



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wustmann, Rudolf: Dürers Natursymbolik

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

Da ich die Empfindung hatte, daß ich ihn in diesen kritischen Tagen, die ihn innerlich sehr aufregten, nicht verlassen dürfte, so habe ich die großartige Leipziger Feier nicht mit an Ort und Stelle erlebt; ich sah bei meiner Rückkehr nur noch die interessante Ausstellung von Erinnerungsgegenständen an diese Zeit auf der Stadtbibliothek, Waffen, Autographen und Karikaturen, von denen die meisten durch ihre Höheit und den Mangel an jedem Witz geradezu abstoßend wirkten, und auch noch so manche Reste der glänzenden Dekoration, und ich hörte von dem tiefen Eindruck des Festes mit seinen Tausenden von Veteranen dieser Jahre viel erzählen. Freilich waren dabei die nur schlummernden Gegensätze viel schärfer hervorgetreten, als bei dem mehr unpolitischen Turnfeste. Namentlich hatten sich die Süddeutschen zuweilen sehr eifersüchtig gegen Preußen geäußert und sich darüber aufgehalten, daß unter den Namen der Helden von 1813, die rings um die Promenade auf blumentumwundenen Tafeln zu lesen waren, gar so viele Preußen gewesen wären, obwohl doch zum Beispiel auch Erzherzog Karl, Fürst Schwarzenberg u. a. m. ihre gebührende Ehre erhalten hatten. Auch sonst meldeten Privatberichte aus dem Süden von einem tiefen Groll gegen Preußen und ganz Norddeutschland, so daß schon damals unter uns Besorgnisse vor einem peloponnesischen Kriege auftauchten. Mein Vater allerdings wollte von solchen Besorgnissen nichts hören. „Ich kann mir nicht denken, schrieb er damals, daß sich die deutschen Völker durch eine wahnsinnige Politik werden gegeneinander hezen lassen. Auch sind die Interessen jeglicher Art so ineinander verflochten, daß es geradezu unmöglich scheint, in einem fluchwürdigen Bruderkriege sie bis in die Wurzel hinein zu verlegen. Käme es wirklich zum Kampfe, so wäre der peloponnesische Krieg damit verglichen als ein Kinderspiel anzusehen. Wie die Verwicklungen sich lösen sollen, ist vorderhand kaum zu sagen; aber ich habe noch guten Mut und denke, daß es gehn wird.“

So waren wir fortwährend in lebhafter patriotischer Erregung.

(Schluß folgt)



Dürers Natursymbolik



In dem Pfingstheft der Kunstchronik von 1903 habe ich gezeigt, daß auf Dürers großen Kupferstichen von 1513 und 1514 die Natursymbolik seiner Zeit im Spiele ist. Der Salamander auf dem Blatte „Ritter, Tod und Teufel“ ist, wie es im besondern das gegen 1500 öfter gedruckte „Buch der Natur“ von Konrad von Megenberg lehrt, das Abbild einer reinen, unbeirrt in Liebe zu Gott brennenden Seele, also eine Art Vorbild des seiner Verklärung entgegengehenden Ritters, der Regenbogen am nächtlichen Himmel des Melencoliastichs ist schlechthin als Zeichen eines Todesfalls aufzufassen, hier des Todes von Dürers Mutter, dessen erschütternder und verdüsternder Wirkung das unmittelbar danach wie

aus dem Nichts geschaffne Blatt seine Entstehung verdankt, der emblematisch an dem vordern Deckenbalken des Gehäuses des heiligen Hieronymus aufgehängte große Flaschenkürbis hat nach Meigenberg als ein Abbild des Heiligen zu gelten, der nach den innern Kämpfen seiner Jugend die Welt überwunden hat. Der damit betretene Pfad durch Dürers Innenwelt an der Hand damals geläufiger symbolischer Beziehungen des in seiner Kunst dargestellten Naturlebens sei hier noch etwas weiter verfolgt.

In den Jahren 1470 und 1471 schrieb in Augsburg eine Frau, Alara Häßler, im Auftrag eines andern ein reichhaltiges Sammelbuch von Gedichten aus den letztverfloffenen Jahrzehnten zusammen und fügte an einer Stelle der Handschrift auch ein kleine Prosazusammenstellung ein: „Was allerley pletter bedeuten.“ Am Beginn der zweiundzwanzig symbolisierenden Blätter- und Blütennotizen, deren Schluß die Kuppelblume (Margarite) bildet, heißt es vom Eichenlaub: „Nichtin pletter bedeutet vestikait. Der si tregt, der maint, seinen willen müg niemant geprechen. Wem es aber bevolhen wirt von seinem Liebsten, das maint, es sei stätikait von im begerend.“ Festigkeit, Stetigkeit: empfindet nicht heute noch der Bursche dergleichen, der sich am Waldsaume streifend aus all dem Gezweig gerade ein Eichenreis zum Hutschmuck erwählt? Von derselben Vorstellung wird sich der spätmittelalterliche Glaube an die Heilkraft des Eichenlaubs abzweigt haben, den Meigenberg teilt: „Wenn man aichein pletter pulvert und wirft das pulver auf sleg oder auf wunden, so aint es sich und füegt sich zesamen.“ Beide Zitate deuten den Zusammenhang an, aus dem heraus der Reitermann seinem Pferd ein Büschel Eichenlaub an den Schwanz band, den Dürer 1498 als Rüstungsstudie zeichnete. Diese Zeichnung hat Dürer wiederholt verwertet: zum Eustachius und zu Ritter, Tod und Teufel. Auf beiden Kupferstichen fehlt das Eichenlaubbüschel nicht, ja der alte Ritter von 1513 hat dem treuen Tiere noch einen zweiten kräftigen Busch oben an den Kopf gebunden: trotz Todesgewißheit und Teufelsanfechtung wird es seinen Herrn fest und stet des Wegs tragen. Und der Ritter selbst? Verschmäht er solchen bedeutungsvollen, hilfskräftigen Schmuck, oder haben wir uns etwas bei dem Gerank zu denken, das wie ein zweifaches Gürtelchen seinen Helm umzieht, am untern Rande und da, wo der Nackenteil und die Kopfschaube aneinanderstoßen? Es ist ein Geflecht von Bärlapp, das dort befestigt ist; so winzig es auf dem Stich erscheint,*) so läßt doch eine genaue Betrachtung der rauhen Zweigendlein, die an der rechten Wange des Ritters hervorsteht, und der aufgerichteten, gepaarten kleinen Kolben an der dem Beschauer zugekehrten Helmseite keinen Zweifel über die Art *Lycopodium clavatum*. Leunis sagt von ihr, daß man sie in alter Zeit gegen Hexen an Stalltüren genagelt, sie auch als Gürtel um den Leib getragen habe. Gegen den von hinten verfolgenden Teufel trägt sie der Ritter als Gemütsstrost — man erinnere sich, daß das Blatt unter den Augen der seelisch und körperlich leidenden alten Mutter Dürers entstanden ist — an der Hinterseite des Helms.

*) Dürers Stolz über die bis dahin unerhörte Stecherarbeit, die er auf diese Platte verwandt hatte, spricht sich in dem s aus (d. i. sculpsit), das anstatt sonstiger f (fecit) hier auf dem Monogram- und Jahrestäfelchen steht.

Wir gehn einige Jahre in Dürers Leben zurück und greifen aus dem Marienleben ein Blatt heraus, das etwa 1507 gezeichnet worden sein wird: Mariens Trauung. Unter der offenen Dombtür, durch die man ins Innere der Kirche blickt, gibt ein alter, vornehmer, bischofähnlich charakterisierter Pfaffe das heilige Paar zusammen, von mitwirkenden Geistlichen und einer Schar bürgerlicher Gäste umgeben. Wie auf vielen Blättern des Marienlebens fesselt uns das architektonische Beiwerk beinahe noch mehr als die Menschen des Bildes. Der offene Torbogen ist zunächst von einem reichen Steinmezzierat in gotischer Art eingefasst. Auf beiden Seiten erklingen darin symbolisierende Variationen zu dem Thema von Mann und Weib und der unbefleckten Empfängnis. Erst unten rechts und links im Aftwerk eine Frau mit bloßer Brust, darüber dann jedesmal ein Ritter, und dann oben an dem Mittelteil des Bogens zweimal wie im Turnier gegeneinander gehend auf dem Einhorn der nackte Mann mit dem Speere ausholend, und auf dem Löwen das nackte Weib. Unter andern edeln seelischen Eigenschaften wurde im Mittelalter vom Löwen auch die gesagt, daß er eine reine Jungfrau willig trüge; das Einhorn galt an Stärke dem Löwen ebenbürtig, kein Jäger kann es fangen, aber eine Jungfrau: oft genug ist Maria noch um 1500 auf Teppichen im geschlossenen Garten, dem Symbol der Jungfräulichkeit, inmitten ihrer sonstigen mittelalterlichen Symbole, des Felles Gedeons usw., dargestellt worden, wie sie das Einhorn empfängt.*) Wollen wir noch hören, was Meigenberg vom Einhorn lehrt? „Das Tier bedeutet unsern Herren Jesum Christum, der was zornig und grimm, eh er Mensch ward, wider die Hochfart der Engel und wider die Ungehorsam der Leut auf Erden. Den sieng die hochgelobt Mait mit ihrer keuschen Reinigkeit, Maria, in der Wüesten diser kranken Welt, do er von Himmel herabsprang in ihr keusch rein Schoß.“ Während so der erste, innere Torreifen auf beiden Seiten das Verhältnis von Joseph und Maria andeutet, enthält der sich um ihn legende zweite nur oben in der Mitte einen auffälligen Skulpturenschmuck in einem flügelstreichenden Uhu, der genau über dem Hohenpriester angebracht ist, und den man bei übereinstimmender Gesichtsrichtung und verwandtem lauernden Blick sofort mit diesem in Beziehung setzen zu müssen glaubt. Was wird uns Meigenberg über den Uhu zu sagen haben, den er in seinem bayrischen Dialekt — er lebte in Regensburg — „Auf“ nennt? „Der Auf trinket der Tauben ihr Aier aus und frißt die Mäus und wont gern in den Kirchen und trinket das Öl aus den Ampeln und verunraint doch die Kirchen mit seinem Mist. Der Vogel bedeutet die ungezogenen Pfaffen in der Christenheit, die faist Gottsgab habent von ihren Kirchen und sie doch verunraint mit ihren Sünden, und wenne sie die Vögel strafent, die bei dem Tag fliegend (das sind die das Gottswort sprechent), so fahrt sie die an mit den scharpfen Kräneln ihrer Grimmigkeit.“ Als ein solcher Pfaffe, der „feiste Gottsgab“ von seiner reichen Kirche hat, ist der Hohenpriester gezeichnet im Prunkgewand und in weichlicher Knie- und Kopfhaltung, wie auch das Kircheninnere, das auf andern Blättern des Marienlebens immer viel schlichter ausgestattet ist, hier von Wertfachen

*) Vgl. F. Panzer, Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen. Teubners Neue Jahrbücher VII, 139.

strotzt, dem kostbaren Leuchter, dem Fransenhimmel und dem Heiligenarkophag. Aber auch der Schluß des Meigenbergischen Satzes klingt bei Dürer an. Der tückisch blickende Uhu hat ein Reis in den Fängen, ein blattloses Winterreis mit der bloßen Wurzel an dem einen und einer nackten Blüte am andern Ende. „Es ist ein Ros' entsprungen aus einer Wurzel zart,“ wir lesen die Noten nicht auf den Bandschlingen, die um den Uhu flattern, aber wir hören die alte Weihnachtsweise trotzdem klingen, und wenn wir den gleißenden Hohenpriester unten, der heute traut und über Jahr und Tag den Sohn töten wird, der Gottes Wort sprach, und den krallenden Uhu nochmals betrachten, fällt uns zu allem Kriemhilds Traum ein:

wie sie zöge einen Falken	stark, schön und wild,
den erkaltten ihr zween Are;	daß sie das mußte sehen,
ihr konnte in dieser Welt	ein großer Leid niemals geschehen.

So spinnen sich die Fäden aus Dürers volkstümlichem Denken von selbst rückwärts nach dem ja auch um 1500 noch nicht erstorbenen Nibelungenlied, ähnlich, wie wir den großen Engel der Melancholie in der mittelalterlich-typischen Form des Nachdenkenden finden, der durch den Anfang eines Liebes von Walter von der Vogelweide bekannt geworden ist. Mit all seinen Beziehungen aber gewährt dieses Blatt des Marienlebens einen Einblick in Dürers Gedanken über Kirche und Christentum vor der Reformation, wie wir ihn nicht oft tun können.

Gewiß fallen solche allegorische Beigaben für den gesamten Gehaltswert eines Blattes nicht schwer ins Gewicht, aber man darf sie doch nicht als unwesentlich bezeichnen. Etwa dasselbe Verhältnis zwischen Anschauungskraft, Darstellungsleiß und Meinung wie auf dem eben besprochenen Bilde liegt auf dem Paradiesstich von 1504 vor. Die Darstellung der beiden nackten Körper ergreift uns lange erst ganz allein, ehe wir nur das Getier um sie überhaupt wahrnehmen, geschweige denn ehe wir uns sagen, daß ja in allen den Tieren das Thema von Liebesbrunst und Begattung mitklingt. Und doch ist es so. Katze, Maus, Hase im Vordergrund sind, gelten und galten als geile, reichlich zeugende Tiere, im Mittelgrund der gehörnte Hirsch hinter Adam und die Kuh hinter Eva entsprechen im besondern den beiden Hauptfiguren, vollends sind aber die Tiere zu beider Häupten symbolisch zu verstehn. Zunächst der Papagei, zu deutsch Sittich, neben Adam. Er sitzt auf dem Zweig eines starken Baumes, dessen Blätter wildem Weinlaub ähnlich gebildet sind, im Begriff, an einer Traube zu picken. Meigenberg schließt seinen Abschnitt über den Papagei — wir bedienen uns von nun an der neuhochdeutschen Übertragung von Schulz —: „Aristoteles sagt, der Sittich trinke gern Wein und sei ein sehr unkeuscher Vogel. Das ist kein Wunder, denn der Wein ist eine Ursache der Unkeuschheit. Weiter berichtet Aristoteles, daß der Vogel, wenn er vom Wein berauscht sei, gern Jungfrauen ansehe und sich ihres Anblicks sehr erfreue.“ Ein kommentierendes Wort ist für jeden, der den Stich zur Hand hat, überflüssig. Im Vorbeigehn sei auf die Haarfülle Adams und Evas hingewiesen, bei Adam besonders auffallend das volle Gelock auf der Schläfe. (Meigenberg:

Den Unkeuschen und Liebhaber des andern Geschlechts erkennt man an dem reichen Haarwuchs. Bei den Ohren sind die Schläfen stark behaart, seine Augen sind groß.) Entsprechend dem Papagei bei Adam ist über Eva im Hintergrund wie eine Marke auf hohem freien Fels eine Ziege angebracht, die sich nach einem Kraute unter ihr hinabbeugt. Seit den Tagen des ältesten deutschen Romans, des um 1030 gedichteten Ruodlieb, bis zu der volkstümlichen Ortsbezeichnungsweise der Gegenwart herab liegen die Zeugnisse dafür vor, daß die Ziege im deutschen Volksmunde ein Symbol des verlangenden Weibes ist. *) Bei dem Kraut, das am Felshang unter ihr wächst, zu klein gezeichnet, als daß es sich botanisch bestimmen ließe, kann Dürer doch jedenfalls nur an so etwas gedacht haben wie die Pflanze, die Meigenberg Geisfenchel, *silex montanum*, nennt mit dem Bemerken: „Man erzählt, daß Ziegen und einige andre Tiere vor der Begattung die Pflanze fressen und sofort trüchtig werden.“ Endlich der Baum zwischen Adam und Eva mit den verbotnen Früchten: wie bei dem Baum Adams hat Dürer auch hier keine wirkliche Gattung nachgebildet, sondern einem frei geschaffnen schönen Stamm einen kräftigen Ast mit Feigenblättern und apfelähnlichen Früchten verliehen, in Gedanken an Gen. 3, 7 „und flochten Feigenblätter zusammen und machten ihnen Schürzen.“ Auch Lizian hat auf seinem Sündenfall die beiden Bäume nicht verschmäht, doch stellt er einen Phantasiebaum mit Äpfeln in die Mitte und den Feigenbaum auf die Seite.

Kein Zweifel: die Häufung von Symbolik kann unbehaglich wirken. Auf uns heutige in diesem Falle, wo wir sie uns mit einer gewissen gelehrten Mühe erst klar machen müssen, noch mehr als auf die Zeitgenossen Dürers, für die diese Dinge ein selbstverständliches Mitanklingen von Obertönen waren, die man kaum wahrnahm, die sich aber aus der ganzen Denkweise des Mittelalters ohne weiteres ergaben. Man denke nur an die berühmten Zeilen in Freidanks Bescheidenheit:

Die Erde keinerlei Gattung trägt,
In die nicht ein zweiter Sinn gelegt;
Alles erschaffene, daß ihrs wißt,
Meint noch ein andres, als es ist.

Und eben gegen 1500 wurde der Freidank noch immer bruchstückweise ab- und umgeschrieben, und im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bearbeitete ihn Sebastian Brant neu und durfte auf das Titelblatt setzen:

Man hielt etwan uf kein Spruch nicht,
Den nit Herr Frydanc hat gedicht.

Ist es nicht wie ein Nachklang zu den Freidank'schen Versen, wenn Dürer erklärt: Die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienste der Kirche und dadurch angezeigt das Leiden Christi und viel anderer guter Ebenbilder, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben?

*) Vergleiche im Anfang der Erzählung des Hirten im Ruodlieb den Gedanken „Alle Ziegen lecken auch gerne Salz“ — wörtlich so dieser Satz zu Beginn des achzehnten Jahrhunderts in dem „Wohlinformierten Redner über Leipzig“ — und die Bezeichnung Salzledegründel für eine Liebesecke im Grünen bei Schmiedeberg im sächsischen Erzgebirge.

Doch lagen für Dürer auch zwei starke Gegenströmungen gegen alle Gleichnißkunst vor. Die eine war der Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts. Dieser ergriff die Dinge bloß mit den Augen. Man lese die beiden altniederländischen Kapitel in Rosens Buch „Die Natur in der Kunst“ mit ihren inhaltreichen botanischen Anmerkungen, wenn man im einzelnen lernen will, wie eine intim zu sehende Pflanzenwelt und Landschaft von den Eyck und ihren großen Nachfolgern geradezu erobert wurde in einem Feldzuge, der eben auf nichts weiter gerichtet war als auf Genauigkeit. Ganz fehlt es auch dort nicht an Symbolik — man denke etwa an die schönen Schwertlilien auf dem Portinarialtarbild unterhalb der Madonna —, das Haupttrachten dieser Kunst aber hat die Symbolik fallen lassen und zielt auf Augenfreude an der bloßen Erscheinung ab. Und diese Kunst wurde an Dürer nahe genug herangebracht in der Person Wolgemuts. Wir dürfen mit Thausings Worten daran erinnern, wie Wolgemut 1465 den Boden auf dem Hofer Altar schmückte: „ganz vorn der üppige Grasboden mit einzelnen äußerst liebevoll behandelten und so genau ausgeführten Pflanzen, daß man Ranunkeln und Hauhechel, Himmelschlüssel und Boretsch botanisch bestimmen kann,“ und gegen 1488, als Dürer bei ihm lernte, den Peringsdörferischen Altar: „aus dem Grunde sprießen mannigfache Wiesenblumen wie Alee, Akelei, Lilie, Cichorium und Glockenblümchen, ungemein sorgfältig ausgeführt, gleich den dazwischen verstreuten Insekten und Schmetterlingen.“ Es bietet ja auch die oberdeutsche Dichtung etwa in einem Gedicht wie dem Maienkrantz die genaueste Parallele zu dieser Naturbetrachtung der Malerei. Da schildert ein Jäger, der in die Maienluft hinausreitet, nicht nur das Musizieren der Vögel in den musikalischen Kunstausdrücken seiner Zeit und auf das anschaulichste ihren Streit um ein Rosenblatt als „irs Kriegs matteri,“ das einer im Schnabel davon trägt und die andern ihm daraus reißen und zerrupfen, daß die Teilchen wie Staub durch die Luft fliegen, auch allerlei Gartenpflanzen werden mit Lust genannt, die den Grund zieren, wo er reitet: Bonaria, Verbene, Salbei, Raute, Polei, Ippe, Fenchel, Betonie, Schwarzwurz, Basilikum, Weilchen, Baldrian, Lilien und Rosen. Geht man freilich das Liederbuch der Häßlerin, in dem dieser Maienkrantz mitgeteilt wird, planmäßig auf die Behandlung der Blumen darin durch, so erkennt man bald, daß neben der bloß naturalistischen Verwertung die symbolische immer noch weiter läuft, gewöhnlich mit größerer äußerer Sparsamkeit verbunden: je mehr Pflanzen genannt werden, desto naturalistischer im ganzen die Betrachtungsweise ist, je weniger, desto mehr spielt Symbolik mit. So ist auch die eine gelbe Schwertlilie im Vordergrunde von Wolgemuts*) heiligem Martin von Tours auf dem Schwabacher Altar von 1506 ein altes Heiligenattribut nach dem im Bulgataanhang stehenden sogenannten 4. Buch des Esdras 5, 24: „aus allen Blumen der Erde hast du dir die eine Lilie erlesen,“ oft namentlich der Maria beigegeben, zum Beispiel auch von Dürer, in nachreformatorisch-katholischer Zeit durch die eigentliche Lilie ersetzt und zum Symbol Josephs geworden. Kehren wir von hier aus

*) „Wohlgemut“ selbst ist ein Pflanzenname aus dem Kreise der Liebespflanzen, denen auch Bergfarnmeinnicht und Zeltängerjelieber angehören, alle in Dichtungen des fünfzehnten Jahrhunderts in diesem Zusammenhang geläufig.

zunächst wieder zu Dürer zurück, so wird man von vornherein sagen müssen, daß bei seiner zähen Seele auch trotz dem fleißigsten Augenstudium der symbolische Gehalt zunächst immer als möglich in Rücksicht gezogen werden muß. Für diesen denke ich aber nicht nur eine Anzahl bedeutender Zeugnisse schon nachgewiesen zu haben, sondern im folgenden noch weitere zu bringen, doch muß zuvor noch von einer ästhetischen Zwischenströmung in diesen Dingen die Rede sein. So einfach, wie Max S. Friedländer die Sache neuerdings wieder nimmt, wenn er alle Einzelsymbolik von Ritter, Tod und Teufel usw. zu bestreiten versucht mit der flachen Bemerkung, diese Blätter seien keine „schrullenhaft erfundenen Bilder-rätsel,“ liegt, wie man sieht, die Frage nicht.

Die ästhetische Tendenz, die zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts neben der alten symbolischen und der neuern naturalistischen mitzuwalten beginnt, ist ein Streben nach einfacher Formgebung, das bald mehr als Bornehmheit, Feierlichkeit wirkt, bald mehr als ruhige Bestimmung auf das wahre Innere der Natur. Das Mittelalter war naiverweise typisch, jetzt begann man zum erstenmal, nachdem inzwischen das Individuelle erobert worden war, mit Bewußtsein auf Typisierung einer Erscheinung hinzuwirken. Es vollzogen sich in Deutschland im Grunde dieselben Wandlungen, die in Italien aus dem Trecento heraus durch das Quattrocento in das Cinquecento geführt haben. Jetzt warf man mit Bewußtsein allerlei überflüssiges, Symbolik so gut wie detaillierte Naturalistik, hinaus aus dem Rahn zu freier Fahrt auf die Höhe. Nicht ohne Zaudern und Kampf, und gerade diesen Kampf hat vor allen Dürer gekämpft; immer wieder von neuem trafen sich in seinem Innern symbolisierender Hang, naturalistischer Trieb und künstlerisches Gewissen. Als die Ästhetik in ihm schließlich endgiltig gesiegt hatte, erklärte er Melanchthon, er könne seine überhäuften frühern Sachen nicht mehr sehen. Aber schon 1504 liegt neben dem reichbeladenen Paradiesstich eine Tuschezeichnung Adam und Eva auf schwarzem Hintergrund. Dieselbe Entscheidung galt es vielleicht 1507: das Menschenpaar der Pradogalerie steht vor schwarzem Hintergrund, das in Florenz in vollbelebtem Paradiese. Ist das Florentiner Bild auch nicht von Dürers Hand erhalten, so darf doch der Gedanke vorläufig nicht ausgeschlossen werden, daß für die auf ihm dargestellte Tierwelt eine Absicht Dürers verwirklicht worden sei, so eng schließen sich die Neuerungen gegenüber 1504 gerade an diesen Stich an: neben Adam erscheint 1507 außer dem Hirsch der Eber und ein Fasanenhahn — der Fasan ist, weil er sich angeblich der Lust des Auges folgend fangen läßt, ein ausführlich in diesem Sinne besprochenes Symbol Meigenbergs —, hinter Eva ist die Kuh durch eine Löwin ersetzt worden; an Stelle des einen Papageis ist ein Pärchen da, und im Vordergrund zeigen sich Rebhühner, deren hitzige Brunst und symbolischen Charakter wiederum Meigenberg betont.*) Sehen wir also Dürer

*) Dabei verkennen wir nicht, daß sich das Florentiner Arrangement dem fürstlichen Tiergartentypus des sechzehnten Jahrhunderts nähert, den Cranach für diese Szene eingeführt hat. Fremde Einmischung in das Gedankliche wäre schließlich auch denkbar. Denn auch J. G. Fischer hat das himmlische Jerusalem, das die sinnvolle Ferne von Ritter, Tod und Teufel bildet, in sinnloser Weise auf dem rechten Baumgartnerflügel ziemlich genau kopiert; so beutete man Dürers Welt gegen seine echte Kunst aus.

damals schwanken zwischen der rein ästhetischen Richtung einerseits, der er in der Malerei zuerst den Sieg gibt, und der gemeinsamen Anwendung der symbolischen und individualisierenden andererseits, an der er am längsten in seiner zeichnenden Kunst festhält — man denkt an Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“ —, so konnte sich doch auch ab und zu eine mittlere Linie für ihn ergeben, etwa dadurch, daß er nur ein zu einem Prachttypus gesteigertes Symbol verlieh, wie es der Kürbis auf dem großen Hieronymusstich ist. Dabei brauchte der symbolische Sinn nicht immer in so abstrakter Tiefe zu liegen wie dort, eine Art Symbolik konnte schon mit einer leichtern Analogie gegeben sein. Betrachten wir zunächst noch einige Beispiele der Art aus dem Tierleben.

Wir beginnen mit der Madonna mit der Meerkatze. Flüchtiges Bewundern fragte: Was soll dieses Tier bei der Jungfrau? und erhielt die Antwort: Eine müßige Beigabe, wie sie die Künstler jener Zeit gern anbrachten, um die Vielseitigkeit ihrer Geschicklichkeit zu zeigen. Wer sich eine Vorstellung davon zu machen versucht hat, was die sogenannte Meerkatze nachdenklichen Gemütern des ausgehenden Mittelalters bedeutete, wird sich damit schwerlich zufriedengeben. Eine Art Wundermenschen, Affen und Meerkatzen galten als tierische Geschöpfe Gottes, dem Menschen in manchem gleich, aber doch geringer als er. Wir alle kennen das Staunen darüber, welcher Grad von Menschenähnlichkeit in Bewegungen und Gesichtsausdruck des Affen zutage treten kann: aus solchem Empfinden heraus hat Dürer das ärmer ausgestattete, trübselig versonnen an der Kette liegende Wesen, das er wohl auf seinen frühen Reisen Gelegenheit gehabt hatte zu sehen und mit dem er Mitleid empfand, neben das Idealbild der magdlich reizenden Madonna mit dem üppig gefunden, frei mit dem Vogel spielenden Kinde gesetzt, deren Schönheit erst innerhalb dieses Kontrastes ganz vor uns aufblüht.

Ludwig Richter hat als Sechszundsiebzigjähriger die höchste Innigkeit in seine Ruhe auf der Flucht gelegt, wo in der Mondwaldesnacht gegenüber der am Feuer stillenden Maria sich das Rehlein an den Hals seiner Mutter schmiegt. Und der junge Dürer sollte nicht ein harmlos humoristisches Widerspiel der heiligen Familie haben geben wollen, wenn er zu Joseph, Maria und dem Christkind drei Hasen setzte? Wie gern mengte er um 1500, selbst kinderlos bleibend, aber mit dem scharf ergreifenden Auge darum nicht weniger gern auf dem Spiel der Kinder ruhend, spielende Kinder und spielende Hasen durcheinander, auf der Pupilla Augusta, auf dem Schlußblatt des Marienlebens. Erschien ihm nicht das drollige Haschen der Kaninchen als das reine Ebenbild spielender Kinder aus der Tierwelt?

Auf dem Dreikönigsbild in den Uffizien hat Maria links vorn eine herrlich gezeichnete Nelke neben sich, eines ihrer beliebtesten Attribute, von zwei schönen Faltern und einem Käfer umspielt. Entsprechend sieht man auf den Stufen rechts, wo die Könige hinaufgetreten sind, einen gewaltigen Hirschkäfer krabbeln. Das alles nimmt sich auf dem blanken Steinunterbau höchst bewußt aus. Liegt es nun fern, wenn man weiß, daß die Nelke nach damaligem Sprachgebrauch Maria „bezeichnete,“ anzunehmen, daß ein so eminent nachdenklicher Beobachter wie Dürer auch in dem übrigen, ebenso kostbar gegebenen Naturleben ein leichtes

Gegenspiel zu den übrigen Hauptpersonen wenn auch nur vorübergehend bei der Erfindung im Sinne hatte? Die drei um die Blume kann man den drei Königen vergleichen, der Hirschkäfer aber dem wunderbaren Herrenkind. Wir erinnern uns jenes Sonntags auf dem Lande, wo uns Kindern der Vater, nachdem schon viele Insekten vor unserm Fuß vorübergezogen waren, das im Maßstab sie alle königlich überragende Tier mit violett-schwarzem Panzer und stolzem Geweih, das wir plötzlich halb erstaunt, halb erschrocken erblickten, Hirschkäfer nannte. Wir besinnen uns, von einer Fülle symbolischer Spiele am Dreikönigstage in deutscher Vergangenheit gehört zu haben. Auch dem Nichtgermanisten ist durch Scheffels Ekkehard bekannt, daß der Hirschkäfer in Schwaben vom Wolke bis ins neunzehnte Jahrhundert herein mit Donner und Feuer zusammengebracht und einst mit besondern Ehren angetan worden ist. Mußte nicht ein das eigentümliche auch im Pflanzen- und Tierleben mit solcher Kraft ins Auge fassendes Gemüt wie das Dürers — man kennt seine Einzelstudien nach Tieren — auf der Grundlage des ausklingenden Mittelalters in gelegentlichem Spiel Gedanken-gepinste weben, wie das hier eben angedeutete?

Deswegen ist ein andermal eine völlig harmlose Verwendung nicht ausgeschlossen. Eine fröhliche Versammlung aus dem ganzen Tier- und Pflanzenreiche huldigt der heiligen Familie auf einer getuschten Federzeichnung Dürers in der Albertina. Uhu, Papagei, Hirschröter sind hier mitten zwischen Pintscher, Fuchs, Krabbe, Schnecke, Bachstelze usw. gestellt, eine immer noch besonders hohe Schwertlilie zwischen andre Blumen, und das Christkind hält ein Erdbeersträußchen in der Hand. Hier liegt keine Einzelsymbolik vor, sondern eine dürerisch ins enthusiastische gesteigerte Erneuerung der individualistischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, über dem Ganzen schwebt aber auch hier doch noch ein symbolischer Hauch. Für die verschieden starke oder feine Handgreiflichkeit oder Duftigkeit von Dürers Natursymbolik zum Schluß noch einige Beispiele aus dem Pflanzenleben.

Der Granatapfel in der Hand Maximilians auf dem Kaiserporträt war das Sinnbild Maximilians und das Zeichen des Überflusses; auf der Ehrenpforte hat es Dürer ebenso allen Nachkommen des Herrschers in die Hand gegeben. — Der nackte verwundete Sebastian (Dresden) hat eine Salbeiblüte im Glase vor sich stehen, dem nackten, von Verwundung bedrohten Herkules (Nürnberg) wächst eine große Salbeipflanze zwischen den Füßen: Salbei war die geschätzteste Heilpflanze des späten Mittelalters, man brachte den Namen volksetymologisch wohl mit Salbe zusammen, die Schola Salernitana lehrte: *Cur moriatur homo, cui salvia crescit in horto*, warum sollte der Mensch sterben, dem Salbei im Garten wächst? — Seit Goethe ist die Pflanze in der Hand des Selbstbildnisses des Zweiundzwanzigjährigen als symbolisch beachtet; freilich hat man immer, auch Rosen, Goethes ungenaue Bestimmung der Pflanze nachgeschrieben und sich dadurch auf einer falschen Fährte gehalten. Gewiß ist es ein *Eryngium*, aber nicht *eryngium campestre*, wie Goethe meinte, als er Mannstreu übersetzte, sondern die schönere Art *eryngium amethystinum*. Dieser Nachweis*)

*) Ich verdanke ihn Professor Grabau, dessen Teilnahme diesem Aufsatz auch sonst zugute gekommen ist.

ist von doppeltem Interesse. Das Amethysteryngium wächst in Südtirol, Krain und Fiume; in Südtirol dürfte es Dürer 1493 oder kurz vorher mit Entzücken kennen gelernt und dann auf dem Porträt verwandt haben. Freilich nannte man es deutsch damals anders; Wilmorins Blumengärtlein übersezt eryngium amethystinum und eryngium alpinum mit Amethyst-Elend, Alpen-Elend; den Begriff Elend im damaligen Sinne, d. h. Ausland, Fremde und Heimatssehnsucht, bezeichnet also die Pflanze in der Hand des jungen Malers, dessen Wanderschaft sich ihrem Ende näherte. — Endlich der Dresdner Crucifixus. Eindrücke venezianischer Kunst haben 1506 mitgeschaffen an dem frei beleuchteten Körper, dem tief herunter schwarz verhangnen Himmel, dem fernen Abendlichtsaum am Horizont; aber der im Leiden brechende Ausdruck des Antlitzes, dessen Augen am Himmel festhängen, das im Sturme flatternde Leinentuch und die statt aller Passionsbühne in einsamster Stille mittrauernde schöne Natur waren Dinge, die damals nur in Dürers Innern so lebten. Der von den drei Bäumen dem Kreuze zunächststehende ist eine Trauerbirke, deren herniederhangende Zweige, wie sich das deutsche Volk seit alter Zeit erzählt, von Gott an jenem Tage die gebeugte Haltung als Merkmal der Gattung bekommen haben.

Rudolf Wustmann



Erinnerungen

von D. Dr. Robert Bosse

(Fortsetzung)

Bei dem Staatsministerium (1878 bis 1881)



urch die Versetzung an das Staatsministerium bekam mein ganzes Leben ein ganz andres Gesicht. Aus der stillen und harmlosen Verwaltungstätigkeit war ich mit einem Schlage in den Bannkreis großer politischer Interessen versetzt. Zwar trug ich glücklicherweise keine politische Verantwortlichkeit; aber die politischen Tagesfragen traten unmittelbar an mich heran und verlangten gründliche Orientierung.

Dies und die Berührung mit völlig andern Personentreisen, zu der meine amtliche Tätigkeit mich führte, ließ mich eine ganz andre Luft atmen als bisher. Ich fand mich aber ohne sonderliche Schwierigkeiten in diese Veränderung hinein. Das Hauptverdienst daran hatte die vornehme, jederzeit liebenswürdige Persönlichkeit des Grafen Otto zu Stolberg. Zustatten kam mir meine natürliche Unbefangenheit. Sie ergab sich aus meinem Temperament und ließ mich auch solche Dinge leicht nehmen, deren Wichtigkeit wohl hätte zu ernsterer Bedrückung Anlaß geben können.

Mein nächster Vorgesetzter nach dem Grafen Stolberg war der Unterstaatssekretär Homeyer, ein Sohn des berühmten germanistischen Professors und Herausgebers des Sachsenspiegels. Er war vor seiner Ernennung zum Unterstaatssekretär des Staatsministeriums Direktor der Bauabteilung im Handelsministerium gewesen, kannte den bürokratischen Dienst und die Ressortverhältnisse sehr genau und wachte mit einer an Pedanterie streifenden Angstlichkeit über der Innehaltung aller hergebrachten — auch der kleinsten — bürokratischen Formen. In den Sitzungen des Staatsministeriums hatte er das Protokoll zu führen, und er arbeitete diese Protokolle in vorzüglicher, vielleicht nie und da ein wenig zu weitläufiger Form mit der äußersten Gewissenhaftigkeit aus. Die höchst verwickelten, zuweilen eines