



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Lange, Konrad: Albrecht Dürers Jugendentwicklung

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

wir von den Gegnern den Nachweis, daß bereits jetzt das Ziel der Erziehung: die harmonische Ausbildung der menschlichen Kräfte, erreicht sei. Seit Pestalozzi namentlich ist die Forderung solcher harmonischen Bildung immer und immer wieder erhoben worden, und doch haben wir im eigentlichen Sinne nicht die harmonische Erziehung, die dem Meister der deutschen Pädagogik und seinen großen Vorgängern, einem Amos Comenius, August Hermann Francke, Sohn Locke, sowie Pestalozzis Zeitgenossen, einem Rousseau, Campe, Salzmann, Herder und andern vorschwebte. Wir sind thatsächlich in dem Irrtum befangen, daß sich die Erziehung ausschließlich mit dem Erwerb geistigen Besitzes, mit der Vermittlung geistiger Bildung zu befassen habe. Daher sind wir von vornherein so leicht geneigt, jede körperliche Arbeit als ein ihr fremdartiges Element zurückzuweisen. Und doch gehören beide, körperliche und geistige Arbeit, eng zusammen; nur in einem gesunden Leibe wohnt eine gesunde Seele, und es ist eine Erfahrungsthatsache, daß zwischen den körperlichen und den Seelenzuständen die innigste Wechselwirkung besteht. Wir glauben also nicht daran, daß das Ideal einer harmonischen Erziehung schon erreicht sei, wir nehmen das Recht für uns in Anspruch, ehrlich darnach zu ringen.

Und wir werden darin nicht nachlassen. Ob wir mit unsern Bestrebungen zum Ziele kommen werden, das stellen wir getrost der Zukunft anheim. Wir leben aber der fröhlichen Zuversicht, daß es uns gelingen werde. Die Kraft und die Raschheit, mit der sich die Idee des Arbeitsunterrichts in wenig mehr als einem Jahrzehnt in allen Kulturstaaten Boden erobert hat, sie sind ein Zeugnis dafür, daß der Gedanke, die Arbeit sei ein wichtiges, bisher verkanntes Erziehungsmittel für das heranwachsende Geschlecht, kaum je wieder verschwinden kann; er wird seinen Platz behaupten, denn die gesunden, den Fortschritt der Menschheit fördernden Ideen haben ein zähes Leben. Mag es daher auch das stumpfe Vorurteil und das zähe Festhalten am Althergebrachten versuchen, die Idee der Arbeitserziehung in dem Sumpfe der Gleichgiltigkeit zu begraben, wir werden sie unermüdlich hochhalten. Die Zukunft wird lehren, wem zuletzt der Sieg bleiben wird.



## Albrecht Dürers Jugendentwicklung

Von Konrad Lange



In den Januarheften der Grenzboten habe ich bei Gelegenheit einer Rezension der neuen Springerschen Biographie mehrere allgemeine Fragen, die sich auf die Beurteilung von Dürers Kunst beziehen, in neuer Weise zu beantworten versucht. Es handelte sich dabei unter anderm auch um Dürers Verhältnis zur italienischen Kunst, um die Beeinflussung, die er in seiner Jugend von

den italienischen Meistern seiner Zeit erfahren hat. Ich mußte darauf aufmerksam machen, daß Springer diese zu überschätzen, dagegen die der ältern deutschen Kunst zu gering anzuschlagen scheint. Dieser Standpunkt hängt aufs engste mit einem noch immer herrschenden ästhetischen Vorurteil zusammen. Es ist zwar schon von verschiednen Seiten (z. B. neuerdings von W. von Seidlitz, Rob. Vischer, H. Thode) ausgesprochen worden, daß Dürers Kunstideal ein andres sei als das der antiken und italienischen Kunst, daß er nur aus diesem Ideal heraus verstanden, nur mit dem Maßstabe der deutschen Kunst gemessen werden könne. Trotzdem verfällt man immer wieder in den Fehler, eine Rangvergleichung zwischen der Dürerischen und der italienischen Kunst anzustellen. Man hat sich einmal gewöhnt, Dürer mit der italienischen Brille zu betrachten, und von dieser Gewöhnung will man nicht lassen. Nur W. von Seidlitz hat in mehreren Rezensionen ausgesprochen, daß wir gar nicht berechtigt seien, die angebliche Häßlichkeit der Dürerischen Gestalten zu tadeln, ja daß wir nicht einmal nötig hätten, Dürer ihretwegen zu entschuldigen, daß es vielmehr nur darauf ankomme, seine Kunst als den für ihre Zeit höchsten Ausdruck des germanischen Kunstideals zu verstehen. Wenn wir aus den Schöpfungen der größten Künstler aller Zeiten das künstlerische Ideal der romanischen und der germanischen Rasse ableiten wollen, so ergibt sich, daß die Romanen, insbesondere die Italiener, vor allen Dingen einem großen und formal abgeschliffnen Stil im Sinne der Antike zustreben, einem Stil, der allerdings nicht ohne Naturstudium denkbar ist, der aber als etwas wesentliches und selbständiges aus dem Naturstudium herauswächst, während die Deutschen vielmehr das Studium der Natur als das wesentliche in der Kunst betrachten und dieses Naturstudium mit einem nur ihnen eigentümlichen Sinn für tiefen Gefühls- und Gedankenausdruck zu verbinden suchen. Man nehme nur eine Reihe wirklich bedeutender deutscher Künstler, wie Schongauer, Dürer, Holbein, Menzel, v. Uhde, v. Gebhardt, und frage sich, ob diese Kennzeichen nicht durchweg bei ihnen zutreffen, ob ihre Schöpfungen nicht durchweg gleichzeitig naturalistisch und gedanken- oder gefühlvoll sind! Das ist ja gerade die Achillesferse des modernen, bewußt inhaltslosen Realismus, daß er sich freiwillig des großen deutschen Kunstideals, des Gedanken- und Gefühlsausdrucks, begiebt. Das war ja andererseits die Schwäche der deutschen Kunst in der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts, daß sie neben dem Gefühls- und Gedankenausdruck nichts von Naturstudium wissen wollte, sondern statt dessen vielmehr einem undeutschen Formalismus huldigte. Nur in der Verbindung von Naturalismus mit Gedanken- und Gefühlsausdruck beruht für unsre deutsche Kunst das Heil der Zukunft.

Wenn man deshalb einen Künstler wie Dürer richtig auffassen will, so darf man nicht fragen, inwieweit er die formale Vollendung der Italiener erreicht habe oder nicht, sondern vielmehr, inwieweit er dem spezifisch germanischen

Kunstideal nahe gekommen sei, das ihm allein vorschwebte. Hat er dieses in der für seine Zeit überhaupt möglichen Weise erreicht, so ist er einfach vollendet, abschließend, unübertroffen. Dann braucht man ihn nicht mit Raffael zu vergleichen, um ihn in formaler Beziehung unter diesen zu stellen, man braucht ihn auch nicht als den Verkünder eines Größern, der nach ihm gekommen sei, aufzufassen, sondern man darf sich seiner freuen als eines Künstlers, der dem deutschen Empfinden in der bildenden Kunst den vollkommensten Ausdruck verliehen hat. Wenn man freilich den Idealismus als die einzig berechnete Kunststrichtung hinstellen, den Realismus nur als eine Vorstufe dazu auffassen will, dann kann man mit dem besten Willen einem Künstler wie Dürer nicht gerecht werden. Dann wird er stets der auf halber Höhe stehen gebliebne absonderliche Meister erscheinen, dessen Werke man wohl erklären und entschuldigen, aber nicht aufrichtig genießen kann.

Eine überraschende Bestätigung für die Annahme einer ursprünglich rein deutschen Kunstentwicklung Dürers haben die glücklichen Entdeckungen des Basler Kunstgelehrten ergeben, die die Veranlassung zu diesen Zeilen bilden. \*) Der Verfasser freilich glaubt, daß die „deutsche Kunstforschung“ (die er, wie es scheint, in einen Gegensatz zu der schweizerischen stellt) nur schwer mit ihren ehrwürdigen Traditionen brechen und sich von Dürers künstlerischer Thätigkeit in Basel und seiner fundamentalen Abhängigkeit von Schongauer überzeugen lassen werde. Aber er hat ja selbst hervorheben müssen, daß diese „deutsche“ Kunstforschung ihm in mancher Beziehung schon ganz erfolgreich vorgearbeitet hat. Daß Dürer auf seiner Wanderschaft auch in Basel gewesen sei, hat wohl kein verständiger Mensch neuerdings bezweifelt, und seine Abhängigkeit von Schongauer ist gerade kürzlich von verschiedenen deutschen Kunsthistorikern (besonders von Bischof, v. Seidlitz und Thode) betont worden. Ja sogar, daß er in einem nähern Verhältnis zu den Holzschnittillustrationen gewisser Basler Drucke stehe, die in den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts erschienen sind, haben schon v. Rumohr, v. Seidlitz, R. Bischof u. a. vermutet. Die deutsche Kunstforschung hat also um so weniger Veranlassung, sich den Entdeckungen Burckhardts zu verschließen, als ihre eignen Vermutungen dadurch nur eine Bestätigung erhalten. In einem Punkt allerdings, und zwar in einem sehr wichtigen, stellt sich Burckhardt in einen Gegensatz zu der deutschen Forschung, indem er sich gleichzeitig dem französischen Dürerforscher Ephrussi anschließt: er leugnet nämlich Dürers erste italienische Reise.

Man war bisher, wenigstens in Deutschland, ziemlich einig darüber, daß Dürer während seiner Wanderschaft, d. h. zwischen Ostern 1490 und Pfingsten

\*) Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492 bis 1494. Von Daniel Burckhardt. München und Leipzig, G. Hirths Kunstverlag, 1892.

1494, unter anderm auch in Italien, und zwar in Venedig gewesen sei. Schon Fiorillo hatte diese Vermutung ausgesprochen, und spätere Forscher hatten diese „erste venezianische Reise“ mehr und mehr als Tatsache in ihre Schilderung Dürers aufgenommen. Es fehlte auch nicht an scheinbaren Beweisen dafür. Zwar wenn der bekannte Nürnberger Rechtsgelehrte Christoph Scheurl in seiner 1506 verfaßten Lobrede auf Deutschland von den Triumphen Dürers in Venedig und Bologna sagt, der Künstler habe sie gefeiert, nachdem er kürzlich nach Italien wieder zurückgekehrt sei (rediisset), so hat Burckhardt mit Recht bemerkt, daß das Wort „zurückgekehrt“ viel eher auf einen Ausflug bezogen werden könne, den Dürer während seines Aufenthaltes in Venedig im Jahre 1506 von dort aus gemacht haben möge, als auf eine jetzt nach zwölfjähriger Pause wiederholte italienische Reise. Und gerade ein solcher Ausflug wird durch den Umstand wahrscheinlich gemacht, daß die Briefe Dürers aus Venedig an Pirtheimer während des Sommers 1506 (von April bis August) aussetzen.

Ein stärkerer Beweis als dieses rediisset scheint eine Bemerkung Dürers selber in den eben erwähnten Briefen zu sein. Nachdem er den Altmeister der venezianischen Malerschule, Giovanni Bellini, gelobt hat, fährt er fort: „Und das Ding, das mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen, das gefelt mir iz nüt mer. Und wen ichs nit selbst sech, so hett ichs kein anderen gelaubt.“ Daraus scheint doch deutlich hervorzugehen, daß Dürer schon elf Jahre früher einmal in Venedig gewesen war, und daß er damals dort einen künstlerischen Eindruck empfangen hatte, der sich jetzt, freilich mit anderm Erfolge, wiederholte. Der angeführte Brief stammt vom 7. Februar 1506. Rechnet man von hier elf Jahre zurück, so erhält man das Frühjahr 1495. Das will nun freilich mit der Zeit von Dürers Wanderschaft nicht recht stimmen. Denn diese dauerte, wie er uns selbst berichtet, nur bis nach Pfingsten 1494, wo er wieder in Nürnberg eintraf. Man hat sich dem gegenüber mit der Annahme einer Ungenauigkeit, eines Rechenfehlers geholfen. Aber mindestens mit demselben Recht kann man aus diesen Worten schließen, daß Dürer den künstlerischen Eindruck, auf den er sich hier bezieht, nicht in Italien, sondern in Nürnberg empfangen habe. Es ist nun ein eigentümliches Zusammentreffen, daß gerade in den Jahren 1494 und 1495, also in der Zeit nach Dürers Rückkehr von seiner Wanderschaft, eine Anzahl Zeichnungen entstanden sind, die er nach italienischen Originalen, Kupferstichen Mantegnas und anderer, Bildern oder Zeichnungen Lorenzo di Credis, vielleicht auch nach der Antike angefertigt hat. Man erhält den Eindruck, daß gerade damals, infolge der engen Beziehungen, die zwischen Nürnberg einerseits und Padua, Venedig, Bologna u. s. w. andererseits bestanden, eine größere Anzahl Kunstblätter aus Italien nach Nürnberg und in Dürers Hände gekommen seien. Dazu kommt, daß Dürer gerade damals auch in Nürnberg zuerst die Bekanntschaft eines venezianischen Malers

gemacht zu haben scheint, der dann in seiner Jugendentwicklung eine große Rolle spielen sollte. Jacopo de' Barbari, genannt Jakob Walch, ein geborner Venezianer, der aber in seinem Stil deutsche und italienische Elemente in eigentümlicher Weise vereinigt, hat, wie Dürer uns selbst sagt, ihm in frühen Jahren Anweisungen in der Proportionslehre des menschlichen Körpers gegeben. Dürer hat sich damals, was er mit Hinweis auf seine Jugend entschuldigt, durch diese Geheimlehren sehr imponieren lassen und geglaubt, dadurch die wahre Proportion des menschlichen Körpers vollständig ergründen zu können. Und dieser selbe Jacopo de' Barbari ist es, von dem Dürer später (1506) schreibt, er sei in Venedig keineswegs so angesehen wie in Deutschland, und wenn auch gewisse Nürnberger sehr viel von ihm hielten, so spottete man doch seiner in Venedig und sage, wenn er tüchtig wäre, so ginge er nicht aus Venedig fort. Schon aus diesen Thatsachen hat man mit Recht geschlossen, daß das „Ding,“ von dem Dürer in der angeführten Briefstelle spricht, irgendwie mit Jacopo de' Barbari zusammenhänge. Die Frage ist nur, wo Dürer in seiner Jugend zuerst mit diesem Maler zusammengetroffen ist. Nun kann man allerdings Jacopo de' Barbaris Aufenthalt in Nürnberg erst von 1500 an bestimmt nachweisen. Es läßt sich aber durch mehrere Erwägungen, die aufzuzählen hier zu weit führen würde, wahrscheinlich machen, daß er schon in den Jahren 1495 bis 1497 einmal in Nürnberg gewesen ist. Dann aber würde Dürer die Bekanntschaft mit ihm nicht notwendig in Venedig, sondern viel wahrscheinlicher in Nürnberg angeknüpft haben. Ich glaube in der That, daß das „Ding,“ das dem jugendlichen Dürer 1495 so imponirt hatte, ihn aber später (1506) in Venedig so kalt ließ, nichts anderes gewesen sei, als eine Zeichnung, ein Bild, vielleicht eine Normalfigur Jacopo de' Barbaris in Venedig, von der dieser ihm in Nürnberg ein Nachbild gezeigt hatte, die aber später, als er sie mit gereiftern künstlerischen Anschauungen im Original zu sehen bekam, jeden Reiz für ihn verloren hatte. Mir scheint diese Auffassung natürlicher zu sein als die Burckhardts, der unter dem „Ding“ die „Kunstweise,“ d. h. die „antike Art“ verstehen möchte, die in irgend einem hochbedeutenden Werke von Dürer selbst, das im Jahre 1494 bis 1495 entstanden sei, ihren Ausdruck gefunden habe. Denn „Ding“ bedeutet bei Dürer immer irgend einen bestimmten konkreten Gegenstand, Bilder, Kupferstiche, Instrumente und dergleichen, niemals etwas allgemeines wie „antiquarische Richtung der Kunst.“

Wie dem auch sei, jedenfalls beweist auch diese Stelle nicht, daß sich Dürer während seiner Wanderschaft in Venedig aufgehalten habe. Noch schwächer sind die künstlerischen Gründe, die man der Regel nach dafür anführt. Allerdings läßt sich in den Jahren 1494 und 1495 ein gewisser Einfluß der italienischen, vielleicht auch der antiken Kunst auf Dürer nachweisen. Aber dieser Einfluß, der übrigens kein durchgreifender ist, konnte auch aus der Ferne auf den jungen Künstler wirken. Kupferstiche und Zeichnungen

italienischen Ursprungs konnten auch in den Nürnberger Künstler- und Gelehrtenkreisen von Hand zu Hand gehen, und Dürer konnte sie kopieren, ohne je einen Fuß auf italienischen Boden gesetzt zu haben. Aus solchen Blättern konnte er sogar gewisse Formen der venezianischen Architektur kennen lernen, die man auf dem architektonischen Hintergrunde eines Blattes der 1498 erschienenen Apokalypse beobachtet hat. Noch weniger beweisen gewisse landschaftliche Aquarellstudien aus Tirol, die man in die Jahre der Wanderschaft setzen möchte, denn sie können ebensogut erst aus dem Jahre 1506 stammen und bei einem von Venedig aus in die Tiroler Berge unternommenen Sommerausflug entstanden sein. In der That wird man bei dem vollkommenen Schweigen der Quellen über diese angebliche venezianische Reise und bei dem ausgesprochen deutschen Charakter der nach der Rückkehr von der Wanderschaft entstandenen Apokalypse sagen müssen, daß Dürer höchst wahrscheinlich in diesen Jahren den deutschen Boden nicht oder höchstens für ganz kurze Zeit verlassen hat. Wo aber ist er damals gewesen, wo hat er als wandernder Geselle gearbeitet?

Über die ersten beiden Wanderjahre fehlt uns jede Nachricht. Derselbe Christoph Scheurl, den wir schon einmal als Zeugen anrufen mußten, erzählt in seiner Lobrede auf Anton Kreß, daß Dürer, nachdem er Deutschland durchwandert habe (*peragrata Germania*), im Jahre 1492 nach Kolmar gekommen und dort, da Martin Schongauer schon verstorben gewesen, von dessen drei Brüdern Kaspar, Paul und Ludwig, später auch in Basel von dem vierten Bruder, dem Goldschmied Georg Schongauer, freundlich aufgenommen worden sei. Martin Schongauer starb, wie wir jetzt, ebenfalls durch Burckhardts Forschungen, wissen, am 2. Februar 1491 in Breisach. Er lebte also noch, als Dürer auf die Wanderschaft ging. Warum begab sich der junge Geselle nicht sogleich zu ihm? Wie kam es überhaupt, daß er erst ein Jahr nach Schongauers Tode nach Kolmar kam? Hatte er seine Schritte erst anderswohin lenken müssen und infolge dessen von diesem Ereignis gar nichts erfahren? Man nimmt das gewöhnlich an und sucht sich die Unkenntnis von dem Tode Schongauers dadurch zu erklären, daß Dürer damals entweder außer Landes oder wenigstens in Niederdeutschland gewesen sei. Janitschek setzt in die ersten beiden Jahre die venezianische Reise, womit freilich weder die Angabe Scheurls (*peragrata Germania*) noch die Notiz des venezianischen Briefes (vor eilff Jahren) stimmen will. Wenn die Madonna mit der Nelke in Köln, wie Thode will, wirklich von ihm ist, so würden die kölnischen Züge, die dieses Bild (neben dem Schongauerschen Einfluß) zeigt, auf eine Reise an den Niederrhein hinweisen. Burckhardt vermutet, daß er damals in der polnischen Krönungsstadt Krakau gearbeitet habe, in der ja zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nachweislich eine ganze Kolonie von Nürnberger Künstlern thätig gewesen ist.

Jedenfalls kam Dürer erst 1492 nach Kolmar. Daß er sich bei Beginn seiner Wanderschaft fest vorgenommen hatte, auch zu Martin Schongauer zu gehen, ist wohl sicher. Wir wissen aus sehr zuverlässiger Quelle, daß Dürer ursprünglich überhaupt Schüler Martin Schongauers werden sollte. An der eben erwähnten Stelle erzählt Scheurl, der mit Dürer persönlich befreundet war, die Angabe Wimpelings, Dürer sei ein Schüler Martin Schöns, habe ihn veranlaßt, Dürer selbst um Aufklärung darüber zu bitten. Darauf habe ihm dieser geschrieben und auch mündlich öfter bestätigt, daß sein Vater ihn allerdings in seinem dreizehnten Lebensjahre zu Martin Schön in die Lehre habe geben wollen und zu diesem Zweck auch an den Kolmarer Meister geschrieben habe. Doch sei dieser gerade damals gestorben (dies ist ein Irrtum Scheurls), und so sei er vielmehr in Nürnberg geblieben und dort zu Michel Wolgemut in die Werkstatt gekommen. Er sei also kein eigentlicher Schüler Schongauers, habe ihn auch nicht einmal persönlich kennen lernen, aber er habe dies immer lebhaft gewünscht. Es ist also wahrscheinlich, daß Dürer beim Antritt seiner Wanderung die Absicht hatte, zu Martin Schongauer nach Kolmar zu gehen. Natürlich wollte er von diesem die Technik des Kupferstichs lernen, für die er in Nürnberg keinen hervorragenden Lehrer finden konnte. Durch irgendwelche Verhältnisse, die wir jetzt nicht mehr ermitteln können, wurde er aber während der ersten Jahre seiner Wanderschaft an dieser Absicht gehindert und anderswo festgehalten. Als er dann nach Kolmar kam, fand er anstatt des großen Malers nur dessen unbedeutenden Bruder, den Maler und Kupferstecher Ludwig Schongauer vor, der kurz zuvor aus Augsburg zurückgekehrt war und die Traditionen Martins, wie es scheint, aufgenommen hatte. Von ihm, so nimmt auch Burckhardt an, mag Dürer den ersten Unterricht in der Technik des Kupferstichs erhalten haben. Einen bedeutenden künstlerischen Einfluß kann Ludwig Schongauer aber nicht auf ihn gewonnen haben, da Dürer selbst schon während seiner Lehrzeit sich durch Kopieren Schongauerscher Zeichnungen und Kupferstiche tiefer in den Stil des großen Kolmarer Meisters eingelebt hatte, als dessen eigener Bruder.

Von einem Aufenthalt Dürers in Basel war bisher nur die dürftige Notiz bei Scheurl bekannt. Burckhardt hat diese Notiz durch eine Reihe glücklicher Entdeckungen mit Leben erfüllt.

Basel war damals wohl geeignet, einen jungen Künstler anzuziehen. Unter dem Einfluß der Universität und des regen geistigen Lebens, das von ihr ausging, war besonders der Buchdruck und Buchhandel mächtig emporgeblüht. Die Basler Buchdrucker, die mit Gelehrten und Künstlern in engen Beziehungen standen, hatten schon seit Anfang der achtziger Jahre begonnen, ihre Bücher mit Illustrationen zu schmücken. Anfangs waren diese Holzschnitte sehr roh, man sieht ihnen an, daß es dort an einer heimischen Tradition für den künstlerischen Holzschnitt fehlte. So waren die Verleger genötigt, ihre

Zuflucht zu zugewanderten Künstlern zu nehmen. Ein solcher wandernder Zeichner war Dürer. Die Hoffnung, für den Holzschnitt und die Bücherillustration Thätigkeit zu finden, also dieselbe Hoffnung, die dreiundzwanzig Jahre später die Brüder Holbein an Basel fesselte, ließ auch den jungen Nürnberger seine Schritte dorthin lenken. Wahrscheinlich kam er mit Empfehlungen seines Paten Anton Koberger an den Basler Buchdrucker Hans Amerbach nach Basel. Mit diesem hat er auch später noch, wie ein Brief vom Jahre 1507 zeigt, vertraute Familienbeziehungen unterhalten. Aus der Amerbachschen Offizin stammt nun eine Anzahl von Holzstöcken, die sich jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel befinden, und deren Zeichnung, wie Burckhardt nachgewiesen hat, auf den jungen Dürer zurückgeht. Ein stark von Würmern zerfressener Holzstock, der den heiligen Hieronymus in Kardinalstracht zeigt, wie er dem Löwen den Dorn aus der Luge zieht, trägt auf seiner Rückseite die Aufschrift: Albrecht Dürer von Nörmergk. Der Holzschnitt war zwar bisher nicht ganz unbekannt. Man wußte, daß er zu der 1497 bei Kessler in Basel erschienenen dritten Ausgabe der Briefe des Hieronymus gehörte, und auch die Aufschrift auf der Rückseite war auf den modernen Abdrücken des Holzstocks, die die Basler Universitätsbibliothek zu Anfang unsers Jahrhunderts hatte herstellen lassen, freilich ungenau, wiederholt worden. Aber was man bisher nicht wußte, war, daß derselbe Holzschnitt sich auch schon in der 1492 bei derselben Firma erschienenen zweiten Ausgabe der Hieronymusbriefe findet, also in demselben Jahre entstanden ist, wo sich der junge Dürer nachweislich auf seiner Wanderschaft in Basel aufhielt. Ein solches Zusammenreffen konnte nicht zufällig sein. Dadurch waren die Zweifel, die man bisher allenfalls noch gegen Dürers Urheberchaft an dem Holzstock haben konnte, mit einem Schlage beseitigt. Der Stil dieses Blattes, der zum Jahre 1497 nicht recht stimmen wollte, entsprach durchaus dem, den wir bei Dürer für das Jahr 1492 voraussetzen müssen. Der Holzschnitt des Hieronymus war damit als der erste erhaltene, durch die Inschrift vollkommen gesicherte Holzschnitt des jungen Nürnbergers erwiesen.

Aber nicht genug damit: in derselben Sammlung befindet sich auch eine Anzahl von ungeschnittenen Holzstöcken, die aus der Amerbachschen Offizin stammen, und auf denen — als Vorzeichnung für den Schnitt — Szenen mit der Feder aufgezeichnet sind, die sich als Illustrationen zu drei Komödien des Terenz, der Andria, dem Eunuchen und dem Phormio, herausstellen. Von diesen Zeichnungen stammen die sämtlichen Illustrationen zur Andria und die meisten zum Eunuchen von Dürers Hand. Ihr Dürerischer Ursprung geht aus einem Vergleich mit dem Holzschnitt des Hieronymus unwiderleglich hervor. Die Illustrationen zum Phormio hält Burckhardt zum großen Teil für Werke eines sonst nicht nachweisbaren Basler Zeichners, des Dominikus Formysen. Nur eine von ihnen möchte er dem Dürer zusprechen. Indessen

stehen die von ihm in Lichtdruck wiedergegebenen beiden Illustrationen, die er dem Formysen zuschreibt, den sicher Dürerischen so nahe, daß der Unterschied im einzelnen wohl schwer durchzuführen sein dürfte. \*)

Die, wie es scheint, von Amerbach geplante aber später aus unbekanntem Gründen nicht zur Ausführung gebrachte Terenzausgabe, zu der diese Illustrationen gehören, sollte von keinem geringern als Sebastian Brant besorgt werden. Das erkennt man aus den flüchtigen Notizen auf der Rückseite unsrer Holzstöcke, die von der Hand des berühmten Humanisten herrühren. Einmal hat dieser sogar, wahrscheinlich als Anweisung für den Künstler, eine Szene, die Dürer auf den Holzstock aufzeichnen sollte, mit wenigen flüchtigen Strichen, die sich nur auf die Stellung der Figuren beziehen, vorskizziert. Die Beziehungen zwischen Dürer und Brant, die durch diese Terenzausgabe erwiesen werden, veranlaßten Burckhardt nun, weiter zu forschen, ob Dürer nicht auch an den Illustrationen anderer Werke Brants teilgenommen habe. Und da fand er denn, wiederum durch stilistische Vergleichung, daß die Holzschnitte zum Ritter vom Thurn, der 1493 bei Furter in Basel erschien, und ein Teil der vielbesprochenen Holzschnitte zum Narrenschiff, das 1494 bei Bergmann von Olpe herauskam, auf Dürers Erfindung und Zeichnung zurückgehen. Das letztere hatte schon Numohr vermutet, und auch Seidlitz und Wischer hatten sich in ähnlichem Sinne ausgesprochen. In der That gehen von den Illustrationen des Narrenschiffs, soweit ich urteilen kann, folgende sicher auf Dürer zurück: 1. Der VI. Nar. Von Ler der Kynd. 2. Der VII. Nar. Von Zwi-trachtmachen. 3. Der X. Nar. Von warer Fruntschafft. 4. Der XIII. Nar. Von Buolschafft. 5. Der XIV. Nar. Von Vermessenheyt Gotz. 6. Der XX. Nar. Von Schaz synden. 7. Der XXII. Nar. Die Ler der Wißheytt. 8. Der XXVII. Nar. Von unnutzem Studieren. 9. Der XXXI. Nar. Von Uffschlag suchen. 10. Der LXXVIII. Nar. Rütter und Schriber. Von andern ist es wenigstens möglich, daß sie Dürer gezeichnet hat, wenn man auch bei der Roheit des Schnitts darüber nicht sicher urteilen kann. Die übrigen haben nichts mit Dürer zu thun. Burckhardt verspricht eine eingehende kritische Untersuchung dieser Holzschnitte, in der er den Anteil Dürers ohne Zweifel noch genauer abgrenzen wird, als es mir hier möglich ist.

Das letzte Werk, das Dürer in Basel ausgeführt hat, ist nach Burckhardt das Titelblatt zu Celses' Ausgabe der Komödien der Roswitha. Sie erschien allerdings erst 1501 und zwar in Nürnberg, doch wurde sie schon 1494 in Basel von Amerbach geplant. Der Stil des Titelblattes (auf dem Wustmann unter den zuschauenden Figuren die Gestalt des jugendlichen Dürer erkennen wollte) entspricht in der That vollständig dieser Zeit. Man vergleiche es

\*) So auch W. v. Seidlitz in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ Nr. 122 und Sippmann im Sitzungsbericht der kunsthistorischen Gesellschaft IV. 1892, 15.

nur mit der zweiten Illustration, Roswitha überreicht ihr Buch dem Kaiser Otto, die sicher auch auf Dürer, aber auf eine spätere Zeit zurückgeht! Letztere paßt ihrem Stil nach vollständig in das Jahr 1501, während das Titelblatt bedeutend altertümlicher erscheint und (was übrigens schon Wustmann vermutet hatte) noch in die neunziger Jahre zurückdatirt werden muß. Die übrigen Illustrationen sind auch hier von anderer Hand.

Ob der von Burchhardt S. 29 abgebildete heilige Sebastian aus einem ohne Datum bei Furter in Basel erschienenen Büchlein auf Dürer oder einen andern Schüler Schongauers zurückgeht, möchte ich bei der Roheit des Schnittes nicht entscheiden.

Burchhardt will die Thätigkeit Dürers in Basel in die Zeit vom Herbst 1492 bis zum Frühjahr 1494 einschließen. Im Sommer 1492 wäre er nach Kolmar, im Herbst desselben Jahres nach Basel gekommen. Von Basel aus wäre er nach Straßburg gegangen, wo sein Aufenthalt im Jahre 1494 durch eine Notiz im Imhoff'schen Inventar verbürgt ist. In der Imhoff'schen Sammlung befanden sich nämlich zwei Porträts, die Dürer nach seinem Straßburger Meister und wahrscheinlich dessen Gemahlin im Jahre 1494 in Straßburg auf Pergament gemalt hatte. Diese Notiz, deren Glaubwürdigkeit schon Sanitschek mit Recht gegen Thausing aufrecht erhalten hat, macht die Annahme einer italienischen Reise in demselben Jahre etwas bedenklich. Denn wenn man selbst annehmen wollte, die Illustrationen zum Narrenschiff, das 1494 herauskam, wären schon 1493 fertig gewesen, so würden die beiden Thatsachen, daß Dürer jedenfalls einen Teil des Jahres 1494 noch in Straßburg zugebracht hat und schon nach Pfingsten desselben Jahres in Nürnberg wieder eingetroffen ist, für einen Abstecher nach Venedig höchstens ein paar Monate übrig lassen. Wenn man auch nicht gerade sagen kann, Dürer könne diesen Abstecher nicht gemacht haben, so muß man doch zugeben, daß es nicht sehr wahrscheinlich ist.

Was ergibt sich nun aus diesen Entdeckungen für die künstlerische Entwicklung Dürers? Zunächst hat die viel verbreitete Meinung, Dürer möglichst früh von der deutschen Kunst loszulösen und in möglichst vielen seiner Jugendwerke italienische Einflüsse aufzuspüren, von neuem einen empfindlichen Stoß erhalten. Es hat sich gezeigt, daß Dürer während seiner ganzen Wanderschaft als Künstler vollkommen auf deutschem Boden steht. Er hat Deutschland höchst wahrscheinlich nicht verlassen — selbst wenn er in Krakau gewesen wäre, würde man bei den engen Beziehungen der Stadt zu Deutschland kaum von einer Reise ins Ausland reden können. Er hat die deutsche Kunst, besonders die oberrheinische, voll auf sich wirken lassen. Deutsch ist der kindlich naive Ton der Terenzillustrationen, deutsch die derbe Komik in den Illustrationen zum Narrenschiff, deutsch die Trachten, die Landschaften, die architektonischen Hintergründe dieser Kompositionen. Die in Basel geschaffnen Zeichnungen und Holzschnitte fügen sich den schon bekannten paar Zeichnungen aus den

achtziger Jahren in Beziehung auf den Stil vollständig an. Dieser Stil ist nicht wolgemutisch, sondern schongauerisch. Schon in seiner Lehrzeit hatte Dürer neben seinem wirklichen Lehrer einen heimlichen, nämlich Schongauer gehabt. An ihn erinnert die eigentümliche Beweglichkeit der Figuren, ihr lebhafter, hie und da übertriebener Gefühlsausdruck, ihr tänzelnder Schritt, die aufwärts gebognen Hände mit den dünnen Handgelenken und den langen Fingern, an ihn die runden Köpfe der Frauen, ihre schmalen Schultern und dünnen Arme, an ihn der Fall der Gewänder mit ihren knorrigen astartigen Endigungen, ihren spizen oft im Winde flatternden Zipfeln. Das alles ist dem hölzernen und steifen Wolgemut fremd. In einer gewissen Unsicherheit der Proportionen, an der häufigen Verzeichnung der Augen und andern kleinen Fehlern erkennt man zwar noch die jugendliche Hand. Aber daneben fehlt es nicht an schwungvollen und schönen Figuren, und einige Stellungen erregen durch ihre in der damaligen deutschen Kunst fast unerhörte Freiheit unser Erstaunen. Vor allen Dingen erkennt man an diesen Werken, daß Dürer damals schon den Stil der Holzschnittzeichnung vollkommen beherrschte. Er giebt die Schatten mit jenen kurzen gerundeten Parallelschraffierungen wieder, die wir auch in den Holzschnitten der Apokalypse wiederfinden, fast ohne jede Kreuzschraffierung. Er berechnet also die Zeichnung in sorgfältiger Weise auf die technischen Bedingungen des Holzschnitts. Ohne Zweifel hatte er das, ebenso wie die Technik der Malerei, schon in Nürnberg, während seiner Lehrzeit bei Wolgemut gelernt. An die Nürnberger Schule erinnert auch die Vorliebe für das Landschaftliche, für architektonische Hintergründe, die er fast überall anbringt. Aber das sind mehr äußerlichkeiten. In allem wesentlichen stellen sich diese Werke als Produkte der Schongauerschen Schule dar. In der Perspektive ist der junge Dürer zwar noch nicht sicher, aber er strebt doch dem höchsten zu und steht darin mindestens auf derselben Stufe wie seine Zeitgenossen. Kurz, der spätere große Nürnberger Maler hat sich zwar noch nicht entwickelt, doch steckt er schon im Keime in dem bescheidenen „Carten- oder Helgenmaler“ der Basler Druckereien. Noch ein Anstoß von außen und eine gewaltige Kraftanstrengung, und er mußte sich in seiner ganzen Größe entwickeln.

Dieser Anstoß ging von der italienischen Kunst aus. Nicht in Italien fand er statt, sondern in Nürnberg. Wir dürfen nicht zweifeln, daß Dürer dem Studium der Italiener eine gewisse Größe der Formgebung, einen gewissen monumentalen Stil verdankt. Aber es war nur ein äußerer Anstoß, den er von ihnen erhielt. In seinem innern Wesen ist er von der italienischen Kunst unberührt geblieben. Im Nackten und in der Perspektive hat er die Italiener allezeit bewundert und geliebt. Aber diese Bewunderung war eine theoretische, diese Liebe eine platonische. Wohl hat er sich vorübergehend von den Italienern das Konzept verrücken lassen. Aber gar bald sollte er sich selber wieder finden. Der Traum, daß man die Natur durch Geheimregeln zwingen und verbessern

könne, war zerronnen. Es blieb die innige Liebe zur Natur, es blieb das deutsche Gefühl, der deutsche Sinn für gedankenvollen Inhalt. Und auch der große und monumentale Stil, den er in seinen letzten Jahren erreicht hat, war seinem eignen Geständnis nach keine Folge seiner italienischen Studien, sondern eines vertieften Studiums der Natur.



## Merlin



un hat auch Paul Heyse — der „Liebling des deutschen Lesepublikums,“ der „Dichter der Schönheit,“ der „moderne Heide,“ der „Enkel Goethes“ und wie die Namen alle heißen, die ihm seine Verehrer gegeben haben — in einem umfänglichen Roman in sieben Büchern: Merlin (drei Bände; Berlin, Herz, 1892)

Stellung zu den vielen Fragen genommen, die die Gegenwart in allen Schichten und Ständen des Volkes bewegen.

Kein zweiter deutscher Dichter hat in den letzten Zeiten so viele Angriffe zu erdulden gehabt wie Paul Heyse, den man lange Jahre als einen der vornehmsten zu betrachten gewohnt war. Mit seinen Dramen hatte er kein Glück, da die Darstellung männlicher Thatkraft seinen zarten dichterischen Neigungen nicht entspricht. Aber mit rührendem Eifer rang er dennoch ununterbrochen um die Gunst der Bühne — ein tragisches Ringen, das nicht zum Erfolge führte. Dabei wiederholten und vermehrten sich die Angriffe seiner Gegner aus den zwei entgegengesetzten Lagern der Konservativen und der Naturalisten von den verschiedensten Gesichtspunkten. Die Konservativen hatte Paul Heyse in dem Roman „Die Kinder der Welt“ und vielfach in Novellen durch die allzu herbe und einseitige Satire herausgefordert, die er den Vertretern der Kirche zuteil werden ließ. Er ward da in seinem Eifer für die glaubenslose Moral eben so ungerecht, wie es seine Gegner oft werden, er wurde eigentlich sich selbst untreu mit dieser weit über das Ziel hinauschießenden Satire, denn der wahre Künstler, der Heyse doch stets sein wollte, muß unparteiisch sein und allen Menschen die gleiche unbefangene und liebevolle Betrachtung widmen. 1888 erschien eine Schrift von Otto Kraus über Paul Heyses Novellen und Romane (Frankfurt a. M., Johannes Alt), die mit dem Eifer eines Kirchenmannes alle deutschen Frauen und Jungfrauen, Väter und Mütter vor dem ungläubigen und unsittlichen Dichter warnte, der immer und überall nur Liebesgeschichten erzählt, der da lehrt, daß das Glück der Menschen nur in der ungestörten Harmonie zwischen Natur und Geist, zwischen Neigung und