



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die historische Ausstellung deutscher Grabstichelarbeiten : im Berliner
Kupferstichkabinet : (Fortsetzung)

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



Die historische Ausstellung deutscher Grabstichelarbeiten im Berliner Kupferstichkabinet

(Fortsetzung)



Dürers äußeres Leben liegt ziemlich klar vor uns und hat durch Thausing eine so beredte Schilderung erfahren, daß auch weitere Kreise mit den Thatsachen zur Genüge bekannt sind; es ist unzweifelhaft, daß die Kenntnis der Lebensumstände eines Künstlers auch unsre Teilnahme an seinen Schöpfungen beeinflusst, und das ist bei Dürer in hervorragendem Maße der Fall, da wir über viele Ereignisse seines Lebens durch seine eignen, persönliches Empfinden atmenden Aufzeichnungen unterrichtet sind.

Albrecht Dürers Vater war Goldschmied, sein Pate, Antoni Koberger, der bekannte Buchdrucker und Verleger Nürnbergs; daß Dürer sich trotz seiner Studien in der Malerwerkstatt Michael Wohlgemuts bald dem Kunstdruck zuwandte, erscheint also leicht erklärlich. Vor seiner ersten Wanderschaft, die zwischen die Jahre 1490 und 1494 fällt, ist keiner seiner Kupferstiche entstanden. Auf dieser Wanderschaft berührte er 1492 auch Colmar, die Vaterstadt Martin Schongauers, der 1491 gestorben war, und wurde von dessen Brüdern gastlich aufgenommen. Nach seiner Heimkehr gründete er eine eigne Werkstatt, in die er die von älteren Dürerforschern mit Unrecht als Kanthippe verläumdete Agnes Frey als Gattin heimführte. Um diese Zeit müssen wir auch seine ältesten Stiche ansehen, von denen neben der heiligen Familie mit der Heuschrecke die sechs Landsknechte und der Spaziergang ausgestellt sind, Darstellungen, die inhaltlich den namentlich in Süddeutschland beliebten älteren Schilderungen des zeitgenössischen Lebens — man vergleiche z. B. die ausgestellten Werke des Meisters M. Z. und B. S. — noch nahe stehen. Die heilige Familie mit der Heuschrecke giebt uns ebenso wie der „Verlorne Sohn“ einen guten Begriff von der so frühzeitig geweckten Begabung Dürers für die landschaftliche Komposition, in der er Bahnbrechendes zu leisten berufen war. Technisch sehen wir ihn hier noch in den Bahnen des fünfzehnten Jahrhunderts.

Einen gewaltigen Fortschritt offenbart uns der im Jahre 1504 entstandene Stich „Adam und Eva.“ Hier zum erstenmale in der Entwicklung des
Grenzboten II 1889

Kupferstich tritt uns das bewußte Streben nach malerischer Behandlung entgegen, die fortan den Künstlern als höchstes Ziel vor Augen stand, bis sie in ihrer virtuosen Ausbildung am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts fast die Grenze der Technik des Kupferstichs zu überschreiten drohte. Auch die Formengebung ist in diesem Stich zu einer Größe ausgereift, die man nur begreift, wenn man sich die inzwischen entstandene gewaltige Holzschnittfolge der Offenbarung Johannis vergegenwärtigt, die Dürer mit einem Schlage zum weltberühmten Künstler machte. Aus demselben Jahre stammt auch das mit rührender Sorgsamkeit ausgeführte Idyll der Geburt Christi, das uns wie ein Vorpiel zu dem sieben Jahre später erscheinenden, aber größtenteils auch schon 1504 und 1506 entstandenen Holzschnittwerke des Marienlebens annutet. Auch eine andre Mariendarstellung dieser Zeit, die Madonna mit der Meerkatze (um 1506), hat einen vorwiegend idyllischen Charakter, der durch die landschaftliche Ferne mit dem Nürnberger Motiv des Weierhauses noch gehoben wird. Da die Ausstellung aus der Fülle der Madonnengestalten Dürers nur eine kleine Zahl bringt, kann hier ein vergleichendes Studium gerade dieser in hervorragendem Sinne deutschen Schöpfungen nur angeraten, aber nicht ausgeführt werden. Für die Wandlung des Dürerschen Formenstiles giebt es keine bessern Zeugnisse als seine Madonnen, deren vergleichende Betrachtung ebenso genutzbringend wie lehrreich ist.

In einen ganz andern und neuen Gedankenkreis führen uns die folgenden ausgestellten Stiche, die die Welt des Humanismus vor unser Auge rufen. Im Jahre 1506 besuchte Dürer — ob zum ersten- oder zweitemale, lassen wir dahingestellt — Oberitalien, wo ihn namentlich Venedig und Bologna lange Zeit fesselten. In Italien lernten die deutschen Künstler das formale Studium des klassischen Altertums kennen, aus Italien drang auch die litterarische klassische Bildung nach Deutschland. Lernte Dürer in der ersten Beziehung an der Quelle, so erhielt er die humanistischen Anregungen offenbar aus zweiter Hand, durch seinen Freund Willibald Pirckheimer, mit dem er, in demselben Hause aufgewachsen, auch während seiner italienischen Reise in regem brieflichen Verkehr blieb. Den künstlerischen Rückschlag dieser Beziehungen dürfen wir wohl in Dürers allegorischen und mythologischen Schöpfungen erkennen. Hat man doch den „Traum des Doktors“ gar als eine persönliche Anspielung auf Pirckheimers Buhlschaften auffassen wollen. Pirckheimer war aber 1507, als der Stich ungefähr entstand, erst 37 Jahre alt, also hatte die Anspielung der Liebesgedanken, die auf Stelzen künstliche Gehversuche machen, keinen rechten Sinn; immerhin ist es möglich, daß Pirckheimer die Anregung zu der selbst etwas gestelzten Sinnbilderei des Stiches gegeben hat. Einen ähnlichen wenig klaren Inhalt, zu dessen Erläuterung die sittlichen Begriffe jener Zeit vielleicht die Handhabe bieten können, zeigt auch die sogenannte „Eifersucht“, eine Darstellung, der einzelne italienische Studien des Meisters zu Grunde liegen, ohne daß auch

die Übernahme des Stoffes aus einer italienischen Quelle — man hat an eine italienische Umbildung des Mythos von Nessus und Dejanira gedacht — sicher nachweisbar wäre. Es bleibt schließlich die Vermutung nicht ausgeschlossen, daß Dürer durch seine Formstudien des Nackten zu jenen ihm selbst vielleicht ihrem mythologischen Inhalte nach nicht völlig klaren Vorstellungen geführt worden ist. Schon Vasari betont, daß der Künstler in der „Eifersucht“ namentlich habe zeigen wollen, daß er das Nackte darzustellen wisse, was ihm freilich nur nach Maßgabe der wenig schönen deutschen Modelle gelungen sei. Technisch von hohem Interesse ist der ausgestellte unvollendete Probedruck dieses Stiches, der nur noch in einem zweiten Exemplar der Albertina in Wien bekannt ist und einen fesselnden Einblick in die sorgsam abwägende Arbeitsweise des Meisters gestattet. Ein Teil der Platte ist hier erst mit der sogenannten kalten Nadel vorgeritzt, freilich mit jener Dürer eignen Sicherheit des Umrisses, und durch den Probeabzug wollte der Künstler sich offenbar zunächst die Wirkung der Baumgruppe und der Landschaft vergegenwärtigen, um das richtige Verhältnis zwischen Licht- und Schattenmassen bei der Ausführung der dunkeln Partien des Vordergrundes nicht zu verfehlen. Es kann uns dies Verfahren als eine praktische Bestätigung seines Ausspruchs dienen: „dan ein gut byld mus mit großer müe arbeit fleiß und voll besunnen gemacht werden, und es gerett uns nit ongefehr.“ Die Ergebnisse seiner so eingehenden Studien, die er namentlich auch auf technischem Gebiete machte, sind in dem „Großen Glück“ und dem „Heiligen Eustachius“ mit den prächtig aufgebauten Landschaften leicht zu erkennen. Diese Blätter bestimmte er Christian II., dem kunstfönnigen König von Dänemark, mit dem er 1521 in Brüssel zusammentraf, zum Geschenk, mit den besten Stücken aus seinem ganzen Druck; „sind fünf Gulden wert,“ fügt er in seinem Tagebuche gewissenhaft hinzu. Im Jahre 1521 rechnete man freilich noch nicht mit unsern Liebhaberpreisen, die oft für eines jener Blätter das hundertfache jener bescheidenen Summe übersteigen!

Das sogenannte „Große Glück“ ist eine jener allegorischen Gestalten, die in der Phantasie des Renaissancekünstlers lebendig waren, wurde aber von Dürer weit über die engen spießbürgerlichen Beziehungen der Zeit hinaus zu einer „Nemesis“ umgebildet; freilich dies nicht im antiken Wortsinne aufzufassen, sondern als das Geschick, das Gutes und Böses unter die Menschen verteilt. Thausing hat diese Allegorie auf zeitgeschichtliche Ereignisse, den Schweizerkrieg des Jahres 1499, beziehen wollen und sogar in der Landschaft, die nach ihm mit der den kaiserlichen Truppen verhängnisvollen Ortschaft Heigersloch in Schwaben viel Ähnlichkeit haben soll, Anhaltspunkte für seine Ansicht zu finden geglaubt, jedoch wohl ebenso sehr mit Unrecht, wie jene ältern Dürerforscher, die in der Fortuna das Bildnis von Dürers Gattin und in dem „Ritter trotz Tod und Teufel“ den Reformationsritter Franz von Sickingen sehen wollten. Auch das letztgenannte Blatt, dessen Grundgedanke (Tod und Teufel bedrohen auf einsamer

Fahrt einen furchtlosen Ritter) sehr wohl einem bildenden Künstler des sechzehnten Jahrhunderts auch ohne äußere Veranlassung kommen konnte, ist in erster Linie als freie künstlerische Studie zu betrachten und zu würdigen. Daß Dürer ähnliche Studien psychologisch zu vertiefen verstand, beweist uns am besten der berühmte Stich „Melancholia.“ Nur ungern widerstehen wir dem Versuch, in dieses tief ergreifende, echt deutsche Phantasiegebilde alle möglichen philosophischen Ideen und Probleme hineinzugeheimnissen. Wie trocken erscheint uns neben diesem Werke Dürers ein Text, mit dem Jost Amman in seinem Wappen- und Stammbuche 1589 die äußerlich an Dürers Gestalt sich anlehrende Melancholia begleitet:

Hienauß, dortnaus mein Sinn sich lenkt
 Und manche seltsam Kunst erdenkt
 Bist du mein freunt, thu mich nicht irren
 Sonst wirstu mir mein Hirn verwirren.
 Mir bringt kein freud der Kinder schreyen
 Der Hüner gehen, Eyer legen
 Daß mich nur bleiben bey mein sinn
 Sonst wirstus haben klein Gewinn.

Und doch kommt dies der Durchschnittsauffassung der Dürerschen Zeit vielleicht näher, als unsre Faustischen Welterschmerzstimmungen, die wir aus dem auch landschaftlich äußerst stimmungsvollen Bilde herauslesen möchten. Die Melancholia ist eine der vier Komplexionen oder Temperamente, die in dem Aberglauben der Zeit eine hervorragende Rolle spielen. Daß Dürer, vielleicht unter dem Eindruck des gleichzeitigen Todes seiner geliebten Mutter, dem Gegenstande eine psychologische Vertiefung hat angedeihen lassen, deren Vann sich kein moderner Mensch zu entziehen vermag, weil sie eben über alle historischen Grenzen hinaus menschlich ist, ist unbestreitbar, aber wir möchten auch diesen Vorgang uns mehr als eine Form künstlerischer Durchbildung, als als Ausfluß einer augenblicklichen Stimmung denken. Sieht doch Alberti einmal den Künstlern den offenbar praktisch gemeinten Rath: *ea potissimum pingenda sunt, quae plus animis quod excogitent relinquunt, quam quae oculis intueantur.* Nach dieser Anweisung ist offenbar auch Dürer verfahren.

Hat man der Melancholie den Ritter trotz Tod und Teufel als den Sanguiniker zur Seite gestellt, so soll der „Hieronymus im Gehäus,“ den wir auch in der Ausstellung neben jenen gleichzeitigen Stichen finden, das Phlegma vertreten. Daß die anheimelnde Innenszene, das Urbild selbstgenügsamer Behaglichkeit, die bis ins kleinste hinein durchklingt, im Gegensatz zu jenem phantastisch unruhigen Stimmungsbilde steht, empfindet jeder, der beide Bilder neben einander sieht. Ob aber diese Behaglichkeit nur dem Phlegma eigen ist, mag ein besserer Kenner der „menschlichen Komplexionen“ entscheiden. Wir setzen als Wahlspruch dieses Heiligen Hieronymus eine von Chytraeus überlieferte Inschrift des sechzehnten Jahrhunderts:

So vil du magst, leb still für dich
 Nach hochem Stand nicht sehne dich
 Vom höchsten Schloß der donner künnt
 Herrn guad selten ein gut end nimmt.
 Wenn du fürhast ein wichtig sach
 So seh dich für und thu gemach
 Mit eil soll man nicht heben an
 Das man hernach nicht enden kann.

In den letzten Jahren seines Lebens waren es vorzugsweise physiognomische und Proportionsstudien, die Dürer fesselten. Ein Blatt, wie die von einem Engel gekrönte Madonna aus dem Jahre 1520, zeigt keine Merkmale einer besondern Vertiefung, es ist wohl mehr eine Arbeit, die der Marktnachfrage ihre Entstehung verdankt. Schon während seiner niederländischen Reise und auch nach seiner Rückkehr in die Heimat wandte sich Dürer mit gesteigerter Vorliebe dem Bildnisfache zu. In der Ausstellung sind seine Leistungen auf diesem Gebiete durch den sogenannten „Kleinen Kardinal“ (Albrecht von Mainz) und das Porträt des Erasmus von Rotterdam vertreten, beides Zeitgenossen, die bekanntlich in der Reformationsgeschichte ihre besondere Rolle spielten. Auf dem denkwürdigen Reichstage zu Augsburg im Herbst 1518, wo Luther von dem päpstlichen Legaten Cajetan vernommen wurde, war auch Dürer mit seinen Freunden Nügel und Spengler, den amtlichen Vertretern Nürnbergs, zugegen. Hier entwarf er auch neben Skizzen zu dem Porträt des Kaisers Maximilian die Zeichnung für den „Kleinen Kardinal,“ zunächst in Kohle (die Skizze befindet sich in der Albertina in Wien) und sodann in sorgfältig den Stich vorbereitender Federzeichnung (in der Kunsthalle zu Bremen.) Der Kurfürst verfehlte nicht, nach Übersendung der Platte mit 200 Abzügen dem Künstler seine Erkenntlichkeit zu erzeigen, indem er ihm 200 Gulden in Gold und zwanzig Ellen Damast zu einem Rock schickte und auch später sich für Dürer verwendete. Erasmus von Rotterdam zahlte für sein Konterfei, dessen Vollendung er mit eitler Ungebuld kaum erwarten konnte, nur mit schönen Redensarten. 1520 in Brüssel hatte er Dürer geseffen, 1526 ist der Stich datirt, offenbar haben die Züge des großen Humanisten in Dürers Gedächtnis nicht fest gehaftet, denn die Ähnlichkeit mit dem durch die Meisterhand Holbeins verewigten Antlitz ist nur gering. Erasmus selbst konnte dieser Mangel nicht entgehen, er entschuldigte ihn aber höflich und bescheiden zugleich damit, daß er in den fünf Jahren, die seit dem Entwurf vergangen waren, eben nicht derselbe geblieben sei. Technisch steht das Blatt auf der vollen Höhe jener letzten Kupferstiche Dürers, deren Reihe es mit dem gleichzeitigen Porträt Melanchthons abschließt. Den Rest seines Lebens widmete der Meister fast ausschließlich theoretischen Untersuchungen, denen der Tod am 6. April 1528 ein Ziel setzte. Wenn Erasmus von Rotterdam ihm sogar vor Apelles die Palme reicht, mit dem verglichen zu werden der größte Malerruhm aller Zeiten blieb, so begründet

er das nur damit, daß Dürer alles, zu dessen Darstellung andre der Farben bedurften, in schwarzen Linien, d. h. im Holzschnitt und Kupferstich auszudrücken verstanden habe. „Ist es nicht bewundernswürdiger — ruft er aus —, ohne den buhlerischen Reiz der Farben das zu leisten, was Apelles mit ihrer Hilfe geleistet hat?“ Wir dürfen diese Anerkennung in dem Sinne auch zu der unsern machen, daß Dürers Stellung in der Kunstgeschichte in höherm Maße noch durch seine Leistungen im Kupferstich und Holzschnitt als durch seine Gemälde bestimmt wird. Schon aus diesem Grunde gebührt den erstern die Teilnahme der weitesten Kreise mindestens in demselben Maße wie seinen Gemälden. Daß die Berliner Ausstellung auch hier ihre Wirkung nicht verfehlen möge, ist unser lebhafter Wunsch.

(Schluß folgt)



Das Grillparzerdenkmal in Wien



ald wird man in Wien nicht mehr klagen dürfen, daß die Stadt arm an patriotischen Denkmälern sei: zu den älteren Standbildern Kaiser Josefs, Prinz Eugens, des Erzherzogs Karl, des Feldmarschalls Schwarzenberg sind in den letzten Jahren die Denkmäler Tegetthoffs, Haydns und zuletzt das der Kaiserin Maria Theresia gekommen, Radezky und Mozart sind in Vorbereitung und vor wenigen Wochen ist die Hülle von dem Grillparzerdenkmal im Volksgarten gefallen. Wie der Leser schon aus den Zeitungen weiß, stellt es einen halb-kreisförmigen Mauerausschnitt dar, der durch einen hochaufragenden säulengestragenen Mittelbau durchbrochen ist, in der Nische befindet sich die sitzende Figur des Dichters, an den Wänden rechts und links sind Szenen aus seinen Dramen in mäßig erhobner Arbeit abgebildet: alles in grobkörnigem Laaser Marmor. Die Gestalt des Dichters ist von Kundmann, die Reliefs sind von Weyr.

Karl Kundmann ist ein Wiener, geb. 1838, im großen Publikum hauptsächlich durch seine militärischen Heldengestalten bekannt: die Statuen König Rudolfs, Prinz Eugens, Graf Bucquoy's im Arsenal und Admiral Tegetthoffs am Praterstern. Aber seine künstlerische Stärke liegt nicht auf diesem Gebiet; kräftige, energische Männlichkeit vermag er am wenigsten darzustellen, am besten