



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lange, Konrad: Albrecht Dürer

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Verhandlungen und Urteilen ist aber die Sache noch nicht abgethan. Schon bei der ersten Verhandlung hatte das Kammergericht durch Gerichtsbeschluss angeordnet, daß die Verhandlung zunächst auf den Grund des Anspruchs beschränkt werden solle. Darnach ist denn auch bis jetzt nur über den Grund des Anspruchs entschieden worden. Über den Anspruch selbst, d. h. über die Frage, welchen Betrag die Verklagten der Klägerin als Entschädigung zu zahlen haben, muß nun noch ein neuer Prozeß geführt werden. Der Entschädigungsanspruch wird schwer zu begründen sein; und wenn es der Klägerin nicht gelingen sollte, nachzuweisen, daß ihr überhaupt ein Schaden zugefügt worden sei, so würde auch der ganze bisherige Prozeß um nichts geführt sein. Kommt es aber zu dem neuen Prozesse, so kann dieser wieder eben so lange dauern und eben so oft durch die Instanzen laufen, wie der bisherige. Er kann dann auch ebenso teuer, und wenn Beweisverhandlungen gepflogen werden, noch weit teurer werden.

Das sind die Segnungen des heutigen Rechtsverfahrens und der heutigen Jurisprudenz.



Albrecht Dürer

Von Konrad Lange



er größte Künstler Deutschlands hat einen neuen Biographen gefunden. Anton Springer hat uns noch kurz vor seinem zu frühen Tode mit einer Biographie Dürers beschenkt.*) Wie manchmal mußte ich beim Lesen des Buches zurückdenken an den Winter 1876/77, wo der gefeierte Lehrer, damals noch in voller Kraft, vor seinen Leipziger Schülern ein Bild von Dürers Schaffen entwarf, nicht daselbe, das jetzt vor uns liegt, aber ein ebenso fesselndes, belebt noch durch den Zauber seiner Rede, seines ganzen Wesens. Von neuem ist mir dabei wieder klar geworden, daß Springers Bedeutung nur zum geringern Teil in seinen Schriften weiterlebt. Von der plastischen Kraft und Eindringlichkeit seiner Sprache giebt das gedruckte Wort nur einen schwachen Abglanz. Mit seiner ganzen Persönlichkeit trat er ein für das, was er sagte. Nicht leere Thatsachen wollte er mitteilen, sondern Überzeugungen, Gefühle. Nur wer sich dessen immer bewußt bleibt, hat das Recht, an seinen gedruckten Worten Kritik zu üben.

*) Albrecht Dürer von Anton Springer. Mit Tafeln und Illustrationen im Text. Berlin, Grotische Verlagsbuchhandlung, 1892. (184 S.)

Das Bedürfnis nach einer vollstümlichen Biographie Dürers lag auch nach dem bekannten und in seiner Weise verdienstvollen Buche Thausings noch vor. Noch immer gehört Dürer zu den Künstlern, die mehr genannt als gefannt werden. Die Mahnung, die Springer vor sechs Jahren aussprach: „Ein gebildeter Deutscher sollte wie seinen Goethe auch seinen Dürer genau kennen,“ ist noch immer ein frommer Wunsch geblieben. Ich behaupte, daß unter hundert gebildeten Deutschen kaum einer ist, der von Dürer mehr kennt als ein oder das andre Bild, das er zufällig auf seinen Reisen gesehen hat, daß unter tausenden, die mit seinen Werken vertraut sind, sich kaum einer als aufrichtigen Verehrer des Meisters bekennen würde. Hat man doch auch unsrer modernen Kunst neuerdings nicht Dürer, sondern Rembrandt als Erzieher vor Augen gehalten.

Gründe für diese Erscheinung giebt es mehrere. Dank unsrer einseitigen Erziehung steht die ästhetische Bildung unsrer höhern Kreise noch immer auf dem Standpunkte Winkelmanns und Lessings, das heißt der antiken Kunst. Noch immer ist für uns die antike Plastik das unübertroffene Ideal, neben dem wir höchstens die klassische Formenschönheit der italienischen Hochrenaissance gelten lassen. Noch immer werfen wir in kindlicher Verwirrung die künstlerische Schönheit und die natürliche Vollkommenheit durcheinander. Daß die Kunst nur „das Schöne,“ d. h. das Naturschöne darzustellen habe, ist nicht nur ein Dogma vieler Ästhetiker, sondern auch der meisten Gebildeten. Daß damit Shakespeare und Rembrandt und Rubens und so viele andre aus der Reihe der großen Künstler ausgestrichen werden, macht man sich nicht klar. Wie soll man da zu einer richtigen Würdigung Dürers kommen?

Leider hat auch Thausings Biographie in dieser Beziehung nicht viel gebessert. Thausing gehörte zu den Kunsthistorikern, die mit Verachtung auf die Ästhetik herabsehen. Wie Wilhelm Scherer in seiner Poetik, so wollte auch er (hier spricht er nicht davon, aber anderwärts) den Begriff „schön“ aus der Kunstbetrachtung womöglich ganz ausschließen. Die Frage, ob ein Werk schön sei, habe der Kunsthistoriker nicht zu entscheiden, nur kunsthistorische Thatfachen habe er festzustellen und zu erklären. Das Wort „schön“ brauche in einer Kunstgeschichte gar nicht vorzukommen. Kein Wunder, daß seine Biographie mehr die Kenntnis vieler wissenschaftlichen Einzelfragen als das Verständnis der Dürerschen Kunst befördert hat. In der Zeit, wo sein Dürer erschien (1876), war diese Behandlung ja in gewisser Weise berechtigt, und es ist Thausings Verdienst, viele damals noch zweifelhafte Fragen aus dem Leben und Schaffen des Meisters endgiltig erledigt zu haben. Aber das Bedürfnis weiterer Kreise war damit nicht befriedigt worden. „Der historische und litterarische Sinn — sagt Springer — sträuben sich gleichmäßig gegen den reichen Überfluß einer einfachen Erzählung mit mannichfachen Einzelheiten, gegen den häufigen Einschub besonderer Untersuchungen in die Schilderung, wie sich ein Held entwickelt hat, oder

welche Strömungen ein Zeitalter beherrschen. Leicht wird der lebendige Fluß der Erzählung unterbrochen, die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen abgelenkt.“ Man kann es weitem Kreisen nicht zumuten, sich 718 Seiten lang durch schwierige kritische Streitfragen hindurchzuarbeiten, die ohne ein genügendes Anschauungsmaterial doch nicht verständlich sind. So wird wohl mancher mit Freuden zu Springers Werke greifen, das auf 164 Seiten ein zusammenhängendes und auch dem Nichteingeweihten verständliches Lebensbild darbietet.

Damit ist aber keineswegs gesagt, daß die neue Biographie ein abgekürzter Thausing wäre. Im Gegenteil, sie beruht, wie das bei Springer selbstverständlich ist, vollständig auf eigenen Forschungen. Bekanntlich hat sich der berühmte Kunsthistoriker in seinen jüngern Jahren lange mit der Absicht getragen, eine Biographie Dürers zu schreiben. An Dürers Rosenkranzfest im Kloster Strahof zu Prag hefteten sich die ältesten Kunsterinnerungen des Klosterbräuer-Johnes. Die Mitteilungen der k. k. Zentralkommission enthalten mehrere Aufsätze von seiner Hand, die sich auf Dürer beziehen. Als er aber hörte, daß Thausing die Vorbereitungen zu einer ähnlichen Biographie getroffen habe, ließ er seine Absicht fallen. Denn er sah wohl ein, daß der Vorstand der Albertina in Wien bessere Gelegenheit habe, sich mit den Werken des Meisters bekannt zu machen, als der Dozent in einer kleinen rheinischen Universitätsstadt. Als das erwartete Werk erschien, war er zwar in vielen Beziehungen befriedigt, mußte aber doch gestehen, daß er in manchen Dingen abweichender Ansicht sei. Ich erinnere mich, daß er in jenem Kolleg über Dürer, das ich vor nunmehr fünfzehn Jahren in Leipzig bei ihm hörte, die Behauptungen Thausings der Reihe nach durchnahm und vielfach zu ganz andern Ergebnissen kam. Den Entschluß, seine abweichenden Anschauungen zu veröffentlichen, faßte er, wie es scheint, erst, nachdem 1883 die zweite Auflage von Thausings Dürer erschienen war. Thausing hatte, wie er selbst im Vorworte sagt, gezwweifelt, „ob er zu einer durchgreifenden Veränderung des nun einmal in der Welt verbreiteten Werkes noch berechtigt sei, und ob es ihm heute gelingen würde, etwas besseres an die Stelle des alten zu setzen.“ Wir wollen darüber mit dem unglücklichen Verfasser, der damals schon leidend war, nicht rechten. Aber wir begreifen, daß Springer bei der ersten Gelegenheit, die sich bot, nämlich als die zweite Auflage seiner „Bilder aus der neuern Kunstgeschichte“ (1886) erschien, einen Aufsatz über „Dürers Entwicklungsgang“ veröffentlichte, worin er sich vielfach in einen Gegensatz zu Thausing stellte. Später ist dann Conway in seinen *Literary remains of Albrecht Dürer* (Cambridge, 1889), die manches verdienstvolle Material enthalten, in allem wesentlichen wieder auf Thausings Forschungen zurückgegangen. Die jetzt erschienene Biographie endlich ist keineswegs eine bloße Erweiterung des Essays von 1886. Beide Schriften haben selbständige Bedeutung. Der Essay ist mehr forschend, die Biographie mehr schildernd. Erst beide zusammen geben

ein vollständiges Bild von dem, was Springer am Ende seines Lebens und seiner Forschungen über Dürer gedacht hat. Wenn ich das Kollegienheft von 1876 mit diesen beiden Arbeiten vergleiche, so kann ich verfolgen, wie sich Springers Ansichten ganz allmählich offenbar unter dem anregenden Einfluß der akademischen Thätigkeit, entwickelt haben. Um so größer ist für uns das Gewicht seines Urteils, um so dringender aber auch die Verpflichtung, seine Ergebnisse zu prüfen, ehe wir sie annehmen.

Mit Einzelheiten brauchen wir uns dabei wenig aufzuhalten. Gelehrte Anmerkungen, monographische Exkurse fehlen dem Buche vollständig. Zwar beabsichtigte Springer seinem Werke „Kritische Anhänge“ beizufügen, und die drei Seiten davon, die er noch am Tage vor seinem Tode niedergeschrieben hat, sind von dem Herausgeber, Dr. Sazo Springer, dem Sohne des Verstorbenen, mit abgedruckt worden. Aber diese Anhänge sollten, wie es scheint, keinen gelehrten Charakter haben, sondern nur die Entstehungsgeschichte einzelner Kompositionen Dürers mit Hilfe der Handzeichnungen verfolgen. So wird es denn auch im Sinne des Verfassers sein, wenn sich die Kritik nicht mit unwichtigen Einzelheiten beschäftigt, sondern gleich zu den vier wichtigsten Fragen übergeht, die das Schaffen Dürers bestimmen: Wie verhält er sich zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen? wie stellt er sich zu den wissenschaftlichen Bestrebungen seiner Zeit? welches ist sein Standpunkt gegenüber der Reformation? und wie lautet sein ästhetisches Glaubensbekenntnis?

Es war vorauszusehen, daß Springer Dürers Verhältnis zu der ältern deutschen Kunst weniger betonen würde als das zur italienischen Renaissance. Der Verfasser des Rafael und Michelangelo hatte zu der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts weniger gefühlsmäßige Beziehungen als zu der italienischen Kunst des Cinquecento. In seinen Augen war das fünfzehnte Jahrhundert wenigstens in Deutschland vorwiegend eine Zeit des „Verfalls der mittelalterlichen Bildung, auch im Kreise der künstlerischen Entwicklung,“ und nur soviel wollte er zugeben, daß sich damals „neben Spuren des Absterbens auch die Keime neuer Bildungen offenbaren.“ So mußte er denn auch Dürer mehr in einen Gegensatz zu seinen deutschen Vorgängern stellen, als in ihm den Abschluß der vorangegangnen Entwicklung erkennen. Aber ich glaube, Springer würde auch nicht viel dagegen gehabt haben, wenn man die „Keime neuer Bildungen,“ die er dem fünfzehnten Jahrhundert zuerkennt, als das eigentlich Wesentliche in diesem Jugendzeitalter der modernen Menschheit betrachten und die Bedeutung Dürers vielmehr darin erkennen wollte, daß er einerseits zwar noch im Mittelalter wurzelt, einen Abschluß der mittelalterlichen Bestrebungen darstellt, andererseits aber auch durch seine Beziehungen zum italienischen Humanismus und zur Reformation dem modernen Zeitalter angehört.

Von einem Einflusse des Lehrers Michael Wolgemut auf Dürer will der

neue Biograph nicht viel wissen. Wir erkennen darin eine gesunde Reaktion gegen Thausings Bemühungen, den Lehrer Dürers zu einem hervorragenden Künstler, einem geistig bedeutenden Manne, einem der ersten Vertreter humanistischer Anschauungen und kirchlichen Freisinn in Nürnberg zu stem-peln. Diese Ansicht Thausings gründete sich auf eine Hypothese betreffs des vielbesprochenen Meisters W. Eine Anzahl humanistisch beeinflusster Kupfer-stiche aus Dürers Jugendzeit sind auch in Exemplaren erhalten, die mit der Chiffre W bezeichnet sind. Diese Exemplare, die man früher meistens als Kopien des Wenzel von Olmütz nach den Originalen Dürers betrachtete, wollte Thausing umgekehrt als die Originale der Dürerschen Stiche auffassen, und indem er nun in der Chiffre W Wolgemut erkannte, fiel der Ruhm dieser Kompositionen natürlich ganz dem ältern Nürnberger Meister zu. Seitdem jedoch Lehrs in seinem „Wenzel von Olmütz“ endgiltig nachgewiesen hat, daß diese Stiche in der That Kopien nach Dürer sind, und daß sie mit Wolgemut nichts zu thun haben, ist die Thausingsche Hypothese, wie es scheint, auch von denen aufgegeben worden, die sie in geschickter Weise weitergebildet hatten. Ist aber Wolgemut nicht der Erfinder dieser Kompositionen, ist er überhaupt kein Kupferstecher, sondern einfacher Altarmaler und Holzschneider gewesen, so gilt, was Springer von ihm sagt: „Er war nicht ein Mann, welcher sich über die Kunst besondere Gedanken machte und die Seele des Lehrlings in gährende Unruhe versetzte.“ Vollkommen negativ ist Springers Stellung zu dem neuerdings gemachten Versuche, statt Wolgemuts dessen Stieffohn und Mitarbeiter Wilhelm Pleydenwurff als eigentlichen Lehrer Dürers hinzustellen. Nicht einmal der Name kommt in der Biographie vor, und wir finden Dürers Verhältnis zu den Gesellen Wolgemuts nur in folgender Weise charakterisirt: „Daß er die letztern mit den kurzen harten Worten abspeist, er hätte viel von den Knechten leiden müssen, spricht nicht für ein besonders inniges Verhältnis zu ihnen oder für eine dankbare Anerkennung ihrer Verdienste um seine künstlerische Erziehung.“

Zimmerhin hätte hervorgehoben werden können, daß Wolgemut wenigstens im Holzschnitt sicher Dürers Lehrer gewesen ist, und daß sich Dürers Jugendstil im Porträt sowohl wie in der Landschaft vielfach mit dem berührt, der in dem Atelier seines Meisters herrschte. Auch die ältern Nürnberger Bild-schnitzer und Erzgießer, vor allen Veit Stof, hätten in einer populären Schilderung Dürers vielleicht eine Erwähnung verdient. Denn sie waren älter als Dürer und künstlerisch bedeutender als Wolgemut. Und wenn man auch darauf verzichten wird, Einzelheiten in seinem Stil auf ihr Vorbild zurück-zuführen, so war es doch für seine stilistische Entwicklung nicht gleichgiltig, daß er als Züngerling plastische Werke vor seinen Augen entstehen sah, an denen er den Sinn für energische Formgebung entwickeln konnte.

Bedauert habe ich besonders, daß Springer Schongauers Einfluß auf

Dürer so gering angeschlagen hat: nur „Einzelheiten der Linienführung“ habe der jüngere Künstler dem ältern abgelernt. Aber wie häufig mag Dürer schon als Knabe die weit verbreiteten Blätter des berühmten Kupferstechers betrachtet und nachgezeichnet haben, wie er ja überhaupt in seiner Jugend die Handzeichnungen oder Kupferstiche älterer rheinischer Meister nachweislich kopierte. Ist es doch auch ganz unwahrscheinlich, daß Christoph Scheurl und Neudörffer, die ja beide Dürer persönlich kannten, die Nachricht aus der Luft gegriffen haben sollten, der alte Dürer habe den Sohn eigentlich zu Schongauer in die Lehre geben wollen, sich aber dann (wahrscheinlich aus Bequemlichkeitsgründen) für den heimischen Meister entschieden. Und sollte nicht die Reise nach Colmar, die Dürer während seiner Wanderschaft unternahm, tatsächlich den Zweck gehabt haben, das Versäumte nachzuholen, den berühmtesten Kupferstecher seiner Zeit wenigstens nachträglich kennen zu lernen? Dabei will ich noch ganz absehen von zwei angeblichen Jugendwerken Dürers, die, wenn sie wirklich von ihm stammten, geradezu eine Schongauersche Epoche in seinem Leben nachweisen würden. Ich meine die Madonna mit der Nelke im Kölner Museum und den Kupferstich mit der Doppeldarstellung Adams und Evas. Die Madonna freilich erwähnt Springer nicht, wahrscheinlich weil er ihre Zurückführung auf Dürer (ebenso wie die dreier andern Bilder, die man neuerdings auf Dürer getauft hat) nicht billigte. Doch an dem Kupferstich, den er selbst kurz zuvor zum erstenmal als Jugendarbeit Dürers angesprochen hatte, hält er auch in der Biographie fest. Kupferstichkenner wie Lehrs wollen ihn übrigens einem niederrheinischen Monogrammisten PM zuschreiben, der „in hohem Grade abhängig von Schongauer“ sei. Aber selbst wenn man von diesen zweifelhaften Jugendwerken absieht, bleibt die Thatsache bestehen, daß Dürer in seiner Jugend fast mehr von Schongauer als von Wolgemut angeregt worden ist. Der Einfluß des Colmarer Meisters ist sowohl in den Blättern der Apokalypse und der großen Passion als auch in einzelnen spätern Kompositionen wie der Flucht nach Ägypten deutlich zu erkennen. Vor allen Dingen hat Dürer in der Kupferstichtechnik — was ja auch Springer zugiebt — an seinen großen Vorgänger angeknüpft. Was übrigens Dürers Kupferstichtechnik betrifft, so will ich nebenbei erwähnen, daß Springer im Anschluß an Thausing die Behauptung aufstellt, Dürer habe bei den Kupferstichen seiner Blütezeit, z. B. der „Melancholie“ und dem „Hieronymus im Gehäus“, ein gemischtes Verfahren von Ätzung und Grabstichelarbeit angewendet. Ich habe mich nach wiederholter Vergleichung der in der Göttinger Kupferstichsammlung befindlichen Abdrücke dieser beiden Platten nicht von der Richtigkeit dieser Ansicht überzeugen können. Im Gegenteil scheint mir der gleichmäßig dünne Zug der Linien, den Dürer hier angewandt hat, und auf dem ja vor allen Dingen der matte silbergraue Ton dieser Blätter beruht, eher auf eine gesteigerte Verwendung der kalten Nadel als auf eine

vorbereitende Ägung hinzuweisen. Auch Lehrs, den ich um seine Meinung befragte, bestätigte mir, daß er sowohl wie die Fachleute, mit denen er darüber gesprochen habe, hier eine Ägung nicht erkennen könnte.

Stärker als den Einfluß der ältern deutschen Meister betont Springer den der italienischen Zeitgenossen. Dürers Beziehungen zu Jacopo de' Barbari sind ja durchaus nicht zu bezweifeln, wenn auch Springer vorsichtigerweise nicht entscheiden will, in welchem Maße der eine der Spendende, der andre der Empfangende gewesen sei. Daß Meister Jakobus den jungen Maler zuerst zu Proportionsstudien angeregt habe, sagt dieser ja selber, und daß er es war, der ihn wahrscheinlich zum erstenmale auf die Antike hinwies, erkennt man an mehreren Zeichnungen. Ob Springer an seiner Hypothese festgehalten hat, daß Dürer auf seiner Wanderschaft in Venedig als Holzschnneider oder Kupferstecher in die Werkstatt des venezianischen Malers eingetreten sei, geht aus der Biographie nicht deutlich hervor.

Den ersten Lehrer von durchgreifendem Einfluß erblickt Springer dagegen in dem großen Andrea Mantegna, dessen Wahrheit und Kühnheit den jungen Künstler mächtig gepackt, ihn auf die Wiedergabe kräftiger Leiber, heftiger Bewegungen, erregten Mienenspieles hingewiesen habe. In der That nimmt Mantegna neben Schongauer und Wolgemut in Dürers Entwicklung die erste Stelle ein.

Dagegen hat wohl der Einfluß Leonardo da Vincis eine zu starke Betonung erfahren. Allerdings scheint sich Dürer bei seinem seltsam barocken Bilde: Christus unter den Schriftgelehrten (in der Galerie Barberini zu Rom) ein echt Leonardosches Problem, das des lebhaften Ausdrucks der Hände, gestellt zu haben. Auch kann man in den Holzschnitten der sogenannten Knoten und in einigen Zeichnungen Dürers Anklänge an Leonardo nachweisen. Endlich finden sich in Dürers theoretischen Schriften einige Sätze, die, wie es scheint, Leonardo zum erstenmale vorgetragen hat. Aber das genügt nicht, mit Springer zu behaupten, an Leonardo habe Dürer (im Gegensatz zu den andern Meistern) „seine ganze Künstlerschaft hingegeben.“ Nicht einmal das phantastische Element in Dürer möchte ich (wie es Springer thut) auf Leonardos Einfluß zurückführen. Im Gegenteil glaube ich, daß dies bei dem deutschen Maler von vornherein viel stärker entwickelt gewesen sei als bei dem vorwiegend verstandesmäßigen Italiener. Auch der Hang zum Grübeln und Träumen war Dürer gewiß schon eigen, ehe er mit Leonardo, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, in Beziehungen trat. In dieser Hinsicht waren beide offenbar Geistesverwandte. Auch schränkt Springer seine Behauptung schon selbst ziemlich stark ein, wenn er hinzufügt, daß dabei „die eigentliche Kunst der Malerei aus dem Spiele bleibe.“ Offenbar will er damit andeuten, daß es mehr die theoretische Seite von Dürers Thätigkeit sei, die auf Anregungen Leonardos zurückgeführt werden müsse. In der That ist es ja sehr

wahrscheinlich, daß Dürer während seines zweiten venezianischen Aufenthalts Zeichnungen des großen Florentiners und Abschriften aus seinem Malerbuche zu Gesicht bekommen hat, wie sie damals in den Kreisen der oberitalienischen Künstler umliefen. Aber trotz einiger Anknüpfungspunkte sind die theoretischen Schriften beider Künstler weit entfernt, sich zu decken. Auch die Vermittlerrolle, die man dem Freunde Leonardos, Fra Luca Pacioli, zusprechen will, bringt uns nicht viel weiter. Denn die Behauptung, „der Krystallkörper mit lauter (?) fünfwinkligen Flächen (Icosaeder) in dem Stiche der Melancholie geht auf Paciolis Lehre von den regelmäßigen Körpern zurück,“ ist schon deshalb unhaltbar, weil der fragliche Körper kein Icosaeder, sondern ein an den Polen abgestumpfter Rhomboeder ist. Wenn man bedenkt, daß damals Perspektive und Proportionslehre in vielen italienischen Malerschulen getrieben, Mathematik aber auch an den Universitäten und in den Hörsälen der Wunderlehrer gelehrt wurde, und daß wir im ganzen von den vordürerischen Studien dieser Art nur sehr wenig wissen, so wird man vorläufig wohl darauf verzichten müssen, Dürers Kenntnisse dieser Art aus einer ganz bestimmten Quelle herzuleiten, umso mehr, als ja auch diese italienischen Studien mehr oder weniger an gemeinsame Quellen wie Vitruv und Euklid anknüpften, die natürlich gewisse Übereinstimmungen von vornherein mit sich brachten. Dazu kommt, daß Dürer selbst in Betreff seiner Proportionsstudien ganz ausdrücklich sagt, daß er die Anregung dazu durch Jacopo de' Barbari erhalten, sich aber dann teils mit Hilfe des Vitruv, teils durch eigenes Studium weitergebildet habe. „Sedoch so ich keinen fand, der da etwas beschrieben hätt von menschlicher Maß zu machen, denn einen Mann Jakobus genannt, von Venedig geborn, ein lieblicher Maler, der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hatt, daß ich auf diese Zeit lieber sehen wollt, was seine Meinung wär gewesen denn ein neu Königreich. . . . Denn mir wollt dieser vorgemeldete Jacobus seinen Grund nicht klärlich anzeigen, das merket ich wohl an ihm. Doch nahm ich mein eigen Ding vor mich und las den Vitruvium, der beschreibt ein wenig von der Gliedmaß eines Manns: Also von oder aus den zweien obgenannten Manner hab ich meinen Anfang genommen und hab darnach aus meinem Fürnehmen gesucht von Tag zu Tag.“ Hätten Leonardos Forschungen auf Dürer einen wesentlichen Einfluß gehabt, so würde er seinen Namen an dieser Stelle wohl genannt haben. Weniger klar können wir über die Quelle von Dürers perspektivischen Kenntnissen urteilen. Den einzigen Anhalt giebt hierüber seine Bemerkung in einem der venezianischen Briefe, er wolle, ehe er Stalien verlasse, noch einen Abstecher nach Bologna machen, „um Kunst willen in heimlicher Perspektiva, die mich einer lehren will.“ Daraus geht wenigstens soviel hervor, daß Dürer seine perspektivischen Kenntnisse weder aus Venedig noch aus dem benachbarten Padua geschöpft hat, wenn es auch auffallend bleibt, daß an dieser Stelle gerade die Städte, deren

Malerschulen sich besonders mit perspektivischen Studien beschäftigten, Florenz, Padua und Mailand, nicht genannt werden. Doch bleibt die Möglichkeit offen, daß Dürer die perspektivischen Kunstgriffe, um die es sich bei diesem Unterricht wahrscheinlich handelte, gar nicht von einem Maler, sondern von einem Mathematiker gelernt habe. Und deren gab es ja in der Universitätsstadt Bologna so viele, daß es im Grunde willkürlich ist, Leonardo selbst oder „einen oder den andern von Leonardos Schülern und Akademiegenossen, welche nach dem Sturze Sforzas ein Wanderleben in Oberitalien führten,“ hier mit Dürer zusammentreffen zu lassen.

Richtig ist es ohne Zweifel, wenn Springer die Einwirkung der venezianischen Kunst und der Antike auf Dürer sehr gering anschlägt. Die Antike hat — von einigen vorübergehenden Anwandlungen der Jugendzeit abgesehen — gewiß nur in inhaltlicher Beziehung auf ihn eingewirkt. Dies gilt unter anderm von zwei Kupferstichen der frühern Zeit, dem sogenannten „großen Pferd“ und dem vielumstrittenen Blatte, das gewöhnlich als „die Eifersucht“ bezeichnet wird. Das erste Werk, dessen mythologische Bedeutung schon durch die Statue auf der Säule, die der Szene hinzugefügt ist, nahe gelegt wird, ist von Thausing mit vollem Recht als Herkules, der die Rosse des Diomedes wegführt, gedeutet worden. Ist die Deutung richtig, so liegt auch kein Grund vor, warum man das Blatt nicht mit dem „Herkules“ des niederländischen Tagebuchs für eins halten soll. Denn wenn dieser „Herkules“ unter den „ganzen Bogen“ genannt wird und das große Pferd kleiner als die andern zu diesem Format gehörigen Blätter ist, so weiß man doch, daß Dürer seine Kupferstiche auf größere Bogen mit breitem Rande druckte, sodaß also auch das große Pferd, das seiner Plattengröße nach etwa in der Mitte zwischen dem großen und kleinen Format steht, recht gut zu den ganzen Bogen gehören konnte.

Ist dies aber richtig, so fällt jeder Grund weg, die „Eifersucht“ mit dem „Herkules“ des niederländischen Tagebuchs zusammenzubringen. Man ist also auch nicht an die übliche Deutung dieses Blattes als Herkules mit Nessus und Dejanira gebunden. Die richtige Deutung hat kürzlich Veit Valentin gegeben: es ist die Liebschaft des in einen Satyr verwandelten Zeus mit der Antiope unter dem Beisein des Merkur und der eifersüchtigen Juno (oder ist es Dirke, die spätere Peinigerin der Antiope?). Springer scheint diese Deutung anzunehmen, spricht aber nur im allgemeinen von einer Götterliebschaft. Leider ist er Valentin auch in einer andern Deutung gefolgt, die ich für ganz unmöglich halte. Da nämlich durch die richtige Deutung der „Eifersucht“ der „Herkules“ frei geworden war, hat Valentin ihn statt auf das große Pferd vielmehr auf das sogenannte „Meerwunder“ übertragen. Es ist dies das bekannte Blatt, das einen Triton darstellt, der ein nacktes Weib durch die Fluten trägt. Freilich kostet es Springer „große Mühe, in

dem wohlbeleibten alten Türken, der hilflos am Ufer des breiten Stromes hin und her läuft, während am jenseitigen Ufer (?) Dejanira gemächlich in den Armen eines Flußgottes ruht, Herkules zu erkennen.“ Mich kostet das auch große Mühe, zumal da in dem Kupferstich so gut wie nichts mit der Erzählung übereinstimmt, wonach Herkules den Kentauren Nessus mit dem Pfeile tötet, weil er sich beim Übersetzen über einen Fluß an Dejanira vergreift. Auch wissen wir ja aus andern Kupferstichen der Zeit und einem Gedichte des Hans Sachs, daß man sich im sechzehnten Jahrhundert diese Geschichte vollkommen korrekt und der antiken Schilderung entsprechend vorstellte.

Die richtige Deutung des „Meerwunders“ habe ich vor einem Jahre gegeben. *) Der Humanist Poggio erzählt in seinen Facetien, die um 1438 entstanden sind und bis zum Jahre 1500 in nicht weniger als sechsundzwanzig Auflagen, auch deutschen, verbreitet waren, folgende Geschichte: „Kürzlich wurde die Nachbildung eines Seewunders (monstrum marinum), das an der Küste von Dalmatien gefunden worden ist, nach Ferrara gebracht. Oberhalb bis zum Nabel hatte es menschliche Gestalt, von da an abwärts die Gestalt eines Fisches, und zwar so, daß der untere in einen Fisch ausgehende Teil zwiegespalten war. Der Bart hing weit herab, über den Ohren ragten zwei hornartige Auswüchse hervor. Die Brüste waren dick, das Maul breit, die Hände hatten nur vier Finger. Von den Händen bis zu den Achseln und am untersten Teil des Bauches ragten Fischflossen zum Schwimmen hervor. Man erzählt, es sei in folgender Weise gefangen worden. Es waren mehrere Frauen am Ufer beschäftigt, Leinen zu waschen. Zu einer von ihnen kam das Fischwesen heran und suchte sie, wie es heißt, um sie zu fressen, mit den Händen an sich zu ziehen. Sie aber, indem sie sich widersetzte — das Wasser war nämlich leicht —, rief mit lautem Geschrei die übrigen zur Hilfe herbei. Indem sie nun, fünf an der Zahl, herbeiliefen, schlugen sie das Ungeheuer, da es nicht in das Wasser zurückkonnte, mit Knüppeln und Steinen tot. Auf's Land gezogen, bot es den Beschauern einen schrecklichen Anblick dar. Sein Körper hatte etwas übermenschliche Länge und Dicke. Eine Nachbildung davon aus Holz, die nach Ferrara gebracht worden ist, habe ich gesehen.“**) Eine ganz ähnliche Geschichte sollte sich im sechzehnten Jahrhundert nicht weit von Dalmatien, in Epirus, zugetragen haben.***) „An einer Quelle, zu der sich die Frauen aus dem Städtchen zu begeben pflegten, um Wasser zu holen, lauerte ihnen

*) Der Papstfisch. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte des Reformationszeitalters. Göttingen, 1891. S. 21.

**) Poggii Florentini Facetiarum liber. Cracoviae, 1592. S. 29.

***) Weinrich, De ortu monstrorum. 1595. Bl. 60b. Vgl. auch Joannis Eusebii Nierembergii Madritensis Historia naturalis. 1635. S. 81. Beispiele für denselben Aberglauben giebt es in der Litteratur des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in großer Menge. Er knüpft natürlich an die antiken Tritonen und Nereiden an.

ein Triton oder Meermensch in einer Höhle auf, in deren Besitz er zufällig gelangt war. Und wenn er einmal eine sah, die allein zur Quelle kam oder am Ufer spazieren ging, so schlich er sich aus dem Wasser und aus seiner Höhle leise von hinten herbei, umfaßte sie und zerrte sie zum Meere hin, wo er sie dann unter das Wasser zu ziehen pflegte. Da dies den Einwohnern des Ortes bekannt geworden war, beobachteten sie das Meerwunder sorgfältiger, legten ihm längere Zeit Schlingen und fingen es bald darauf durch List. Nun enthielt es sich der Speise, und da es außerhalb des Wassers nicht leben konnte, zehrte es sich durch Kummer immer mehr auf, bis es starb. Man sagt, diese Geschöpfe seien sehr verliebt und heftige Weiberfreunde. Deshalb hatten auch die Einwohner der Stadt einen Befehl ergehen lassen, daß sich künftig keine Frau mehr ohne Begleitung von Männern zu der Quelle wagen dürfe. Dies und ähnliches ist mir sehr häufig von solchen erzählt worden, die in verschiedenen Meeren gereist waren und gesehen hatten, wie derartige Ungeheuer bei ruhigem Wasser spielten oder den Schiffen mit aus den Wellen emporgerichtetem Kopfe entgegentamen und Töne von sich gaben."

Es scheint darnach, daß besonders das östliche Gestade des Adriatischen Meeres als Schauplatz solcher Geschichten, die an unsre Seeschlange erinnern, beliebt war. Allerdings stimmt die Szene auf dem Dürerschen Kupferstich mit keiner der beiden erzählten Geschichten genau überein, aber das türkische Kostüm des Mannes am Ufer und die äußere Erscheinung des Ungeheuers erinnert doch so lebhaft daran, daß wir keinen Augenblick in Zweifel sein können, Dürer habe den Stoff zu dieser Komposition aus einer ähnlichen vielleicht in Venedig ihm zugetragenen Geschichte geschöpft. Vorübergehend habe ich auch daran gedacht, daß Dürer durch eine um 1470 in Unterfranken niedergeschriebene Heldensage von dem Meerwunder und der Königin Theodolinde, die später auch Hans Sachs bearbeitet hat, zu seinem Stiche angeregt worden sein könnte. Doch ist die Übereinstimmung mit dieser Sage geringer als die mit den oben erzählten Geschichten. Wir werden also Dürers Meerwunder künftig nicht mehr als „Raub der Anymone“ deuten und als Beweis für Dürers Bekanntschaft mit der griechischen Mythologie herbeiziehen dürfen, sondern den Stich vielmehr als einen Ausfluß des damals herrschenden Aberglaubens auffassen und mit dem achtbeinigen Schwein von 1496, den zusammengewachsenen Zwillingen von 1512, dem Frauenraub auf dem Einhorn u. s. w. zusammenstellen müssen.

Die Periode Dürers, aus der diese Blätter stammen, wird von Springer als die humanistische bezeichnet, womit wenigstens eine Richtung in seinen damaligen Bestrebungen treffend charakterisiert ist. Die folgende will er die erasmische nennen, weil mehrere bedeutende Kupferstiche, die damals entstanden sind, auf Anregungen erasmischer Schriften zurückzuführen seien. Sicher ist das ja der Fall bei dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel,“ den schon

Hermann Grimm vollkommen überzeugend aus dem Handbuch des christlichen Ritters von Erasmus abgeleitet hatte. Springer schließt sich dieser Deutung jetzt an, während er früher mehr im allgemeinen an die damals gebräuchlichen Totentanzbilder erinnert hatte. Was Dürer hier vorgeschwebt hat, ist gewissermaßen eine Umkehrung der Totentanzidee. Nicht die Macht des Todes über den Menschen soll geschildert werden, sondern die Macht des Menschen über Tod und Teufel und Welt, die der christliche Glaube verleiht.

(Schluß folgt)



Joseph Joachim der Bauerndichter



Die deutsche Dorfgeschichte, die in unserm Jahrhundert so reiche Pflege und so hohe Ausbildung erfahren hat, ist ursprünglich das Werk der Bildung. Berthold Auerbach war kein Bauer, er kam auf Umwegen, nachdem er schon seinen Spinoza in sich aufgenommen hatte, zur Dorfgeschichte. Er erfaßte in ihr zunächst den Gegensatz von Stadt und Land. Auch Jeremias Gotthelf, Anzengruber und Rosegger waren sämtlich keine Bauern. Gotthelf war ein gelehrter Pfarrer, Anzengruber ein erfolgloser Schauspieler und sehr seßhafter Städter. Rosegger stammt allerdings aus dem Bauernhause, aber er war seines Zeichens ein Schneiderlein, ehe er in die Stadt kam und zu studiren anfang, und jetzt ist er Schriftsteller, ja sogar Redakteur; sein Verhältnis zum Bauernvolk ist ein wesentlich ästhetisches. Und die andern Dorfgeschichtschreiber: Joseph Rant, Hermann von Schmidt, Maximilian Schmidt, Ludwig Ganghofer und wie sie alle heißen, sind sämtlich keine Bauern, sondern lauter „studirte Herren,“ die sich, von außen kommend, ins Bauerntum eingelebt und daraus soviel poetisches Kapital geschlagen haben, als sie konnten. Der Schöpfer der schönsten Dorfgeschichte, „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, war Staatschreiber von Zürich, und die Dichterin der Dorf- und Schloßgeschichten, Marie Ebner stammt aus einer alten Gutsbesitzerfamilie, von den Grafen Dubsky auf Zdislavie in Mähren. Kurz, wo man hinsieht im ganzen Bereich der Dorfgeschichtenpoesie, tritt uns kein Bauer als Dorfgeschichtschreiber entgegen (auch in der ausländischen Litteratur nicht: Björnson, Turgenjew waren keine Bauern und haben doch die berühmtesten Dorfgeschichten geschrieben). Dichter, zumal Liederdichter, sind allerdings auch in unserm Jahrhundert aus dem Bauernstand aufgetreten, aber keine Sittenmaler des Dorfes. Und das läßt sich recht wohl erklären. Wer das Dorf als Dorf, den Bauer als Bauer