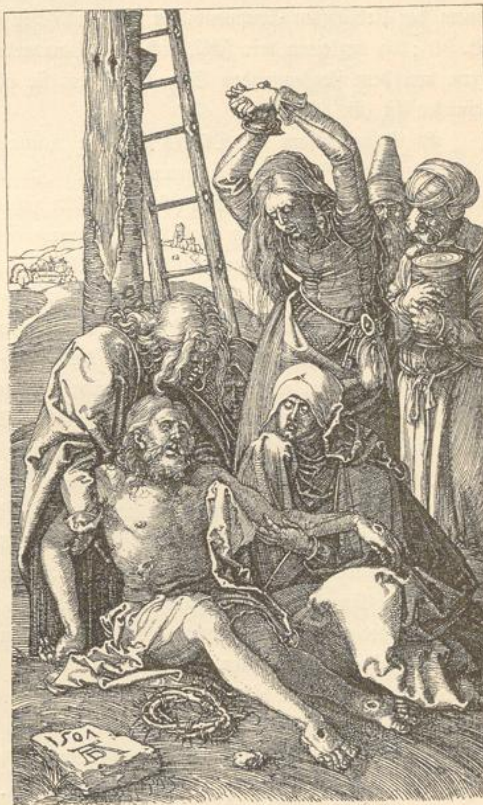
Doch es ist Zeit, daß wir von diesen äußerlichen Dingen und aus dem Getriebe des Weltverkehrs uns noch einmal zurückdenken in das innere Wesen von Dürers künstlerischer Tätigkeit. Nichts kann die geistige Macht und Größe seiner Natur herrlicher bekunden, als gerade jene unscheinbaren gedruckten Blätter und Bücher, die er da so freigebig und geschäftig unter die Leute bringt. In ihnen offenbart er sich uns nicht nur als der unvergleichlichste Stecher und Zeichner, der je gelebt, sondern vor allem als eine der tiefsten und erhabensten Menschenseelen, welche ihr Inneres der Welt in bildlicher Gestalt erschlossen haben.

Wer an dem wahrhaft evangelischen Charakter von Dürers Art und Kunst noch zweifeln könnte, den brauchte man nur daran zu erinnern, daß die Gestalt und das Leiden des Erlösers, der innerste Kern der Christenlehre, das Hauptthema seines ganzen Schaffens bildete. Abgesehen von den Zeichnungen der sogenannten „Grünen Passion“ in der Albertina sind zwei Holzschnittfolgen und die Blätter der kleinen Kupferstichpassion der Tragödie von Christi Leben und Leiden gewidmet. Dazu kommen zahlreiche gestochene Einzelblätter geistverwandten Inhalts, wie die Darstellungen des Schmerzensmannes (B. 20, 21, 22), das Schweißtuch mit dem Leidensantlitz des Erlösers (B. 25, 26, 64), die Bilder des Gekreuzigten (B. 23, 24) und die Holzschnitte gleichen Gegenstandes (B. 55, 56, 58), von denen das letztere große Blatt mit den drei das Blut Christi auffangenden Engeln, ein Werk aus des Künstlers reifster Zeit, besondere Beachtung verdient. Der Dürersche Christuskopf, der im kleinen auf dem Schweißtuche v. J. 1513 (B. 25) am herrlichsten sich darstellt, erscheint schließlich in kolossalen Dimensionen auf dem berühmten Holzschnitte (B. App. 26), wenn auch nicht in unmittelbar von dem Meister selbst herrührender, doch sicher ihm geistig zugehöriger Gestalt. *) Das Christusideal, wie es Dürer geschaffen hat, verkörpert uns im abgeklärten Spiegelbilde die Grundstimmung seiner Seele und trägt zugleich die unverkennbaren Züge seines eigenen Antlitzes. Und eben diese Durchbringung von Allgemeinem und Persönlichem, von Ewigem und Zeitlichem verleiht ihm seine Bedeutung als Urbild der Kunst. Denn in allem Großen, was der Künstler bildet, ist er selbst, ist seine Persönlichkeit das eigentlich Schöpferische, Gestaltgebende. Dürers Christus ist der Christus der Deutschen, der Christus des Denervolkes. Nicht in verklärter Schönheit und Jugend steht er da, sondern mit dem Ausdruck tiefen, grüblerischen Ernstes in dem Schmerzdurchfurchten, männlichen Antlitz. An die Stelle des milden altorientalischen Typus, den das Mittelalter festgehalten und den auch die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts nur ins Seelische gesteigert hatten, tritt hier ein modernes Ideal, ein energischer, breiter,

*) Die mit einer bräunlichen Tonplatte hergestellten Hellbunt-Drucke dieses Blattes gehören, wie alle sonstigen Clair-obscurs Dürerischer Holzschnitte, der Zeit nach des Meisters Tode an.

lockenumwallter Manneskopf, dem das Zeitalter des Geistes seinen Stempel aufgedrückt hat. Auf allen Blättern der Passionsfolgen, mit alleiniger Ausnahme der „Auferstehung“ (B. 17), kehrt diese gramerfüllte Denkergestalt wieder; nirgends aber wirkt sie ergreifender als auf dem oben (S. 91) vorgeführten Titelblatte der kleinen Holzschnittpassion (B. 16); hier trifft uns der unmittelbarste Ausdruck persönlicher Empfindung.

Obgleich alles dies von echt reformatorischem Geiste zeugt, hat der Künstler doch auch dem althergebrachten Kultus der Madonna, den die neue Lehre beseitigte, seine Kunst zugewendet. Aber er bewährt sich hier nicht minder als der Mann der modernen Zeit. Seine Maria ist nur selten als die Himmlskönigin gedacht, mit Krone und Scepter im Glorionschein auf der Mondsfichel stehend, wie beispielsweise in den vier kleinen Kupferstichen (B. 30—33), oder als die zum Himmel entschwebende und von Heiligen und Engeln angebetete Madonna, wie auf den beiden herrlichen Holzschnitten (B. 94 und 95). In den meisten Fällen giebt er sie uns als eine schlichte Nürnberger Bürgerfrau im Kreise ihrer Familie; sie ist weder mit Jugend noch mit Schönheit geschmückt, aber wahr und innig, von echter Weiblichkeit. Bisweilen berührt uns wohl ein Hauch von venetianischer Gestaltungslust und Lebensfülle, wie in dem Kupferstich mit der von zwei Engeln gekrönten Madonna von 1518 (B. 39) und vornehmlich in dem aus demselben Jahre stammenden figurenreichen Holzschnitte (B. 101), auf dem ganze Scharen von Engeln und Cherubim die Jungfrau musizierend, jubelnd und Blumen spendend umschweben. Aber in der Regel ist es die Darstellung stillen Mutterglücks, was uns geschildert wird, umgeben von dem Frieden einer idyllischen Landschaft, nicht selten mit einem Blick auf die Wälle und Türme der geliebten Vaterstadt. Zu den anmutigsten dieser Marienbildchen gehören von den Kupferstichen in erster Linie die von einem Vögelchen umspielte säugende Madonna von 1503 (B. 34), die echt bürgerliche Madonna an der Mauer mit Schlüsselbund und Tasche, vom Jahre 1514 (B. 40), unter den Holzschnitten z. B. die Heil. Familie mit dem hüpfenden



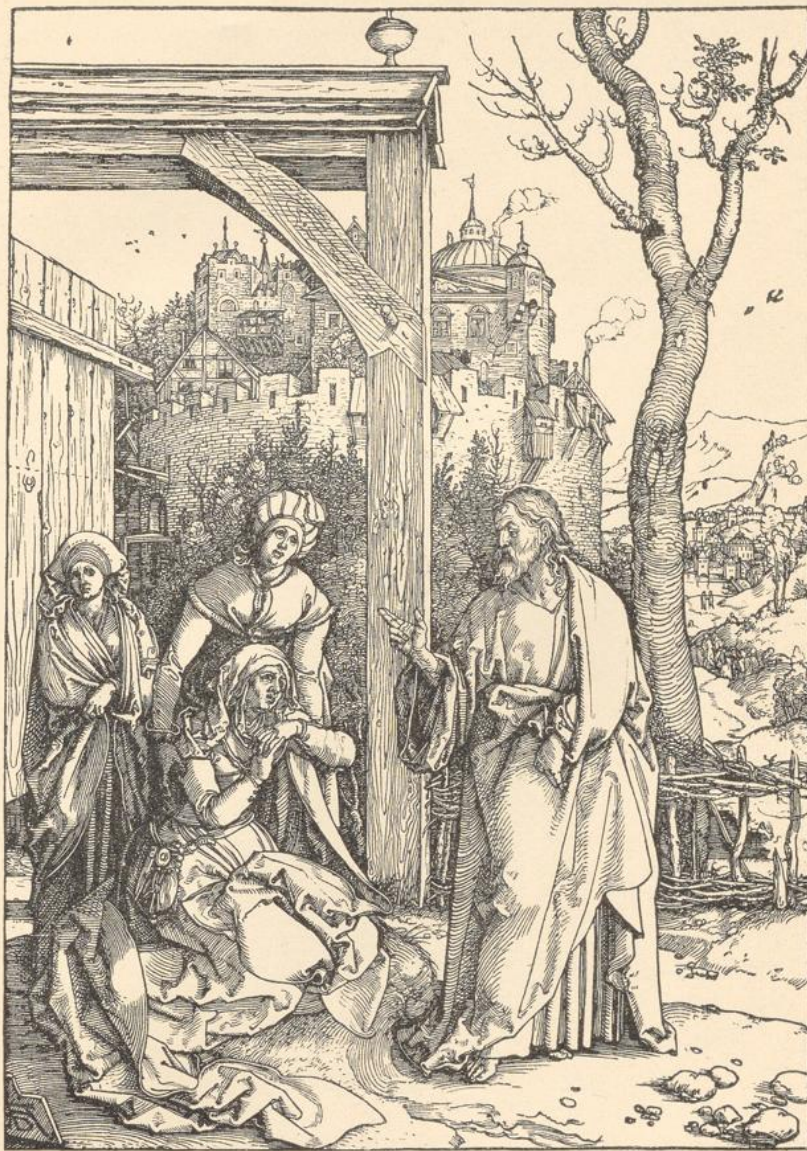
43. Kreuzabnahme Christi. Kupferstich von A. Dürer.

stammenden figurenreichen Holzschnitte (B. 101), auf dem ganze Scharen von Engeln und Cherubim die Jungfrau musizierend, jubelnd und Blumen spendend umschweben. Aber in der Regel ist es die Darstellung stillen Mutterglücks, was uns geschildert wird, umgeben von dem Frieden einer idyllischen Landschaft, nicht selten mit einem Blick auf die Wälle und Türme der geliebten Vaterstadt. Zu den anmutigsten dieser Marienbildchen gehören von den Kupferstichen in erster Linie die von einem Vögelchen umspielte säugende Madonna von 1503 (B. 34), die echt bürgerliche Madonna an der Mauer mit Schlüsselbund und Tasche, vom Jahre 1514 (B. 40), unter den Holzschnitten z. B. die Heil. Familie mit dem hüpfenden

Kinden (B. 96) und die in Abb. 41 vorgeführte Heil. Familie mit den zwei nackten Kindern (B. 98). Alle seine Lebenswahrheit und Gemütsstärke entfaltet Dürer endlich in der Bilderfolge des Marienlebens. Da führt er uns auf dem Blatte mit Mariä Geburt (B. 80) in die Wochenstube einer Nürnberger Bürgerfrau, mit dem ganzen Reiz ihrer Ausstattung, mit den helfenden Dienerinnen und Gevatterinnen; da finden wir ferner die Jungfrau als Josephs Verlobte im Brautkostüm der Nürnberger Mädchen (B. 82); da sehen wir die Heil. Familie auf der Flucht nach Ägypten zu einem der lieblichsten Gruppenbilder voll idyllischer Poesie und naiven Humors vereinigt (B. 90); da begleiten wir schließlich die schmerzgebeugte Mutter zur letzten Abschiedsszene von dem sie segnenden Sohn, vor dem sie händeringend, verzweifelt zu Boden gesunken ist (B. 92).

Es ist bedeutsam für Dürers religiöse Natur, daß er dem alten Testament nur sehr wenige Darstellungen entnommen hat. Zu der hervorragendsten derselben, dem Kupferstich mit Adam und Eva (B. 1), fühlte sich der Meister zweifellos in erster Linie durch die formale Rücksicht auf die Zeichnung der nackten Körper hingezogen. Die übrigen haben nur einen episodischen oder künstlerisch weniger bedeutenden Wert, wie die beiden Anfangsblätter der „Kleinen Holzschnittpassion“ (B. 17 und 18), die Holzschnitte „Hain und Abel“ (B. 1) und „Simson mit dem Löwen“ (B. 2). Offenbar lag der breit ausgedehnte epische Stoff des alten Testaments außerhalb von Dürers vorwiegend geistiger, auf das Innere gerichteter Anschauungsweise.

Diese fand hingegen wieder den ergiebigsten Stoffgehalt in den Gestalten der um Christus gescharten Apostel und Heiligen. Die fünf kleinen Kupferstiche aus einer Folge der Apostel, deren oben bereits gedacht worden, stehen gleich Säulen der Kirche da in monumentaler Haltung und großartiger Charakteristik; vor allen die Heiligen Paulus (B. 50), Bartholomäus (B. 47) und Philippus (B. 46). Unter den verschiedenen Blättern des Holzschnittwerkes mit Gruppenbildern von Heiligen läßt sich keines mit diesen typisch gewordenen Einzelfiguren vergleichen. — Dagegen findet eine zweite Gattung von Heiligen Darstellungen, welche man als die kontemplativen bezeichnen könnte, ihre gleichbedeutende Vertretung unter Dürers Holzschnitten und Kupferstichen. Die persönliche Grundstimmung des Meisters, das grüblerische Versenksein in die Natur, die Hingebung an eine stille, emsige Tätigkeit sprechen sich in diesen Blättern mit dem vollen Zauber der Unmittelbarkeit und Wahrheit aus. Das herrlichste darunter ist der berühmte Kupferstich vom Jahre 1514, der heil. Hieronymus in der Zelle (B. 60). Ein so behagliches, von Sonnenlicht durchwärmtes Bild geistiger Hingebung und seelischen Friedens konnte nur aus einem Innern stammen, das in diesem weltvergessenen Erden-dasein das Ideal des eigenen Lebens fand. Das Gegenstück dazu aus dem Holzschnittwerke ist der unten (Abb. 45) reproduzierte heil. Hieronymus vom Jahre 1511 (B. 114). Auch hier derselbe Ausdruck stiller Behaglichkeit, nur in die volkstümlichere Sprache des Holzschnitts übertragen. Verwandte Stimmungen sind angeschlagen in dem schönen Holzschnitt mit dem heil. Hieronymus in der Felsenhöhle (B. 113), in den Kupfern mit dem heil. Hieronymus am Weidenbaume (B. 59) und dem reizenden kleinen heil. Antonius vom Jahre 1519 (B. 58), zu dessen ganz in fromme Betrachtung versunkener Gestalt die köstliche Landschaft mit dem Blick auf die türmereiche Stadt einen wirkungsvollen Gegensatz bildet (Abb. 46). — In einer dritten Gruppe Dürerscher



Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt von A. Dürer. (Mariensleben.)
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)



44. Die Madonna mit der Meerlauge. Kupferstich von A. Dürer.
Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Heiligengestalten kommt ein ritterlich-romantischer Zug zum Ausdruck, am schönsten in dem wegen seiner Landschaft hochgefeierten Blatte des heil. Eustachius (B. 57), dem Formate nach der größten Kupferstichplatte, welche der Meister gestochen hat. Ein eigener, märchenhafter Zauber liegt in dieser mit unsäglichlicher Hingebung ausgeführten Komposition, in dem zersplitterten Baum mit dem wunderbaren Hirsch, der das Kreuzifix auf der Stirne trägt, in der Gestalt des knieenden Ritters mit seiner an den Theuerdank erinnernden Jagdkleidung, in allen den reizvollen Details der belebten und un- belebten Natur.

Führt uns der hier dargestellte fromme Wunderglaube zurück in romantische Sphären, so wurzeln Dürers Holzschnitte zur Apokalypse des Johannes vollends tief in mittelalterlichen Ideen. Er zeigt sich nirgends genialer in der Gestaltung der sprödesten Gedankenmassen als in diesem seinem Jugendwerke, nirgends aber ist er zugleich so innig verwachsen mit der Überlieferung, wie hier. Die Apokalypse ist noch unberührt von dem Geiste der Reformatoren. Dagegen läßt sich unschwer nachweisen, daß den phantastischen Gebilden Dürers zu der Offenbarung mehrfach Gestalten uralter Tradition und bestimmte, im Texte der heiligen Schrift vorgezeichnete Motive aus den Bibelillustrationen seiner Vorgänger zu Grunde liegen. *) Daß er alle diese Vorarbeiten durch sein Werk in Vergessenheit gebracht hat, ist nur ein Beweis mehr für die Stärke seiner künstlerischen Individualität. Wir müssen uns begnügen, den Sachverhalt an einem Beispiele darzulegen: es ist das in der beiliegenden Tafel vorgeführte weltbekannte Blatt der „Apokalyptischen Reiter“ (B. 64). Dürer fand die vier unheimlichen Gestalten, ihre Attribute, den als Tierrachen dargestellten Höllenschlund z. B. in der Bibel seines Taufpaten Ant. Koburger vor, der seinerseits bekanntlich die Holzschnitte dieses Werkes aus der Kölner Bibel des Heinr. Quentel entlehnt hatte (s. oben S. 71 und Muther, Bücherillustration, Taf. 105). Aber welch erschütterndes Bild des Schreckens und des Todes ist bei Dürer aus jener armseligen Komposition des nieder-rheinischen Zeichners geworden, dessen lahme Reiterchar nur großen Kindern Furcht einflößen kann!

In vielfach noch unaufgehellte Tiefen poetischer und wissenschaftlicher Abstraktion führen uns Blätter, wie die „Melencolia“ (B. 74) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98). Man will sie sich mit dem „Heiligen Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) zu einer Folge von Kupferstichen vereinigt denken, welche die „Vier Temperamente“ hätten darstellen sollen, und von denen das vierte unausgeführt geblieben wäre. **) Der Gedanke mag in dem Stimmungsgehalt der Blätter seine allgemeine Begründung finden; im einzelnen stößt er auf unüberwindliche Widersprüche. Der Ritter, der da trotz Tod und Teufel, die ihn umgrinsen, in eherner Ruhe seine Straße zieht, ist nichts weniger als ein Charakterbild des „Sanguinicus“, wie man es nach dem der Jahreszahl 1513

*) Vergl. Th. Frimmel, Zur Kritik von Dürers Apokalypse, Wien 1884, und Mart. Nade, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte; Festgabe für Ant. Springer), Leipzig 1885, S. 115 ff.

**) Nach anderer Ansicht wäre der „Verlorene Sohn“, der allerdings in den Mäßen übereinstimmt, das gesuchte vierte Blatt, und die Folge sollte nicht die Temperamente, sondern die verschiedenen Stände (den geistlichen und weltlichen Lehrstand, Wehrstand und Nährstand) darstellen. Repertor. f. Kunstwiss. IV, 317.



Die Apokalyptischen Reiter. Holzschnitt von Albrecht Dürer.



45. Der heil. Hieronymus in der Zelle. Holzschnitt von A. Dürer.

vorgesehenen S hat annehmen wollen. Er reißt sich vielmehr den zahlreichen Bildern von Teufelsanfechtungen und Totentanzszenen an, wie sie durch die Volksliteratur und

das Andachtsbuch jener Zeit allgemein verbreitet waren und auch von Dürer wiederholt durch Zeichenstift und Feder versinnlicht worden sind.

„Laß kommen die Hölle, mit mir zu streiten,
Ich werde durch Tod und Teufel reiten!“

Dieser Kernspruch des deutschen Kriegesliedes klingt in dem Kupferstiche Dürers wieder. Im übrigen erfahren wir durch den Meister selbst, daß eine Studie ganz realistischer Art dem Werke zu Grunde liegt. Das Aquarell des Reiters in der Albertina zu Wien, mit welchem die Hauptfigur des Kupferstiches im wesentlichen übereinstimmt, trägt von Dürers Hand die Worte: „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewesen 1498“. Viele Jahre später ist dann aus dem schlichten Typus eines deutschen Reisigen, der nur als Denkmal des Bewaffnungswesens von Bedeutung ist, der Träger dieses ernststen, hochpoetischen Bildes männlicher Tapferkeit und Todesverachtung geworden. — Ohne Zweifel steckt auch hinter dem faustischen Apparat von Werkzeugen und Geräten, welcher die dunkle Gestalt der „Melencolia“ umgibt, mancher ganz bestimmte Zeitgedanke, der noch der Enthüllung harret. Das „magische Quadrat“ mit dem Glöckchen darüber steht in unverkennbarem Bezug mit dem Todestage von Dürers Mutter, welcher in das Jahr der Entstehung dieses rätselvollen Blattes fällt.**) Die düstere Stimmung, welche über dem Ganzen lagert, mag darin ihren Ursprung haben, obschon es keinem Zweifel unterliegt, daß Dürer in seiner „Melencolia“ nicht die Schwermut im eigentlichen Sinne, sondern den ewig unstillbaren Drang der Menschheit nach der Ergründung der Welträtsel hat verkörpern wollen. „Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust in seinem Monologe zu dem Geständnisse treibt: „daß wir nichts wissen können“. — „Dürers Neigung zum Spekulieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt“ (Thausing, Dürer II, 228 und 234).

Wie bei Shakespeare und Goethe, so grenzen auch bei Dürer mystischer Tief Sinn und erhabene Poesie dicht an den Verkehr mit dem Gewöhnlichen, Alltäglichen. Eben darauf beruht seine fest im Naturboden wurzelnde Volkstümlichkeit. In den grobschlächtigen Gestalten des „Tanzenden Bauernpaares“ (B. 90) und des „Dudelsackpfeifers“ (B. 91) — zwei Stichen aus dem Jahre 1514 — in dem fünf Jahre später gestochenen „Marktbauer mit seiner Frau“ (B. 89) und anderen ähnlichen Blättern erscheint er uns als der Vorläufer eines Brueghel und Ostade. Der gleichfalls dem zeitgenössischen

*) Offenbar hat Dürer mit Rücksicht hierauf gerade dieses auf der Vierzahl beruhende Quadrat aus der bekannten Reihe der sieben Quadrate ausgewählt, welchen von den Astrologen magische Bedeutung zugeschrieben wurde. Seine Mutter starb am 17. Mai 1514. Die Jahreszahl findet sich in den beiden mittleren Feldern der unteren Reihe; die Monats- und die Tageszahl erhält man — wie Dr. Jos. Dernjác bemerkte — durch Addition der Zahlen in den beiden mittleren Feldern der oberen Reihe (5) und durch Addition der Zahlen in zwei diagonal zu einander stehenden Feldern der äußeren oder der inneren Reihen (17). Unter dieser Voraussetzung bekommt auch das über dem „magischen Quadrat“ neben der Sanduhr angebrachte Glöckchen seinen leicht erklärlichen Sinn. Es erinnert nicht an die „Physis“, wie Heller (Dürer, S. 471) meinte, sondern es ist einfach das „Zügensglöcklein“, das an die letzten Augenblicke der Dahingegangenen gemahnt. Über die magischen Quadrate vergl. man Alf. Rivelli, I giuochi magici, Napoli 1887, pag. 137: I quadrati magici.

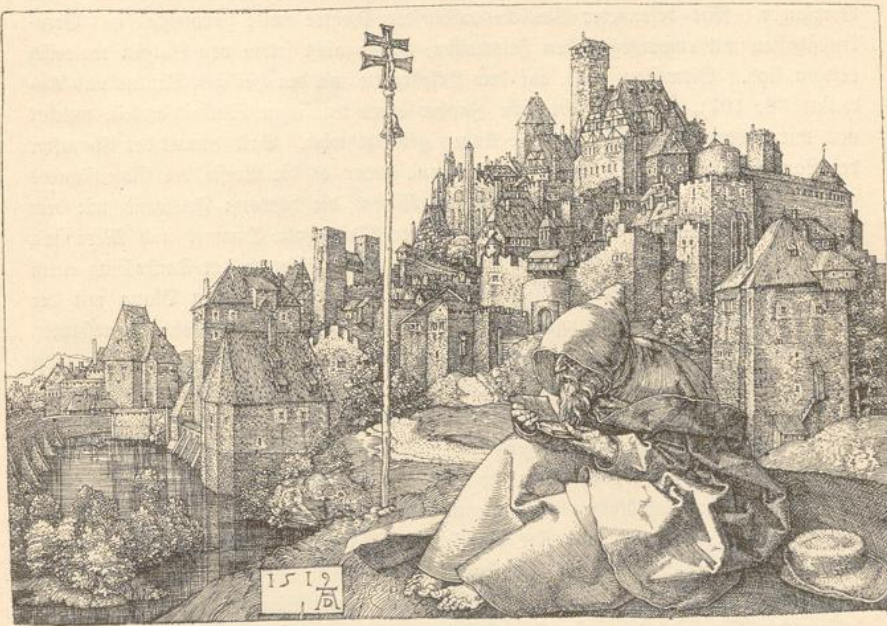
16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1



Ritter, Cos und Crefel. Kupferstich von A. Diller.
(Berlin, Regi. Kupferstichkabin.)

Leben entnommene Holzschnitt mit dem Bilde des Schulmeisters, der mit erhobenem Stäbchen fünf im Freien vor ihm sitzenden Jungen Unterricht erteilt (B. 133), ist nebenbei durch die hinzugefügten, von Dürer selbst herrührenden Verse interessant. Wir besitzen mehrere solche „Fliegende Blätter“ mit poetischen Versuchen des Meisters, welche nicht schlechter, aber auch nicht besser sind als die gewöhnlichen Reimereien jener Zeit.

Für Dürers bahnbrechende Stellung in der Landschaftsmalerei bieten uns die Kupferstiche und Holzschnitte eine Fülle von Belegen, welche zum großen Teil oben schon Erwähnung fanden. Er beginnt mit dem scharfen Erfassen der Einzelformen in



46. Der heil. Antonius. Kupferstich von A. Dürer.

Baum und Pflanze, in Wald und Gebirge, und bevölkert schon in seinen frühen Blättern die Natur gern mit sinnig ausgewählter Tierstaffage, deren Details gleichfalls mit der höchsten Sorgfalt nach dem Leben studiert sind. Dann schreitet er zu abgerundeten Darstellungen vor, welche mit den figürlichen Szenen in harmonischem Zusammenklänge stehen; der Blick dringt in landschaftliche Fernen voll Reiz und Charakter; die fortschreitende Technik vermag selbst die duftige Abtönung der verschiedenen Pläne nach den Gesetzen der Luftperspektive aufs vollendetste wiederzugeben. Selbstverständlich sind diese Landschaften komponiert, nicht nach der Natur kopiert, und doch machen sie uns den Eindruck der vollen Wahrheit, verlassen niemals den Boden des wirklich Angeschauten und Empfundnen.*) Besonders zu beachten ist, daß bei Dürer zuerst

*) Vergl. Dr. Ludw. Kaemmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode A. Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge IV), Leipzig 1886. S. 91 ff.

das Meer als ein bedeutungsvolles Element der landschaftlichen Darstellung hervortritt. Der Gegensatz der weiten, ruhigen Wasserfläche zu den bewegten Formen der steilen Ufer und der Gründe wird von ihm aufs wirkungsvollste künstlerisch verwertet. Wenn hierbei wohl ohne Zweifel Zugendeindrücke von den Gestaden der Adria zu Grunde liegen, so tragen Dürers Landschaften sonst ein durchaus deutsches und zwar süddeutsches Gepräge. Der deutsche Wald wird von ihm zuerst in der Mannigfaltigkeit seiner Bäume und Sträucher charakteristisch zur Anschauung gebracht. Erinnern auch mitunter einzelne Teile noch an ältere Meister, z. B. die Felsen auf dem Kupferstiche mit dem heil. Chrysostomus (B. 63) an M. Schongauer, so trennt doch im allgemeinen auch auf diesem Gebiete eine tiefe Kluft die Kunst Dürers von den Werken seiner Vorgänger. Mit besonderer Vorliebe wählt der Meister weite Fernsichten auf Berglandschaften mit emporgekippten Felsmassen, welche nicht selten von Burgen malerisch bekrönt sind. Bisweilen, z. B. auf dem Holzschnitte mit den Heiligen Paulus und Antonius (B. 107), ist es der idyllische Zauber einer traulichen Waldeinsamkeit, welcher uns mit liebevoller Sorgfalt vor die Augen gebracht wird. Bald nimmt der Charakter der Landschaft ein phantastisches Gepräge an, wenn es die Poesie des Gegenstandes fordert: so auf dem Bilde des furchtlosen Ritters die schwarze Felswand mit dem stachlichten, dürren Gestrüpp; so auf dem der Melancholie Himmel und Meer mit Komet und Regenbogen. Bald erfordert der schlichte Erzählerton der Darstellung einen ganz realistischen Stil des Landschaftlichen, wie auf dem radierten Blatte mit der großen Nürnberger Felschlange (B. 99) und auf dem stofflich sehr interessanten Doppelholzschnitte der Belagerung einer festen Stadt (B. 137); hier werden wir nicht nur in die Details der damaligen Taktik und Strategie, des Bewaffnungs- und Befestigungswesens, mit kriegskundiger Gewissenhaftigkeit eingeweiht, sondern gewinnen zugleich, wie aus der Vogelschau, genauen Einblick in die Lage und Umgebung der vom Feinde bedrohten Stadt, von den sie einrahmenden Hügeln mit ihren Schlössern, einzelnen Häusern, Wäldchen und Baumgruppen bis zu der Bergkette des fernen Hintergrundes. — Die gleiche Art der landschaftlichen Schilderung aus der Vogelperspektive wendet Dürer auch bei Kompositionen idealen Inhalts mit bedeutender Wirkung an. Abgesehen von dem Allerheiligenbilde mit seiner in Feiertagsstimmung daliegenden See und den reizvollen Gestaden, bietet insbesondere die Holzschnittfolge der Apokalypse eine Anzahl von Beispielen dieser Anordnungsweise. Das herrlichste Motiv der geschilderten Art ist aber die Landschaft, die sich unter dem Wolkentepich der „Großen Fortuna“ (B. 77) ausbreitet. Hier fehlt kein Stück der unerschöpflich reichen Formenwelt, welche Dürers landschaftlicher Gesichtskreis umspannt, von der dichtgebauten Stadt mit ihrer Kirche und Brücke bis zu den einsamen Gehöften am Bergesabhang, von den lichten, kahlen Felshöhen bis zu den in düstere Schatten gehüllten Tiefen des Hintergrundes, welchem der durch Gebirgsbäche genährte Strom zueilt.

Charaktervoll verschieden ist selbstverständlich auch die technische Behandlung aller landschaftlichen Einzelheiten je nach den Anforderungen des Kupferstiches und des Holzschnittes, wie Raemmerer (a. a. O. S. 95) mit Recht hervorgehoben hat. Bei Laubbäumen giebt der Holzschnitt nur große, von krausen Konturen umrissene Massen, während diese im Kupferstich mit sauber ausgeführtem Blattwerk gefüllt sind. Wenn der Holzschnitt ausnahmsweise mehr ins Detail geht, wie z. B. in dem Apfelbaum

(B. 131) oder dem Granatapfelbaum (B. 66), verfällt er in die ältere Manier, welche die Blätter unverhältnismäßig groß giebt. Dürre Bäume finden sich im Holzschnitt öfter als im Kupferstich. Doch wechseln sie auch dort oft wirkungsvoll ab mit leicht und mit dicht belaubten. Aber das volle Register der Dürerschen Flora entwickelt erst die Grabsticheltechnik: die rauhrindige, bemooste Eiche, Gruppen schlanker Erlen und Birken, kahle Dornbüsche, Wasserbinsen, spießiges Gras und Getreide, alles ist getreulich und liebevoll der Natur abgesehen und nachempfunden; keine Form ist dem Stichel zu fein, keine Unterscheidung ihm unerreichbar; für alles findet „seine graphische Sprache einen malerischen Ausdruck“ (R. Vischer, a. a. O. S. 244). — Auch die Bildung der Wolken blieb von diesem Fortschritte nicht ausgeschlossen. Wo es sich um einen idealen Volkenteppich handelt, der den himmlischen Vorgang von dem irdischen scheidet, wie bei der „Großen Fortuna“, bei den Visionen der Apokalypse oder bei dem von Seraphim umschwebten Gottvater auf unserer Abb. 36 (B. 56, obere Randverzierung), da hält der Meister an der konventionellen Schnörkelung der Wolken fest, die oft an Wellengekräusel oder Falbeln erinnert (vergl. oben S. 32). In allen andern Fällen sucht er die Form genau der Natur nachzubilden und erreicht darin schon auf den frühen Holzschnitten eine überraschende Wahrheit. Die dichtgeballten Haufenwolken, die zarten Dunststriche, die schweren Wetterwände haben sämtlich ihre charakteristische Gestalt und vervollständigen auf das wirksamste den Linienbau der Komposition.

Die Architektur steht bei Dürer noch im vollen Mittelalter, ohne gerade das Gotische zu betonen. Den Künstler interessiert weniger die strenge Konstruktion als die malerische Form. Aber es ist ihm ebensowenig Ernst mit der Aufnahme der Renaissance. Hierin besteht einer der Hauptunterschiede zwischen Dürer und Holbein.*) Wenn Dürer den Vorgang in eine Baulichkeit verlegt oder die Architektur zur Einrahmung des Bildes benutzt, so ist diese gewöhnlich sehr einfach und nicht selten mit krausem, dürrer gotischem Laub- und Astwerk ausgestattet, wie z. B. auf mehreren Blättern der Holzschnittfolge, des Marienlebens (B. 82 und 86). Selbst wo Säulenstellungen mit antikisierendem Gebälk erscheinen (wie ebendort B. 88), hat das entscheidende Detail an Kapitäl und Basis keineswegs eine streng stilistische Gestalt. Auch auf den Darstellungen der großen Holzschnittpassion, welche architektonische Hintergründe haben, machen wir dieselbe Wahrnehmung. Der Meister ändert die Renaissanceformen in freier phantastischer Weise. Die seltsamste Mischung antikisierender und mittelalterlicher Dekorationsmotive bieten uns die für den Kaiser Maximilian gezeichneten Prachtwerke. Wo Dürer aber schlicht nach alter, ihm lieber Weise zum Volke reden will, da läßt er jeden Bombast von Verzierungskünsten weg und begnügt sich mit dem Allereinfachsten, Bürgerlichen, Altväterischen. Die mittelalterliche Stadt, der Burgfleck, das trauliche Zimmer mit seinem bürgerlichen Hausrat: das sind die Lieblingsgegenstände seiner architektonischen Phantasie. Bezeichnend für die vorwiegend malerische Richtung derselben ist das wiederholte Vorkommen verfallener Baulichkeiten als Schauplätze der Handlungen. „Er malt die heilige Familie gerne in winkligen Ruinen oder zerfallenen Hütten und durchbricht ganze Wände, um allerlei lausliche Ein- und Ausblicke zu gewinnen“ (R. Vischer, a. a. O. S. 245). Und zwar ist Dürer es gewesen, der die Ruine als landschaft-

*) Vergl. W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl. I, 66 ff.

liches Motiv im malerischen Sinne in die deutsche Kunst eingeführt hat (Kaemmerer, a. a. O. S. 100).

Auch in der Wahl und Behandlung der von ihm verwendeten und verzierten Druckschriften bekundet sich Dürers eigentümliche Stellung. Am Schlusse des dritten Buches seiner „Meßkunst“ führt ihn die Betrachtung der Inschriften an Bauwerken auf die Erörterung der Maße der Schrift. Er konstruiert ein lateinisches und ein sogenanntes deutsches Alphabet, letzteres nur in den Minuskeln, und zwar beide aus Quadraten. Aber diese Buchstaben sind an Schönheit nicht im entferntesten zu vergleichen mit den herrlichen, schwungvoll gezeichneten gotischen Schriftzügen, wie sie der Meister sonst mehrfach anwendet, z. B. auf dem Titelblatt seiner „Apokalypse.“ Die ganze Phantastik des ausklingenden Mittelalters kommt darin zum Ausdruck. In eigenartige Verbindung mit Motiven Lionardesken Ursprungs treten diese Schnörkel in den von Dürer selbst so genannten sechs „Knoten“ (B. 140—145), von denen wir unten eine Verzierung abbilden. Sie erinnern an die ornamentalen Malereien in der Sakristei von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Thausing a. a. O. I, 370).

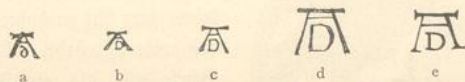
Es bleibt hier nun noch ein Wort zu sagen über das Verhältnis Dürers zu dem von der Renaissance ausgebildeten klassischen Ideengehalt und seiner vornehmsten Ausdrucksform, der unbekleideten Gestalt.*) Wir dürfen nicht erwarten, daß der grüblerische, freie Geist des deutschen Genius diesem Zauberkreise sich willenlos ausgeliefert hätte. Er bleibt er selbst auch den mächtigen Impulsen gegenüber, welche von den großen Italienern seit früher Jugend auf ihn ausgeübt wurden; er beschwört die Magie der antiken Sagenwelt durch die Eingebungen seiner abenteuerlichen Phantasie; er erfährt die plastische Gestalt nicht äußerlich als schöne Form, sondern innerlich als Naturgebilde, das ihn die Gesetze des Organischen ergründen lehrt. Er hält auch in diesen Sphären unverwandten Sinnes zu der Wahrheit und liebäugelt nie mit einem fremden Ideal. Für die Umbildung hellenischer Sagenstoffe ins Phantastisch-Märchenhafte und Abenteuerliche bieten das „Meerwunder“ (B. 71) und die „Entführung auf dem Einhorn“ (B. 72) die merkwürdigsten Belege. Zu dem Stich „Apoll und Diana“ (B. 68) mag ein Blatt von Jakob Walch (B. VII, 523, 16) die Anregung geboten haben; doch sind sowohl Bewegungsmotive als auch Typen und Körperformen bei Dürer wesentlich andere. Seine ganz eigentümliche Anschauung der unbekleideten weiblichen Gestalt offenbart sich uns zuerst in dem feinen, seltenen Blättchen der „Kleinen Fortuna“ (B. 78), allerdings noch mit einigen Schärpen und Sprödigkeiten, aber in schneidiger Frische und Natürlichkeit. Die „Große Fortuna“ (B. 77) zeigt dann des Meisters Absicht völlig ausgereift. „In diesem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordische Naturkultus zuerst vollbewußt und triumphierend in die Kunstgeschichte“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 236). Es ist durchaus im Sinne der nordischen Anschauungsweise, daß der unbekleidete männliche Leib in Dürers Kunst nach der sehnigen und knöchigen Seite hin entwickelt erscheint, während seine nackten Weiber alle zur fleischigen Überfülle neigen; so die Magdalena auf dem Holzschnitte mit ihrer Himmelfahrt (B. 121), so vornehmlich die Gestalt der Eva auf den Holzschnitten der großen und der kleinen

*) Man vergl. über die in letzter Zeit wiederholt erörterten Beziehungen des Meisters zur Antike die Aufsätze von Fr. Wickhoff in den Mitth. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, I, 411 ff., und von H. Thode im Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen, III, 106 ff.

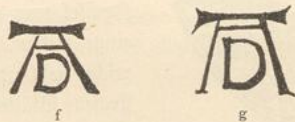
Passion (B. 14, 17 und 18). Die runden, schwellenden Formen dieses Körpers kennzeichnen besser und energischer, als irgend welcher gekünstelte Liebreiz es vermöchte, das Urweib, die Mutter des Menschengeschlechts.

Der Stil Dürers beherrschte seine Zeit; kein Meister lebte, der ihn nicht bewundert und studiert hätte; Generationen hindurch bildete namentlich sein Kupferstich- und Holzschnittwerk den Anziehungspunkt für unzählige Schüler, Nachahmer und betrügerische Kopisten, und zwar des Auslandes wie des Inlandes.*) Die Kritik hat ihre schwere Mühe, die Masse des Fremden und Falschen abzuwehren, das sich an die Lichtgestalt des Meisters herangebrängt hat. Der Historiker muß die Einzelheiten dieser Untersuchungen gewissenhaft nachprüfen, aber er darf das gesamte Detail nicht seiner Darstellung einverleiben. Nur wenige Punkte von besonderer Wichtigkeit sollen hier hervorgehoben werden.

Nicht alle**), doch die meisten Dürerschen Holzschnitte und Kupferstiche tragen



A. Dürers Monogramme auf Kupferstichen.



A. Dürers Monogramme auf Holzschnitten.

a. Heil. Familie mit der Heuschrecke (vor 1495); b. Liebesantrag (vor 1495); c. Verlorener Sohn (um 1495); d. Vier nackte Weiber (bez. 1497); e. Melanchthon (bez. 1526); f. Männerbad (um 1496); g. Christus am Kreuz, aus der großen Passion (um 1500).

das bekannte Monogramm mit den ineinander gestellten Anfangsbuchstaben seines Namens und zwar in der früheren Zeit bisweilen mit einem kleinen d in dem oben zugespitzten A, dessen Schenkel dann aber bald oben mehr und mehr auseinandergehen und steiler werden, um das große römische D zwischen sich zu nehmen. Zu

*) Ein beredtes Zeugnis für den Ruhm Dürers in Italien bietet Vasari's Leben des Marcanton Raimondi. Der Kreterner nennt darin fast sämtliche Hauptblätter und Blätterfolgen Dürers und beschreibt eine Anzahl derselben eingehend, am ausführlichsten den „Verlorenen Sohn“ (B. 28).

**) Einige frühe Holzschnitte Dürers ohne Monogramm behandelt Thaußing in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, III, 96 ff. Es sind unbezeichnete Schnitte der „Marter der zehntausend Heiligen“ (B. 117), des „Männerbads“ (B. 128), des höchst seltenen „Frauenbads“ (Ch. Ephrussi, Les bains de femmes d' Albert Dürer. 1881), des „Erfules“ (B. 127), des „Ritters mit dem Landsknechte“ (B. 131) und des „Simson mit dem Löwen“ (B. 2). — In allen Abdrücken unbezeichnet ist der trotzdem sicher echte frühe Stich: „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92; vergl. oben S. 88). Hier fällt auch die Beschaffenheit des Papiers mit ins Gewicht. S. darüber die Schrift von B. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche u. s. w. Hannover 1861, besonders S. 3, 34 und 47.

G. v. Süssow, Kupferst. u. Holzschn.

förmlich monumentaler Größe und Schönheit ausgebildet erscheint das Dürer-Monogramm auf dem erwähnten kolossalen Christuskopf, auf den Titelblättern der Meßkunst und der Proportionslehre. Dürer bediente sich des Monogramms, wie dies zuerst der Meister E. S. von 1466 gethan (S. 16), seit dem Jahre 1497, zunächst als Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung, und wachte bekanntlich mit großer Strenge, daheim und in der Fremde, über seinem künstlerischen Eigentum. Nach Vasari's Erzählung wurde Marcanton Raimondi von ihm bei der Signoria von Venedig verklagt, weil er gestochene Nachbildungen des Marienlebens mit Dürers Monogramm in den Handel gebracht hatte, und die Beisehung des Zeichens dem italienischen Stecher dann auch unterlag. Ein Erlass des Nürnberger Stadtrates vom 3. Januar 1512 ordnet Maßregeln gegen betrügerische Nachdrucke an, welche Dürers Zeichen tragen:



47. Der kleine Heil. Hieronymus. Holzschnitt, dem A. Dürer zugeschrieben.

„Einen fremden Mann, so unter dem Rathhause Kunstbriefe feil hat und unter denselben etliche, so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrügerlich nachgedruckt sind, soll man in Pflicht nehmen, dieselben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er sich deß widern würde, soll man ihm dieselben Briefe alle als ein Falsch aufheben und zu eines Rath's Handen nehmen.“ Ohne Zweifel war auch da der Meister klagend eingeschritten. Trotzdem begegnen uns zahlreiche geschnittene und auch einzelne gestochene Blätter, welche mit Unrecht dieses Monogramm tragen. Andere werden des verwandten Stilcharakters wegen Dürer zugeschrieben. Darunter befinden sich einige, die wenigstens aus der Werkstatt

des Meisters herkommen können. Für andere hat man sogar bestimmte Schüler als Urheber genannt, jedoch ohne daß die Forschung bisher in diesen Dingen zu voller Klarheit gekommen wäre. Als plumpe Fälschung erwies sich längst die mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1520 versehene „Madonna am Hofthore“ (B. 45). Passavant vermutete Marcanton, Thausing mit mehr Wahrscheinlichkeit Egidius Sadeler als den Kompilator des aus verschiedenen Dürerschen Motiven zusammengestoppelten Blattes. Von Sadelers Hand rührt wahrscheinlich auch der Stich von Pateniers Bildnis (B. 108) her, den andere dem Cornelius Cort zuschreiben wollen. Bei den wenigen hier sonst noch in Betracht kommenden Stichen, z. B. dem „Großen Kurier“ (B. 81) und der „Besetzung Pauli“ (Pass. 110), ist die Unterscheidung leichter als bei den zahlreichen Holzschnitten, die überdies als Arbeiten zweiter Hand oft jeder bestimmten Charakteristik entbehren. Unter Dürers Gefellen oder Schülern treten am häufigsten die Namen Schaufeleins, Hans Sebald Behams, Hans Guldenmundts und Springinklee's in Verbindung mit Holzschnitten dieser zweifelhaften Gattung auf, jedoch nur vermuthungsweise, wie Schattenbilder, die noch der Belebung harren. Auch befreundete und stilverwandte Meister anderer Schulen, vor allen Burgkmair und Hans Baldung, erheben Anspruch

auf einige Blätter, welche von Bartsch und sonstigen älteren Forschern unter die Werke Dürers aufgenommen oder ihnen anhangsweise beigelegt wurden. Bei Retberg (a. a. O. S. 111—123) findet man den bis dahin gewonnenen Thatbestand übersichtlich zusammengestellt. Einige nähere Bestimmungen haben sich treffen lassen, seit die Werke des Kaisers Maximilian genauer auf ihre künstlerischen Mitarbeiter geprüft worden sind. So z. B. ergab sich die Zugehörigkeit der fünf Turnierszenen und des Augsburger Fackeltanzes (B. App. 36—38; Pass. 280, 290 und 291) zu den für den „Freydal“ vorbereiteten Holzschnitten. Immerhin bleibt noch eine stattliche Reihe von Blättern übrig, welche man — wie den hübschen kleinen, von uns (Abb. 47) in Reproduktion mitgeteilten „Büßenden Hieronymus“ (B. 115), ferner die „Schaustellung Christi“ (B. App. 5), die dazu gehörigen Seitenstücke (B. App. 6 und 7) und viele andere — nur für Arbeiten der Dürerschen Werkstatt oder höchst geschickter Nachahmer erklären kann.

Wie Dürers Einzelblätter und Bilderfolgen, so haben auch seine illustrierten Bücher schon früh den Kampf mit dem Nachdruck und der widerrechtlichen Übertragung zu bestehen gehabt. Kaum hatte er die Augen geschlossen, machten sich zwei ihm nahestehende Künstler, der Formschneider Hieronymus Andrea und der Maler Hans Sebald Beham, ans Werk, um des Meisters Buch von der menschlichen Proportion im Druck zu veröffentlichen. Das Manuskript soll auf unerlaubte Weise in ihre Hände gelangt sein. Ein Verbot des Rats hintertrieb den Handel. — Trotz des kaiserlichen Privilegiums wurde das Buch von der Perspektive bald nach Dürers Tode in lateinischer Übersetzung in Frankreich nachgedruckt. Im Oktober 1532 traf der Rat auf Einsichreiten der Witwe dagegen seine Vorkehrungen, die jedoch der weiten Verbreitung dieser Nachdrucke nicht steuern konnten.



48. Gravierung von A. Dürers „Knoten“.