

REPERTORIUM  
FÜR  
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XLI

MIT 32 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1919

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK  
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 3848680



1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.

Printed in the Netherlands

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
CLEMEN, OTTO, Kunstgeschichtliches aus Mitau.....	238
ESCHER, KONRAD, Die großen Gemäldefolgen im Dogenpalast in Venedig und ihre inhaltliche Bedeutung für den Barock.....	87
GÜMBEL, ALBERT, Altfränkische Meisterlisten. (Fortsetzung).....	57
KAUFFMANN, HANS, Eine Vorzeichnung Rembrandts zur Dresdener Saskia von 1641. Mit 17 Abbildungen.....	34
KUHLMANN, FRANZ, Ist Dürer der Schöpfer der Frakturschrift? Eine kritische Untersuchung.....	158
KÜSTER, ERNST, Belgische Gärten des fünfzehnten Jahrhunderts. Mit 3 Abbildungen	148
PAULI, GUSTAV, Die Dürer-Literatur der letzten drei Jahre.....	1
PLANISCIG, L., Ein neu aufgetauchtes Bild von Giulio Romano. Mit 2 Abbildungen	231
STRZYGOWSKI, JOSEF, Persischer Hellenismus in christlicher Zierkunst. — Anhang. Von Dr. HEINRICH GLÜCK. Mit 10 Abbildungen.....	125
STUHLFAUTH, GEORG, Glocke und Schallbrett.....	162
Literatur.....	68, 168, 251
Register, von G. LÜCKER aufgestellt.....	268

---



# DIE DÜRER-LITERATUR DER LETZTEN DREI JAHRE.

VON  
GUSTAV PAULI.

Ein flüchtiger Blick auf die Dürer-Literatur der letzten Jahre, wie sie in Büchern und Zeitschriftenartikeln niedergelegt ist, könnte zu der Meinung verführen, daß unsere Gegenwart immer noch in einem besonders nahen Verhältnis zu Dürer stehe. Denn die Arbeiten wissenschaftlichen Wertes sind wie die populären Betrachtungen ziemlich reichlich erflossen und haben allem Anschein nach eine kaum geminderte Nachfolge zu erwarten. Gleichwohl läßt sich ein gewisses Abrücken von Dürer verspüren. Selbstverständlich beschäftigt er als Träger des größten Namens deutscher Kunst nach wie vor die Forschung; allein der Standpunkt ihm gegenüber hat sich verändert. Der unbedenkliche Enthusiasmus des vorigen Menschenalters, der sich in Thausing verkörperte, ist einem kritischeren Erwägen gewichen, wie es zuerst in Wölfflins Dürer-Buch einen weithin vernehmlichen Ausdruck gefunden hat. Das Problematische in Dürer wurde entdeckt; und während die allgemeinen Fragen seiner Stellung zur italienischen Kunst oder des Verhältnisses seiner künstlerischen zu seiner wissenschaftlichen Arbeit in einem neuen Lichte erschienen, wurde der bisher anerkannte und gläubig verehrte Bestand seiner Werke einer scharfen Prüfung unterzogen. Wenn dabei ein so volkstümliches Bild wie der kleine Dresdner Crucifixus Dürern gewiß mit Recht aberkannt wurde, so ging die Kritik in der Verwerfung der Grünen Passion offenbar zu weit. Am deutlichsten zeigt sich aber das veränderte, innerlich weniger nahe Verhältnis zu Dürer in der Unsicherheit der Beurteilung seiner Frühwerke. Hier klafft seit langem eine Lücke. Die seit Thausing sehr erweiterte Kenntnis und durch vervollkommnete Photographien erleichterte stilkritische Bearbeitung des Materiales hat eine ansehnliche Vermehrung der ihm zugeschriebenen Zeichnungen, in geringerem Maße auch der Drucke und Gemälde erbracht. Aber immer wieder melden sich Einwendungen gegen die erhoffte Bereicherung unserer Dürerkunde. Wir würden diese Einwendungen selbstverständlich nur dankbar begrüßen, wenn sie mit dem Rüstzeug guter Gründe vorgetragen würden oder von einleuchtendem kritischen Scharfblick zeugten. Allein eben diese vermessen wir. Seit Weisbach haben die Gründe gegen Dürer als Meister der Bergmannschen Offizin zwar gewechselt, aber sie sind darum nicht besser geworden und, wenn man die letzte zusammenhängende Erörterung des Problems bei Stadler liest, so gewinnt man den Eindruck, daß der kritische Scharfblick unsere Kunstgeschichte gerade bei einer ihrer interessantesten Aufgaben im Stiche lasse. Somit müssen wir uns in

diesem Punkte der Zukunft getrösten, die der Wahrheit, die seit über zwanzig Jahren unterwegs ist, schließlich doch einmal ans Ziel verhelfen wird.

Bei der folgenden Betrachtung der jüngsten Dürer-Literatur sind die Arbeiten allgemeinen Themas und die Beiträge zur Kunde von Dürers Leben vorangestellt, worauf nacheinander die monographischen Behandlungen der Zeichnungen, Drucke und Gemälde folgen.

Die weitaus wichtigste Veröffentlichung der letzten Jahre über Dürer ist Panofskys Buch über Dürers Kunsttheorie <sup>1)</sup>. Es ist aus der Bearbeitung einer von der Herman Grimm-Stiftung gestellten Preisaufgabe hervorgegangen, welche das Verhältnis Dürers zu den italienischen Kunsttheoretikern betraf. Hieraus erwuchs dann im Verlauf der Studien die vorliegende Gesamtdarstellung der Dürerischen Kunstlehre, ein Buch, dessen wir als einer Ergänzung und Zusammenfassung der bisher zu diesem Thema erschienenen Einzelstudien dringend bedurften. Um so mehr erfreut es, hier einmal — goethisch gesprochen — mit vollen Backen loben zu können. Der Autor brachte für seine Arbeit die erwünschten Gaben des kritischen Scharfblickes, der klaren Darstellung und einer guten, unter Kunsthistorikern weder verbreiteten noch begehrten mathematischen Schulbildung mit <sup>2)</sup>. Er hat seine Ergebnisse in wohl gegliedertem Aufbau klar und knapp, doch ohne Nüchternheit, vielmehr mit verhülltem Temperament vorgetragen. Die Problematik des auf der Grenze zweier Zeitalter europäischer Kultur stehenden Dürer, die zuerst Wölfflin lebhaft gefühlt und ausgesprochen hat, wird hier genauer erörtert und in einem zusammenfassenden Schlußkapitel der einfacheren, minder problematischen Anschauungsweise der großen italienischen Zeitgenossen Raffael und Leonardo wirksam und richtig gegenübergestellt. Zu den Resultaten dieser generellen Betrachtung gelangt der Verf. durch eine kritische Erörterung der praktischen und dann der theoretischen Kunstlehre Dürers, wie sie in der Unterweisung der Messung, den Büchern menschlicher Proportion und den zugehörigen Londoner und Dresdener Manuskripten vorliegt. Die Berührungen mit den italienischen Theoretikern werden in jedem Kapitel festgestellt, wobei die Beziehungen zu Leonardo etwas loser als z. B. von Klaiber aufgefaßt werden — ob ganz mit Recht, bleibe dahingestellt.

Gleich im Anfangskapitel über die »perspectiva communis« findet sich der Nachweis, daß die von Dürer in dem Londoner Manuskript (L. F. 319, 11 ff.) niedergelegte Theorie nichts anderes als eine Übersetzung aus dem Euklid ist. In der Erörterung der praktischen Künstlerperspektive wird nebenbei die von Wölfflin behauptete Abhängigkeit der Deckenzeichnung auf der Darstellung im Tempel des Marienlebens und der Disposition der Figurengruppen auf der Marter der Zehntausend

<sup>1)</sup> Erwin Panofsky. Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin, Gg. Reimer, 1915.

<sup>2)</sup> Bei einem so gut zu lesenden Buche berühren nur Wortgebilde wie »renaissancistisch« und »Aufschrieb« einigermaßen peinlich.

von Jean Pèlerin-Viators Lehrbuch widerlegt und gezeigt, daß vielmehr der Franzose die angezogenen Zeichnungen von Dürer entlehnt habe. Die kurze Bemerkung, die sich auf S. 24 über die Chronologie der perspektivischen Leistungen Dürers findet, läßt sich dahin ergänzen, daß seine frühesten derartigen Versuche nicht erst mit den Vorarbeiten zum Marienleben einsetzen, sondern offenbar noch ins fünfzehnte Jahrhundert fallen. Bemerkenswert ist zunächst das Datum 1502 auf der vom Unterzeichneten im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1910, S. 57 veröffentlichten Koburger Zeichnung der Geißelung Christi. Sie zeigt ein ziemlich sicheres Wissen um die perspektivischen Elementargesetze. Die Peinlichkeit der Konstruktion erhellt daraus, daß der Verschwindungspunkt auf dem Scheitel des geißelnden Schergen links deutlich markiert ist. Noch früher ist seinem stilistischen Charakter nach das letzte Blatt des Marienlebens (B. 95) mit der äußerst verzwickten Hintergrundsarchitektur des himmlischen Innenraumes anzusetzen. (Es leuchtet ein, daß Dürer gerade im Anfangsstadium seiner theoretischen Studien in einer naiven Komplizierung der Aufgabe geschwelgt haben mag.) Man möchte das Blatt um 1500 datieren. Ins fünfzehnte Jahrhundert führt uns das Triptychon der Dresdener Madonna, auf der zum mindesten die Bemühung um perspektivische Darstellung unleugbar und beachtenswert ist — einerlei ob man mit Justi annehmen will, die aufdringliche Markierung der Steinfugenschnitte und der Estrichtäfelung sei das Werk des Restaurators oder, was sehr wohl möglich bleibt, von diesem nur erneuert worden. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß Braune es wahrscheinlich gemacht hat, der Paumgartner Altar mit seinen liebevoll behandelten Perspektiven sei bereits 1498 in Auftrag gegeben und wenigstens begonnen worden. Schließlich glaube ich an der Hand einer vom Verf. nicht herangezogenen, von der Dürer-Society (X, 11) veröffentlichten Zeichnung des Hamburger Kupferstichkabinetts eine Bestätigung für eben dieses Datum gewonnen zu haben. Denn diese Zeichnung, die ängstlich und sorgsam die perspektivische Konstruktion eines gemauerten Rundbogens (mit einem auf dem Niveau des Erdbodens angenommenen Augenpunkt!) versucht, trägt jenes »geschleuderte« Dürer-Monogramm, das höchstwahrscheinlich 1497/1498 vorübergehend und nebenbei vom Meister angewendet worden ist. Es zeigt das D vom Querbalken des A durchschnitten, wurde früher von Thausing als unecht erklärt, kommt aber — überall mit gleicher Tinte wie die Zeichnung geschrieben — auf einer stilistisch zusammengehörigen, seither wohl von den meisten Kennern als echt betrachteten Gruppe früher Dürer-Zeichnungen vor. Hierüber gedenkt der Unterzeichnete nächstens etwas Weiteres zu veröffentlichen. Somit gelangen wir zu der Annahme, daß Dürer schon 1497—1498, also gleich nach der Vollendung der perspektivisch noch völlig inkorrekten Arbeiten, wie des Stiches der vier Hexen oder der Zeichnungen zur Apokalypse mit seinen praktischen Studien der Malerperspektive begonnen habe. Nebenbei gesagt dürfen solche Arbeiten wie genannter Stich natürlich nicht schlechthin zu den »frühesten« Dürers gerechnet werden, wie man nach dem

Ausdruck des Verf. auf S. 24 annehmen könnte; denn sie stehen nicht am Anfang seines Lebenswerkes, sondern am Ende von dessen erstem rein spätgotischen Abschnitt, der freilich der weiteren Erforschung bedarf. —

Die hier angenommene Chronologie nähert sich übrigens sehr der erfreulicherweise auch vom Verf. vertretenen Annahme des Beginnes der Proportionsstudien — spätestens im Jahre 1500. Ganz unzweifelhaft ist das Datum 1500 auf der Londoner Zeichnung L. 225 echt, aus demselben Tintenfaß wie die Figur geflossen und auch aus stilkritischen Gründen glaubhaft, da die Zeichnung der Figur, insonderheit beispielsweise das gewölbte untere Augenlid der Eigentümlichkeit von Dürers Handschrift in jener Frühzeit entspricht. Es freut den Unterzeichneten, bei dieser Gelegenheit feststellen zu können, daß er in seinem kleinen chronologischen Verzeichnis der Dürer-Ausstellung in der bremischen Kunsthalle (Oktober 1911) fast durchweg — von anderen Voraussetzungen ausgehend — auch unabhängig von E. Bock, doch gleich ihm zu derselben zeitlichen Ordnung der Proportionszeichnungen gelangt ist wie Panofsky, dem jenes Verzeichnis offenbar unbekannt geblieben ist. Nur mit einer erwähnenswerten Ausnahme! Die vom Verf. S. 46 ff. besprochene und abgebildete Zeichnung des Dresdner Codex (Bruck Taf. 117) wird von ihm in die Zeit der zweiten italienischen Reise versetzt, während sie in ihrem auch vom Verf. bemerkten leonardesken Charakter und in ihrem Zeichenstil eher mit den offenkundig leonardesken anatomischen Studien des genannten Codex (Bruck Taf. 107—109) zusammengestellt zu werden verdient, also dem Jahre 1517 angehören dürfte.

Die Zahl der konstruierten Akte auf Dürers Werken erfährt eine bisher übersehene Vermehrung durch den Hinweis auf den Sebastian des St. Veiter Altars.

Die perspektivischen Kenntnisse Dürers werden im wesentlichen auf die Schule des Piero della Francesca zurückgeführt, wobei es allerdings offen bleibt, ob der Bologneser Vermittler nicht doch am Ende Luca Pacioli gewesen ist, der möglicherweise im Herbst 1506 vorübergehend in Bologna gewesen sein könnte. Für die abgekürzten approximativen Verfahren, die sich der Glasplatte bedienen, werden oberitalienische Vorbilder bei Bramantino und Leonardo nachgewiesen, während auf einen anderen Oberitaliener, Vincenzo Foppa, höchstwahrscheinlich die parallelprojektiven Konstruktionen bewegter Köpfe und die Kubenumhüllungen der Körper zurückgehen. — Mit Anatomie hat sich Dürer augenscheinlich in selbständigen Studien nicht abgegeben. Die wenigen anatomischen Zeichnungen, die wir von ihm kennen, sind von Leonardo kopiert. So ist denn auch Dürers Schema der einfachsten Bewegungen des Menschenkörpers im Buch IV der Proportionslehre durchaus unanatomisch, eher mechanisch, da es, wie Verf. in Übereinstimmung mit Weixlgärtner hervorhebt, auf Beobachtungen an der Gliedergruppe beruht, die wieder ein italienisches Ateliergerät war. — Bei der Vergleichung der auf Leonardo zurückgehenden physiognomischen Studien, den sogenannten Karikaturen, wird die verschiedene Tendenz, die beide Meister hierbei befolgen, erkannt und betont. Leonardo

will die Folgerichtigkeit der Gesichtsbildung erweisen, Dürern ist es um die Normalform der Schönheit zu tun, die inmitten der Extreme der Mißbildung liegt. Damit ist der Übergang zum zweiten Teil der praktischen Kunstlehre gegeben, der sich mit dem Schönheitsproblem der Proportionsstudien befaßt.

Die Proportionsstudien Dürers zerfallen bekanntlich in zwei Hauptgruppen, die sich, durch die zweite italienische Reise getrennt, allgemein dahin charakterisieren lassen, daß die frühe Gruppe auf geometrischen Konstruktionen beruht, während die zweite lediglich mit arithmetischen Meßverfahren und Maßverhältnissen arbeitet. Innerhalb der ersten Gruppe gehen die weiblichen Figuren, soweit wir das Material kennen, voran, doch bleibt es zu beachten, daß, worauf Verf. nicht hinweist, das Motiv der stehenden Figur mit Stand- und Spielbein zuerst, frei entworfen, auf einem augenscheinlich der ersten italienischen Reise angehörigen Blatte vorkommt, jenem Studienblatt der *Uffizien* (Dürer-Soc. III, 8), auf dem wir es links unten in einem männlichen Schildhalter finden, der auf mantegneske Vorbilder (und indirekt natürlich auf die Antike) zurückweist. Es bleibt demnach sehr wohl möglich, daß die Idealfiguren von Mann und Weib, die Dürer bei Barbari kennen lernte, Varianten eines Typus gewesen seien, den Dürer schon vor seiner Bekanntschaft mit Barbari in einem Beispiel kennen gelernt hatte. Die Beziehung einzelner früher Aktfiguren Dürers zu Barbari, u. a. in dem von Haendke mit Recht herangezogenen Stich der vier Hexen, nimmt Verf. doch wohl zu leicht. Allerdings ist ihm darin beizupflichten, daß Dürer — nach seinem eigenen Zeugnis — jenen Vorbildern nichts weiter als eine Anregung allgemeiner Art entnommen habe, während er sich um das Gesetzmäßige ihrer Verhältnisse, durch den Italiener nicht belehrt, auf eigene Art bemühen mußte. Interessant, aber doch nicht überzeugend ist die Vermutung des Verf., daß Dürer sich dabei der Reißkunst der Spätgotiker bedient habe. — Als das letzte Resultat der frühen Art Dürerischer Proportionsstudien erschienen 1507 Adam und Eva auf den großen Gemälden des Prado, bei denen dann, namentlich in der Gestalt Adams, noch besondere venezianische Eindrücke von Rizzos Figuren im Hof des Dogenpalastes mit hineingespielt haben mögen.

Die zweite Gruppe der Dürerischen Proportionsstudien, die seinem großen Buche zugrunde liegt, ist aller Fülle ihres Inhaltes ungeachtet doch minder problematisch und leichter zu entwickeln. Wie dabei anfänglich Leonardo, später Leon Battista Alberti eingewirkt haben, wird vom Verf. richtig auseinandergesetzt.

Der zweite Teil des Buches behandelt die theoretische Kunstlehre Dürers, die nach den Problemen der Richtigkeit, der Schönheit und des künstlerischen Wertes erörtert wird, woran sich ein Schlußkapitel fügt, in welchem die Summe der gewonnenen Ergebnisse in einem Vergleich des theoretischen Verhaltens Dürers, Raffaels, Leonardos gezogen wird. Das Problem der »Richtigkeit« der Darstellung durfte dabei, weil es vom Zeitalter Dürers einhellig anerkannt und beurteilt wurde, auf

wenigen Seiten abgehandelt werden, während die schwierigeren Probleme der Schönheit und der Qualität wieder zu eingehender Untersuchung des Verhältnisses von Dürer zu seinen italienischen Vorgängern und Zeitgenossen führen. Es wird ausgeführt, wie Dürer von der anfänglichen Annahme einer unbedingten Schönheit abkommt, um in Übereinstimmung mit Leonardo — vielleicht von ihm angeregt — zu der Theorie der bedingten Schönheit zu gelangen, als deren vornehmstes Kriterium sich ihm die Harmonie der Verhältnisse, wieder in Übereinstimmung mit den Italienern, darstellt. Bei dieser Gelegenheit wird F. L. Müllers Annahme, daß Dürer neben einer idealen noch eine besondere charakteristische Schönheit aufgestellt habe, in einem Exkurse bestritten. — Auch hier ist der Darstellung und der klaren und wirksamen Gliederung des Stoffes durchaus beizustimmen. Im besonderen ist als Gewinn hervorzuheben die neue und offenbar richtige Deutung des Begriffes »Kunst« bei Dürer, wie sie vielerorts und namentlich in dem unendlich oft zitierten Satz des ästhetischen Exkurses aus dem dritten Buch der Proportionslehre vorkommt: »Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Anders als im modernen Wortsinn und anders als bei Wölfflin und Müller, die unter »Kunst« hier die absolute Schönheit verstehen wollten, wird unter Hinweis auf den Sprachgebrauch zu Dürers Zeit »Kunst« als »Kenntnis« (d. h. der schönen und richtigen Form) erklärt. Nunmehr erscheint auch die Gegenüberstellung von »Kunst« und »Brauch« bei Dürer erst in ihrem rechten Lichte als die Antithese von Theorie und Praxis. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß Dürer das Wort Kunst in anderen Fällen nicht auch dem heutigen Sinne entsprechend gebraucht habe. — Das »Herausreißen aus der Natur« wird zum Unterschied von Müller, der es als »Herauszeichnen« deuten wollte, zwanglos als Herausziehen (extrahere) aufgefaßt, wobei, wie auch in anderen Fällen, mit Erfolg die gleichzeitige lateinische Übersetzung des Camerarius herangezogen wird. In einem Exkurse wird die Federzeichnung eines Rosses aus der Nürnberger Stadtbibliothek veröffentlicht, die das Schema der Körperverhältnisse des Rosses auf dem Stich des christlichen Ritters enthält. Doch ich möchte den Ausführungen des vortrefflichen Buches nicht weiter im einzelnen folgen und nur noch eine Anmerkung zum Schlußkapitel über Dürer, Raffael und Leonardo machen.

Der philosophisch veranlagte Deutsche, dem das Verhältnis zwischen der Naturwirklichkeit und dem Formgesetz sein Leben lang Problem geblieben ist, wird hier den naiveren unbekümmert ihren Weg gehenden Italienern gegenübergestellt. Sofern eine solche Darstellung die Anschauungsweise der in Frage stehenden oder anderer historischer Zeiten zu schildern unternimmt, hat sie sich selbstverständlich der in ihnen geltenden Begriffe und Begriffsgegensätze zu bedienen. Sie wird also davon reden, daß die Künstler die Dinge »wie sie sind«, darzustellen vermeint hätten, sie wird »Naturwirklichkeit« als etwas Allbekanntes dem Formgesetz, oder den Stoff der Form, den Realismus dem Idealismus gegenüberstellen. Sofern wir aber,

den Boden der deskriptiven Darstellung verlassend, unsererseits die historischen Persönlichkeiten beurteilen, dürfen und müssen wir uns der Anschauungsweise, der Begriffe und der Terminologie unserer Zeit bedienen. Und hier ist von der »Naturwirklichkeit« oder der Darstellung der Dinge, »wie sie sind«, nicht mehr zu reden. Die Wirklichkeit als etwas außer uns Bestehendes ist überhaupt kein Problem für die Kunst mehr, seitdem wir wissen, daß unsere Sinne sie nicht erfassen. Wenn aber die uns bekannte Naturwirklichkeit unser geistiger Besitz, ja das Erzeugnis unserer Organe und unseres Geistes ist, und somit demselben *τοπος* angehört wie das »Gesetz«, so verliert die Antithese von Natur und Gesetz sehr erheblich an Gewicht. Auch der so unendlich oft beschriene Gegensatz von »Stoff« und »Form« erscheint gerade in der Kunst nicht mehr als zeitgemäß, nachdem man dahintergekommen ist, daß die Aufgabe der Kunst eben darin besteht, den Stoff in Form aufzulösen. Was sich früher als »Stoff« ungebührlich breit machen durfte, muß sich heute als »Anlaß« oder »Motiv« mit einer bescheideneren Rolle begnügen. Wenn also der Natur oder dem sogenannten Stoff im Kunstwerk nur eine sekundäre Bedeutung zukommt, so läuft eine Unterscheidung großer Künstler, die sich auf ihr Verhältnis zur Natur gründet, Gefahr, am Wesentlichen vorbeizusehen. Dieses Wesentliche aber sind die Gestaltung und die Geisteskräfte, die der Gestaltung Antrieb und Richtung geben. So betrachtet, ließe sich die Summe der aus dem Buche Panofskys gewonnenen Erkenntnisse wohl in einem Vergleich des irrationalen und rationalen Gestaltens bei Dürer und seinen italicischen Zeitgenossen verwerten. Dabei dürfte es sich ergeben, daß Dürer von der irrationalen und expressiven Formgebung der Spätgotik zu einer rationalen Art der Gestaltung übergehen möchte, (seit den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts), ohne doch hierfür die reine Form zu finden, da er seine Herkunft und seine Anfänge nie verleugnet. Seinem späteren Lebenswerke haftet daher eine Zwiespältigkeit an, die der Tiefe seiner Einsicht zum Trotz besteht. Ihm gegenüber erscheinen Leonardo und vollends Raffael als die unphilosophischen Künstler, als naiv. (Raffaels berühmte »certa idea« können wir angemessen als »Instinkt« übersetzen.) Und doch war ihr Gestalten rational und ihre Werke galten mit gutem Grund als die Paradigmata jeder rationalistischen und normativen Ästhetik. Man könnte bei ihnen — so paradox es klingen mag — von einer unbewußten ratio sprechen, die ihre schöpferische Kraft durchdringt und lenkt.

Neuerdings ist H. Klaiber in einem Artikel dieser Zeitschrift (XXXVIII, 238) über die Entwicklung in Dürers theoretischen Studien auf Panofsky zurückgekommen. Er betont im allgemeinen Panofsky gegenüber die Inkonsequenz der Dürerischen Theorie, die sich im Verfolge seiner Praxis gewandelt und dieser anbequemt habe. Wenn er die von Panofsky behauptete Ableitung der frühesten Proportionsfiguren von spätgotischen Konstruktionen in Frage stellt und die Abhängigkeit des Wandels in Dürers Proportionslehre von Leonardo abermals betont, so ist ihm

hierin beizustimmen. Freilich wird durch solche Einwände der große Wert der Panofskyschen Arbeit nicht gemindert.

Das Buch von Franz J. Stadler über Michael Wolgemut und den Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts (Straßburg, Heitz 1913) gehört in den Kreis unserer Betrachtung mit Rücksicht auf seinen letzten Abschnitt, der sich mit Dürer, d. h. mit dem jungen Dürer, beschäftigt.

Die Arbeit hat das Verdienst, mit Sorgfalt das Material über Wolgemut, seine Schule und Dürers Anfänge zusammengestellt zu haben — soweit es für das Thema in Betracht kommt. Sie verdient daher die Achtung, die der Gründlichkeit zukommt, selbst wenn man ihrem Resultat nicht beizustimmen vermag. Stadlers Auffassung vom jungen Dürer kehrt im wesentlichen zu dem Standpunkt Thausings zurück, dessen Zusammenstellung der Frühwerke nur durch die Anerkennung weniger der seither veröffentlichten Zeichnungen und Holzschnitte ergänzt wird. Immerhin wird, wenn auch mit leisem Widerstreben (S. 225), ein schon in Nürnberg wirksamer Einfluß Schongauers auf den jungen Gesellen Dürer zugegeben. Auf der Wanderschaft soll Dürer dann zunächst an den südlichen Rhein nach Kolmar und von dort 1492 nach Basel gelangt sein. Wenn der Verf. vor der Drucklegung seines Buches die vortreffliche Studie Meders im Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. XXX (1912) kennengelernt hätte, so würde er sich vermutlich zu einer Korrektur dieser Ansicht veranlaßt gesehen haben. Da Dürers Anwesenheit für 1492 in Basel und Kolmar, für 1493 durch glaubwürdiges Zeugnis in Straßburg verbürgt ist, so konnte Meder unter Heranziehung einer Poststraßenkarte, wie sie für Dürers Zeit maßgeblich war, ein Itinerarium für Dürers Wanderschaft aufstellen, das vor den anderen hypothetisch aufgestellten Reisewegen den Vorzug der Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die Wichtigkeit dieser Mederschen Entdeckung für die Jugendgeschichte Dürers ist kaum zu überschätzen. Dürer scheint hiernach seinen Weg von Nürnberg über Ulm und den Bodensee rheinabwärts nach Basel genommen zu haben, ist dann nordwärts ins Elsaß weitergezogen, besuchte Kolmar, konnte möglicherweise auch in Freiburg gewesen sein, weilte in Straßburg und wurde vom Rhein aus wieder heimwärts beschieden. Ein Hin und Her auf diesem Wege ist natürlich nicht ausgeschlossen, allein unwahrscheinlich und weil unverbürgt auch nicht anzunehmen. Wenn wir den Spuren der Dürerischen Tätigkeit nachgehen, so wird die — hier von ganz anderen Prämissen ausgehende — Schilderung des Verlaufes seiner Wanderschaft durch deren Ergebnisse auffallend bestätigt.

Nach Stadler ist nun Dürer in Basel zu dem Meister der Bergmannschen Offizin in ein enges Verhältnis des Empfangenden, aber auch des Gebenden getreten. Dieser Meister wird uns als ein Schwabe vorgestellt, vermutlich als der Meister der Zeichnungen zur Handschrift der Lirerschen Chronik in der Münchener Bibliothek, jedenfalls als älter denn Dürer. Die beiden müssen sich recht nahegestanden haben, denn von Dürer heißt es, »sein Raum- und Landschaftsempfinden schließt lückenlos an das des Baseler Meisters an«.

Gleich dem jungen Dürer hat (nach Stadler) auch dieser Meister in seiner Jugend den Einfluß Schongauers erfahren, gleich ihm hat er schon früh, d. h. ehe er nach Basel kam, in Nürnberg gewelt, wo er mit Wolgemut in Berührung gekommen zu sein scheint (S. 222). Da ist es denn freilich kein Wunder, daß die beiden höchst begabten Künstler, als sie in Basel miteinander persönlich bekannt wurden, sich zusammengefunden haben. Der Bergmannmeister, dessen Holzschnitte zum Ritter von Thurn und zum Narrenschiff auch der Verf. zum Besten rechnet, was der deutsche Holzschnitt hervorgebracht hat, scheint nämlich um dieselbe Zeit wie Dürer Basel verlassen zu haben, um gleichzeitig mit ihm wieder in Nürnberg aufzutauchen. Dort zeichnet er (nach Stadler) die Folge der sonst vielfach Dürern zugeschriebenen Blätter zur Geschichte des Hl. Benedikt, er setzt die von Dürer begonnene Folge der gezeichneten Kopien der Tarocchi fort, ja er überzeichnet oder vollendet eine von Dürer leicht angelegte Figur der hl. Katharina in Dublin (Dürer-Soc. XII, 1). — Ihm werden ferner die sonst Dürer zugeschriebenen Zeichnungen der Engelsmesse in Rennes (Dürer-Soc. IX, 17), der Maria mit dem Christkind (Dürer-Soc. X, 14) und die Holzschnitte des Syphilitikers (P., Dürer 198) und des bartlosen Kopfes aus dem Trilogium anime des Ludovicus Pruthenus von 1498 zugewiesen. Leider scheint dieser bedeutende Doppelgänger Dürers, von dem der Verf. so vieles zu berichten weiß, jung gestorben zu sein. Denn von seinen weiteren Taten weiß der Verf. ebensowenig wie die übrigen Verfechter seiner Existenz zu melden. Während seiner Tätigkeit in Basel hat der Bergmannmeister, wie wir ihn kurz nennen wollen, nach des Verf. Ansicht außer Dürer noch einen anderen Künstler inspiriert, dem auch nur eine kurze Lebensdauer beschieden gewesen zu sein scheint. Was Stadler über ihn berichtet, läßt ihn als einen zweiten Doppelgänger Dürers erscheinen; denn ihm werden zweiundzwanzig Zeichnungen zugewiesen, die durch einen beherzten Eingriff aus dem von älteren Gelehrten angenommenen Dürerwerk abgetrennt werden (S. 230 ff). Anscheinend sollen ihm auch die Holzschnitte zu den Revelationes Ste. Birgitta von 1500 und folgeweise die zu den Werken der Hrosvitha von 1501, sowie zu Celtes' libri amorum von 1502 zugewiesen werden. Man möchte dies wenigstens aus einer überleitenden Bemerkung auf S. 244 entnehmen, wo es heißt, daß die fragliche Zeichnungsgruppe »unschließlich zu einem sehr wichtigen . . . Druckwerke (eben den Revelationes) zurückführe«. Später (S. 251) scheint der Verf. die Autorschaft an diesen Holzschnitten doch wieder offen lassen zu wollen. Sehr klar äußert er sich hierüber nicht und leider ebensowenig über die Beziehungen der angezogenen Zeichnungsgruppe zu Cranach. Er gibt nämlich die Möglichkeit zu, daß Cranach in seinen noch wenig bekannten jungen Jahren ihr Meister gewesen sei, doch scheint es ihm »vorläufig zugewagt« zu sein, »die Frage ohne Vorbehalt zu bejahen«. — Nur, daß keinesfalls Dürer diese Dinge geschaffen habe, darüber ist sich Stadler klar. Also sehen wir von der wirklich umstürzlerischen Hypothese der Autorschaft Cranachs ab und verweilen einen Augenblick bei jenen zweiundzwanzig Zeichnungen, mit denen

verblendete Kunsthistoriker nach Stadlers Ausdruck Dürers Werk im Laufe der Zeit »belastet« haben. Der Hauptschuldige an diesen Zuweisungen ist Lippmann mit 13 Blättern (L. 3, 9, 11, 12, 13, 33, 110, 179, 193, 209, 304, 346 und Belisar, Berlin, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XVIII, 182), anderes haben S. Colvin, Peartree, W. Schmidt und der Unterzeichnete zu verantworten<sup>3)</sup>. — So viel ist dem Verf. von vornherein zuzubilligen, daß alle diese Blätter von einer Hand gezeichnet sind. Rührt eines von ihnen unmöglich von Dürer her, so sind ihm alle andern einundzwanzig auch abzustreiten. Muß dagegen eines als beglaubigte Arbeit Dürers gelten, so fallen ihm die übrigen von selber zu. Stadler beginnt mit dem sogenannten Belisar in Berlin und ruft beinahe triumphierend aus: »er dürfte heute nur von wenigen für eine Zeichnung Dürers gehalten werden«. — Wenn dieses richtig sein sollte, so brauchte es noch nicht unbedingt gegen Dürer zu sprechen; es könnte nämlich auch gegen die Einsicht unserer Herren Kollegen sprechen. Wie wäre es aber, wenn man am anderen Ende der Reihe begönne, mit der von Stadler unter 22 angeführten Zeichnung des Lanzenreiters in Budapest (Schönbrunner u. Meder 1014)? Dies Blatt — das von Meder mit einer, wie mir scheint, unbegründeten Bedenklichkeit der Dürerschule zugewiesen wurde — ist nämlich nicht nur datiert, sondern auch mit Dürers durchaus unverdächtigem echten Monogramm versehen<sup>4)</sup>. Nun sagt zwar Stadler S. 233 frischweg: »Keines der Blätter trägt ein gleichzeitiges Monogramm«, allein er hält es nicht für nötig, diese allerdings schwerwiegende Behauptung auch nur mit einer Zeile zu begründen. Es geht aus seinem Buche nicht hervor, ob er alle die fraglichen Blätter überhaupt im Original geprüft habe. Der Unterzeichnete hat dieses allerdings bis auf die beiden unter Nr. 20, 21 angeführten Blätter getan und ist dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß das sogenannte »geschleuderte« Dürer-Monogramm, das auf einigen dieser Zeichnungen (und sonst noch) vorkommt, überall gleichzeitig mit der Zeichnung selbst entstanden und mit derselben Tinte geschrieben worden ist<sup>5)</sup>. Daß einige der so monogrammierten Zeichnungen, wie Stadler beiläufig und als etwas Selbstverständliches erwähnt, schon dem sechzehnten Jahrhundert angehörten, ist eine unbewiesene Behauptung. Wahrscheinlich ist es vielmehr, daß Dürer sich dieser Monogrammform eine Zeitlang, und zwar bald nachdem er überhaupt ein ligiertes Monogramm angenommen hatte, also um 1497, bedient habe. Wenn dieses geschleuderte Dürer-Monogramm von anderer Hand herrührte, so müßte man die Unwahrscheinlichkeit annehmen, daß zur Zeit und in der Nähe Dürers ein anderer sich seines Monogramms bedient habe. Ein Fälscher, der späterhin nach Dürer solche Blätter kopiert hätte, würde sich doch wohl die Mühe genommen haben,

3) Stadler hat seine eigenen Angaben nicht nachgeprüft, wenn er (S. 232 Anm. 1) meint: »Lippmann hat nur den kleinsten Teil in sein Dürerwerk aufgenommen«.

4) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXV, S. 107.

5) Dies haben auf mein Befragen M. Friedländer und Rud. Schrey für die Berliner und Frankfurter Zeichnungen bestätigt.

das Dürer-Monogramm in einer der bekannteren, in den Drucken verbreiteten Formen zu kopieren, worauf früher schon Justi hingewiesen hat.

Auf dem vielberufenen Blatt des reitenden Liebespaares L. 3 ist freilich das Dürer-Monogramm von fremder Hand recht plump in den Himmel gesetzt, im übrigen aber urteilt Stadler wieder etwas vorschnell, wenn er meint, daß Röttinger »der Nachweis gelungen sei«, daß der nebenher springende Pintscher nach Dürers Holzschnitt B. 131 kopiert sei<sup>6)</sup>. Wenn der Autor dieser Zeichnungen nicht Dürer selber gewesen ist, so muß er wahrlich sein alter ego gewesen sein. Denn nicht nur hat er in Basel neben Dürer den Einfluß des Bergmannmeisters genossen; er war auch gleich Dürer in Venedig, da die Architekturstudie L. 13 offenbar in Venedig entstanden ist, was freilich Stadler nicht bemerkt zu haben scheint. Auf dem Wege nach Venedig könnte er dann, wie auf S. 236 Anm. 1 richtig vermutet wird, Südtirol passiert haben, wo ihm ebenso wie Dürern das Pflänzchen Mannestreu aufgefallen ist, da er es in der Zeichnung des reitenden Liebespaares L. 3 angebracht hat. Er hat augenscheinlich Dürern einige Studien für seine graphischen Arbeiten geliefert; denn Dürer hat es nicht verschmäht, das Stachelschwein auf der Zeichnung L. 12 für seinen Holzschnitt der kleinen Passion B. 17 zu benutzen; ja, wenn nicht alles täuscht, hat Dürer sogar ein männliches Beinpaar aus jener Zeichnung für den Adam auf dem gleichen Blatt der Kleinen Passion verwendet. Damit ist es natürlich noch nicht gesagt, daß die Zeichnung im selben Jahre wie jener Holzschnitt entstanden sein müsse; wir wissen es ja aus anderen Beispielen, daß Dürer wiederholt auf zeitlich ziemlich weit zurückliegende Studien zurückgegriffen hat. Er könnte in diesem Falle sogar sehr wohl eine ältere Komposition des gleichen Gegenstandes seiner Holzschnittvisierung zugrunde gelegt haben. Weiter scheint dieser junge Doppelgänger auch an Dürers Proportionsstudien teilgenommen zu haben, da die Zeichnungen L. 11 und 179 augenscheinlich mit ihnen zusammenhängen. — Besonders auffällig ist es schließlich, daß einer der Holzschnitte zu dem Brigittenbuch, die doch vermutungsweise von St. dem Anonymus zugewiesen werden, in späterem Abdruck Dürers Monogramm trägt, sowie, daß für eine Illustration zu den Werken der Hrosvita (P. 277b) ein eigenhändiger Entwurf Dürers vorliegt. — Hier weiß sich der Verf., um Dürer abzuwehren, nicht anders zu helfen, als daß er auf eine früher von ihm entwickelte Hypothese hinweist, daß nämlich der entwerfende Zeichner von Buchillustrationen »nicht unbedingt« auch die Zeichnung auf dem Holzstock ins Reine gebracht zu haben brauche.

Die ungemaine Entschiedenheit, mit der Stadler Arbeiten, die doch von immerhin nicht ganz unbewanderten Kennern für dürerisch gehalten werden, als »unmöglich« ablehnt, läßt vermuten, daß er eine besonders klare Vorstellung von Dürers Entwicklungsgang habe oder doch zu haben glaube. Worauf gründet sich nun aber

<sup>6)</sup> Vgl. hierzu Zeitschr. f. b. K. N. F. XXIII, S. 115.

diese Vorstellung — die Vorstellung von Dürers Tätigkeit vor dem Erscheinen der Apokalypse? Denn um diese Zeit, namentlich um die Lehr- und Wanderjahre handelt es sich. Von den 1499 datierten Arbeiten des jungen Meisters an sieht man ja schon etwasklarere. Stadler zitiert aus dieser Frühzeit, wenn ich recht gezählt habe, einen Holzschnitt, den Hl. Hieronymus von 1492, zwei Ölgemälde, die Bildnisse des Vaters von 1490 und das Selbstbildnis von 1493 sowie elf Zeichnungen. Unter diesen Arbeiten sagen die vor der Natur sorgsam vollendeten Bildnisse über die Schulzusammenhänge ihres Meisters mit anderen weniger aus als die freien Entwürfe. In ihnen erkennt auch Stadler schon bei den in Nürnberg entstandenen Arbeiten Anregungen oder Einflüsse der südwestlichen Schulen des Meisters E. S. 7) und Schongauers — abgesehen natürlich von dem Schulzusammenhang mit Wolgemut. Einen schließlich auch wohl spürbaren Einfluß des Hausbuchmeisters scheint er erst für die Wanderjahre anerkennen zu wollen.

Die vierzehn von Stadler als echt hingestellten Arbeiten des jungen Dürer, die sich über zehn Jahre verteilen, lassen nun aber so weite Lücken übrig, daß sie die sehr bestimmte und absprechende Kritik des Herrn Verfassers kaum zu rechtfertigen vermögen — und dieses um so weniger, als sie unter sich keineswegs ganz gleichartig sind. Es ist etwas gewagt, von den elf als echt anerkannten Zeichnungen zu behaupten, daß sie ein »klares Bild« von Dürers Jugend widerspiegeln, wie es S. 232 heißt, und es ist eine *petitio principii*, wenn angesichts eines so lückenhaften Materials von den Veränderungen, die in den Baseler Terenz-Zeichnungen im Vergleich zu ihren Vorbildern, den Ulmer Terenz-Holzschnitten von 1486, vorgenommen sind, behauptet wird, sie seien »nicht in Dürers Geistesrichtung gelegen«. — Was weiß denn Herr Stadler von der Geistesrichtung des Wandergesellen Dürer? Eine *petitio principii* ist es ferner, wenn es S. 199 heißt: »Wie einheitlich erscheint doch die Gruppe (der Baseler Terenz-Zeichnungen) den Proportionsunterschieden zum Trotz jedem Dürerschen Strich gegenüber«. Zunächst müßte doch einmal aus der Handschrift dieser Zeichnungen nachgewiesen werden, weshalb es denn ausgeschlossen sei, daß Dürer sie gezeichnet habe. Die Jugend des vermuteten Autors bildet selbstverständlich keinen Gegen Grund. Und doch scheint dieses St. anzunehmen, indem er S. 228 schlankweg behauptet, »die Geübtheit der Hand« (— bei den Terenz-Zeichnungen —) sei »nicht die eines Zwanzigjährigen«. Warum denn nicht? — Kennt Stadler denn nicht die Virtuosenleistungen des vierzehnjährigen Lucas van Leyden und des ebenso alten Wierix? Und ist eine ausgeschriebene zeichnerische Handschrift für einen zwanzigjährigen Gesellen, der als dreizehnjähriger Knabe das Selbstbildnis der Albertina gezeichnet hat, wirklich so unwahrscheinlich?

Doch weiter! Die behauptete geringe Zahl der als echt anzuerkennenden Arbeiten des jungen Dürer wäre nach Lage der Dinge eine auffallend magere Aus-

7) Von der Madonnenzeichnung L. 1 heißt es, er möge sich »eines Kupferstiches des Meisters E. S. erinnern haben«. —

beute aus dem ersten Jahrzehnt der Tätigkeit eines vieltätigen, früh berühmten und von Sammlern begehrten Meisters. Denn das uns überlieferte Erbe alter Kunst ist, zumal seit dem letzten Menschenalter, so eifrig auf Dürer hin durchforscht worden, daß man annehmen darf, das meiste des für ihn in Betracht kommenden und noch vorhandenen Materials sei bereits aufgespürt und erwogen worden. — Wir haben hier, wo wir auf die Stilkritik angewiesen sind — ein bekanntlich recht biegsames Instrument —, alle Ursache, vorsichtig zu sein und uns nicht mit dem vorschnellen Gebrauch des Wortes »unmöglich« wertvolle Aussichten zu versperren. Möglich ist vieles, wo die Gewißheit, die durch äußere Beglaubigungen gegeben werden könnte, fehlt. An Stelle der Gewißheit tritt hier die Wahrscheinlichkeit. Ist es aber wahrscheinlich, daß wir von Dürer wirklich nur einen einzigen Holzschnitt aus der Zeit vor der Apokalypse besitzen? — Glaubt Herr Stadler, daß Dürer nach Basel gewandert sei, dort diesen einen Holzschnitt und weiter keinen gezeichnet habe, um endlich als Siebenundzwanzigjähriger auf einmal mit dem größten Meisterwerk des deutschen Holzschnittes die Welt zu überraschen? Oder glaubt er, daß sämtliche Abdrucke der frühen Dürerischen Holzschnitte verloren oder der Aufmerksamkeit der Dürerforscher entgangen seien? Letztere Annahme wäre noch vor dreißig Jahren plausibel gewesen; heute ist sie es nicht mehr. Erstere Annahme wäre absurd. Die Frage, die sich Stadler, ohne sie zu formulieren, vorgelegt hat, lautet: — gibt es außer dem Baseler Hieronymus von Dürer Holzschnitte aus der Zeit vor der Apokalypse? — Allein diese Frage ist verkehrt gestellt. Sie müßte vielmehr lauten: Wo sind die frühen Holzschnitte Dürers? — Denn irgendwo müssen sie sein — mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit, versteht sich!

Wir dürfen als Prämissen für die Untersuchung annehmen, daß Dürer seine Wanderjahre in Schwaben, in Basel, im Elsaß zugebracht habe. Dorthin wandte er sich doch wohl, weil er schon in Nürnberg Eindrücke der südwestdeutschen Kunst empfangen hatte, die ihn dorthin lockten. Es ist also nicht unwahrscheinlich, sondern sehr wahrscheinlich, daß Spuren seiner Tätigkeit sich an den Stationen seines Reiseweges nachweisen lassen. Denn er hat als Geselle natürlich gearbeitet, — und zwar ohne sich seiner Namensbezeichnung auf der fertigen Arbeit bedienen zu dürfen, da er in der Werkstatt fremder Meister tätig war. Sehen wir also zu, ob wir unter dem anonymen Schatz der Baseler oder Straßburger — möglicherweise auch der Ulmer Drucke, soweit ihre Illustrationen den Jahren von 1490 bis 1494 entstammen, etwas finden, daß eine so große formale Verwandtschaft mit gesicherten Arbeiten Dürers aufweist, das wir die gleiche Hand darin erkennen mögen. So lautet vernünftigerweise die Forderung, die sich auftrat, nachdem es Daniel Burckhardt 1892 gelungen war, die Anwesenheit Dürers in Basel an einem Holzschnitt nachzuweisen. Dieser Burckhardtschen Arbeit sind wir allerdings, wie Friedländer einmal hervorhob, zu größtem Dank verpflichtet, denn sie eröffnete der Erkenntnis des Dürerschen Entwicklungsganges eine durchaus neue Perspektive, das Verdienst Burckhardts

wurde durch den Eigensinn, mit dem er zugleich die erste italienische Reise Dürers bestritt, keineswegs gemindert. Denn die Frage dieser Reise wurde durch die Entdeckung des Baseler Aufenthaltes nicht berührt. —

Daß man die Resultate Burckhardts zunächst bestritt, war erklärlich und sogar erwünscht — erklärlich, weil man sich nicht leicht dazu entschloß, die gewohnten Vorstellungen von der Tätigkeit des teuersten deutschen Meisters zu ändern; erwünscht, weil der Widerspruch zu erneuter Prüfung zwang. Seither sind vierundzwanzig Jahre verstrichen. Wie steht jetzt Burckhardts Auffassung von dem Umfang der Tätigkeit Dürers in Basel da? — Zögernd sind ihr in allmählich zunehmender Anzahl andere beigetreten — und zwar gerade solche, die sich als Sammler oder Sammlungsbeamte eingehend mit Dürer beschäftigt hatten. Andererseits ist der Versuch Weisbachs, mit äußeren Gründen die Identität des Meisters der Bergmannschen Offizin mit Dürer zu widerlegen, gescheitert. Vielmehr sind wir nunmehr wieder allein auf die Entscheidung durch Stilkritik angewiesen. Und diese Stilkritik, deren neuestes, wenn auch keineswegs letztes Wort Stadler spricht, hat dazu geführt, den Bergmannmeister und Dürer doch wieder in die allerengste Nähe zu bringen, ja eine ganz ungewöhnliche Parallelität ihres Lebens und Entwicklungsganges anzunehmen. — Wenn Stadler es gleichwohl schroff ablehnt, hieraus die Identität zu folgern, so hängt das mit der eigentümlichen Art seiner Stilkritik zusammen, die im Verneinen entschiedener ist als im Bejahen. — Burckhardt hatte — der Intuition, die ihn selber leitete, bei anderen vertrauend — gemeint, eine Gegenüberstellung des Hieronymus-Holzchnittes mit dem Blatt des erzürnten Ehemannes aus dem Ritter von Turn 11a oder mit der Zeichnung des Liebespaares im Zimmer zum Eunuch IV, 7 werde genugsam für sich selber (oder für ihn und seine Stilkritik) sprechen. — In der Tat scheint auch anderen, wie dem Unterzeichneten, die Gleichheit der künstlerischen Handschrift evident zu sein. — Stadler, der die Analogien nicht bestreiten kann, hält es gleichwohl für wahrscheinlicher, daß der Meister der Bergmannschen Offizin mit dem Illustrator der Münchener Handschrift von Lirers Schwabenchronik identisch sei, oder doch ihm sehr nahestehe. Bestimmt drückt er sich hierüber nicht aus. Nach einer langen Aufzählung angeblich bedeutsamer Übereinstimmungen zwischen beiden heißt es S. 206 doch wieder: »Trotzdem möchte ich vorderhand nicht annehmen, daß die Handschrift ein Jugendwerk des Meisters der Baseler Terenzfolge sei.« Dann heißt es S. 211 freilich: »Sei es, daß der Meister der Bergmannschen Offizin selbst die Lirer-Handschrift zeichnete, sei es, daß der Zusammenhang der beiden Bildgruppen sonstwie besteht...« Alle Bemühungen Stadlers um die Erhärtung dieses Zusammenhanges enthalten indessen keine auch nur annähernd so schlagenden Übereinstimmungen, wie sie Burckhardt 1892 und ausführlicher 1907 im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXVIII, S. 168 zwischen dem Bergmannmeister und Dürer aufgezeigt hatte.

Geradezu ergötzlich wirkt es nun aber, wenn Stadler S. 219 bei einem Ver-

gleich mit Dürer »die für den Meister der Bergmannschen Offizin bezeichnenden runden Augen« anführt — ohne es zu bemerken, daß diese »runden Augen« gerade auch für den jungen Dürer bezeichnend sind, und zwar selbst in der engen Begrenzung, in der Stadler ihn anerkennt. (Vgl. den Reiterzug L. 100, die drei Landsknechte L. 200, die Madonna L. 300, das Frauenbad L. 101, den Akt bei Bonnat von 1493.) Später freilich — in den frühen Stichen und in der Apokalypse — finden wir die runden Augen bei Dürer nicht mehr. Sie finden sich übrigens auch nicht bei dem Zeichner der Schwabenchronik. Nebenbei gesagt verkennt Stadler das Verhältnis zwischen dem Illustrator der Handschrift und dem Zeichner des bei Dinckmut in Ulm erschienenen Druckes, indem er letzteren als den Kopisten des ersteren hinstellt. Von »Kopien« sollte zunächst einmal nicht die Rede sein, sondern vielmehr von mehr oder minder freien Bearbeitungen, die im übrigen die Hand eines selbständigen Meisters verraten. Schon die Gleichzeitigkeit in den Übereinstimmungen deutet darauf hin, daß vielmehr umgekehrt der Zeichner des Manuskriptes die Holzschnitte vor sich gehabt habe — wenn man nicht eine gemeinsame Vorlage beider annehmen will, wozu keine Nötigung vorliegt. Jedenfalls spricht ein Vergleich der Kostüme nicht, wie Stadler meint, für die Priorität der Zeichnungen, sondern für die der Drucke. Die langen Schnabelschuhe, die Hauben der Frauen, die kurzen Mäntelchen der Jünglinge, wie sie in den Drucken vorkommen, entsprechen der Tracht, wie wir sie z. B. im Hausbuch zu Wolfegg finden, d. h. dem Anfang der achtziger Jahre, während die hohe geschweifte Frauenhaube, die in der Lirer-Handschrift des öfteren erscheint, erst später, in den neunziger Jahren, aufkommt; auch sind hier die langen Schnabelschuhe bereits unmodern geworden.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle noch ausführlich auf eine Hypothese einzugehen, der Stadler im ersten Teil seines Buches eine längere Darlegung widmet. Er behauptet hier, daß es bei größeren Illustrationsunternehmungen üblich oder doch manchmal gebräuchlich gewesen sei, außer dem entwerfenden Zeichner und dem Xylographen noch eine Mittelsperson in Gestalt eines Kopisten zu beschäftigen, der die Zeichnung des Entwerfenden auf den Holzstock zu übertragen habe. Selbstverständlich ist es nicht unmöglich, daß solches in einer vielbeschäftigten Werkstatt vorgekommen sein mag. Allein wissenschaftlich verwertbar wird eine solche Annahme doch erst, wenn sie mit guten Gründen gestützt werden kann. Und solche Gründe bleibt Stadler uns schuldig. Das Vorkommen von originaleitigen ausführlichen Entwürfen für einzelne besonders wichtige Holzschnitte bei Wolgemut und Dürer beweist keineswegs, daß derlei Vorlagen gebräuchlich gewesen seien; es beweist nur so viel, daß solche Probedilder für die Beurteilung des beabsichtigten Holzschnittes in gewissen Fällen angefertigt worden sind. Bei Dürer handelt es sich um Aufträge für den Kaiser, die offenbar in einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung zunächst einmal dem hohen Herrn oder einem seiner Räte zur Genehmigung vorgelegt waren. Ähnlich mag es sich mit der Zeichnung zum Titelbild der Weltchronik

verhalten haben, ob sie nun dem Autor oder dem Verleger zur Probe vorgelegen hat. Die erhaltenen, noch nicht oder teilweise geschnittenen Zeichnungen auf Holzstöcken, wie sie in der Baseler Terenz-Serie vorliegen, sehen ebenfalls nicht nach Kopistenarbeit aus und sind demnach zur Stütze der Stadlerschen Hypothese nicht verwendbar. Recht verwundersam ist es aber, daß Stadler S. 6 Anm. 1 zur Begründung seiner Annahme die Verse aus Jost Ammanns Ständebuch über den Reißer und Formschneider zitiert, da sie doch nicht für ihn, sondern gegen ihn aussagen, indem sie nur von einem entwerfenden Zeichner und einem Xylographen reden. Somit bleibt Stadler auch hier wieder auf stilkritische Argumente beschränkt. Seine Hinweise auf die Verschiedenheiten in der Ausführung von Holzschnitten des Schatzbehalters, die augenscheinlich auf einen entwerfenden Zeichner zurückgehen, sind im allgemeinen richtig. Sehr anfechtbar sind aber die weiteren Folgerungen, die er hieraus zieht. Indem er nämlich für diese Verschiedenheiten die Kopisten der Originalzeichnung und nicht die Xylographen verantwortlich macht, setzt er stillschweigend voraus, daß die Xylographen sich genau an ihre Vorzeichnung gehalten hätten. Diese Voraussetzung ist aber durchaus nicht zulässig. Wo wir, wie hier, direkter Zeugnisse entbehren müssen, sind wir wohl oder übel auf Analogieschlüsse angewiesen. Und diese Analogieschlüsse zeugen gegen Stadler. Wenn wir noch in neuester Zeit, z. B. bei den Illustrationen Wilhelm Buschs oder bei den Zeichnungen Menzels zur Geschichte Friedrichs des Großen, die Beweise dafür haben, welche Freiheiten sich die Xylographen in der Wiedergabe ihrer Vorlagen herausnehmen, wenn wir ferner sehen, wie z. B. bei Holbein und Sebald Beham einzelne Holzschnitte innerhalb einer Reihe merkliche Abweichungen von der sonstigen zeichnerischen Handschrift des Meisters aufweisen, so dürfen wir getrost bei der bisherigen Annahme bleiben, daß eben die Xylographen für jene Veränderungen verantwortlich zu machen seien. Man soll Probleme nicht ohne Not komplizieren.

Es ist mit der Stilkritik ein eigen Ding. Aller Fleiß und alle Sorgfalt in der Materialsammlung kann niemals die entscheidende Gabe der Intuition ersetzen. Diese Gabe der Intuition, die im vorliegenden Falle m. E. Daniel Burckhardt bewiesen hat, ist es nun gerade, deren Stadler ermangelt. Seine Stilkritik, die in den Nürnberger Inkunabeln der Buchillustration eine Reihe von kopierenden Zeichnern unterscheidet, welche aber doch wieder nicht lediglich Kopisten gewesen sein sollen — die den Bergmannmeister von Dürer entschieden trennt, um ihn möglicherweise, wenn auch »vorderhand noch nicht«, mit dem Zeichner der Lirer-Chronik zu identifizieren —, die eine Reihe von monogrammierten Zeichnungen dem jungen Dürer nimmt, um sie vermutungsweise dem jungen Cranach zuzuweisen — eine solche Stilkritik ist gleichzeitig spitzfindig und plump, sie ist eine, die, biblisch gesprochen, Mücken seihet und Kamele verschluckt.

Zu den allgemeinen Darstellungen muß auch Giehlow's Arbeit über die Hieroglyphenkunde des Humanismus gerechnet werden, die an die Ehrenpforte Maxi-

milians anknüpft<sup>8)</sup>. Leider ein Fragment, doch gleichzeitig ein würdiges Denkmal echt deutscher gründlicher Gelehrsamkeit und damit ein Eckstein für künftige Forschung! Der Ausgangspunkt der umfassenden Studien war in der seltsamen Gruppe des Kaisers gegeben, der in einer emblematischen Umgebung zwischen allerlei Getier vor der abschließenden Kuppel des Mittelbaues der Ehrenpforte thront. Die Deutung dieser bisher aller Deutung spottenden Darstellung ergab sich aus der Schrift des Ägypters Horapollon über die Hieroglyphen und ihre Bedeutung, die vielleicht im zweiten Jahrhundert nach Chr. verfaßt und, von einem gewissen Philippus ins Griechische übersetzt, 1419 in einer Abschrift von Christoforo Buondelmonte nach Florenz gebracht war. 1505 erschienen diese Hieroglyphica zuerst im Druck bei Aldus, wurden etliche Jahre später von Pirckheimer ins Lateinische übertragen und alsbald für den Plan der Ehrenpforte herangezogen. Von dem Pirckheimerschen Originalmanuskript weist Giehlow durch Handschriftvergleiche ein Fragment auf der Rückseite eines Blattes nach, das auf seiner Vorderseite vier längst bekannte, aber bisher nicht gedeutete Dürer-Zeichnungen mit Abbildungen von Hieroglyphen enthält und sich jetzt im Kupferstichkabinett zu Berlin befindet (L. 83). Weitere vier Zeichnungen zu derselben Folge kommen in der Blasiusschen Sammlung in Braunschweig vor (L. 149/152). Die Bestimmung dieser Blätter und des zugehörigen Textfragmentes wurde dadurch ermöglicht, daß Giehlow sie als die Reste einer Handschrift nachwies, deren Kopie in einem Manuskript (Cod. 3255) der Wiener Hofbibliothek erhalten ist. Freilich findet sich hier nur das erste Buch der Hieroglyphica mit sieben Illustrationen, unter denen noch zwei eigenhändige Arbeiten Dürers vorkommen, während die übrigen 68 nach ihm kopiert wurden. Merkwürdigerweise ist das Titelblatt des Wiener Codex eine Kopie nach der verlorenen Dürer-Vorlage für das oben erwähnte Abschlußbild der Ehrenpforte, die mit dem Holzschnitt originalseitig übereingestimmt haben muß. Wenn schon hiermit die besondere Bedeutung der Hieroglyphica Horapollons für die Ehrenpforte betont ist, so ergibt sich aus einer weiteren Prüfung der bildlichen Ausschmückung der Pforte, wie diese ganz mit hieroglyphischer Emblematik durchsetzt ist, wobei anzumerken wäre, daß gerade die betreffenden umrahmenden Teile oder genauer ihre figurliche Zieraten von Dürer herrühren.

Durch diese glücklichen Forschungsergebnisse angeregt, hatte Giehlow sich die allgemeine Frage vorgelegt, welche Bedeutung die Hieroglyphen überhaupt in der Literatur und bildenden Kunst der Renaissance gehabt haben. Mit der ihn auszeichnenden Gründlichkeit ging er an die Beantwortung dieser Frage, um zunächst die Hieroglyphenkunde der italienischen Renaissance zu untersuchen. Während dieser Abschnitt zur Vollendung gedieh, unterblieb die Ausarbeitung der weiteren

---

<sup>8)</sup> K. Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Jahrb. d. Kunstsaml. d. Allerh. Kaiserhauses XXXII (1915) I.

geplanten Kapitel über die Hieroglyphen im französischen und deutschen Humanismus, insonderheit über ihre Rolle in Dürers Werk. So bedauerlich nun die Einbuße auch ist, die unsere Wissenschaft hiermit erlitten hat, so dürfen wir doch hoffen, daß früher oder später die von Giehlow begonnenen Studien fortgeführt werden. Denn ein glücklicher Beginn findet in der Wissenschaft immer seine Fortsetzung. — Dem gütigen, selbstlosen und umsichtigen Giehlow hat der ihm befreundete Weixlgärtner, der sich mit der Herausgabe dieser Studie ein großes Verdienst erworben hat, einen kurzen Nachruf gewidmet, der über die Vorgeschichte dieser Veröffentlichung einiges Wissenswertes mitteilt.

Zur Lebensgeschichte Dürers veröffentlichte Arpad Weixlgärtner in den Mitteilungen der Ges. für vervielf. Kunst 1914, S. 19 eine Steuerrechnung aus dem Wiener Hof- und Staatsarchiv, der wir entnehmen, daß Dürer das ihm am 6. Juni 1515 vom Kaiser Maximilian auf die Nürnberger Steuer angewiesene Leibgeding recht unregelmäßig erhalten habe — nämlich in den ersten vier Jahren höchstwahrscheinlich gar nicht und 1519 in zwei Raten von je 500 Gulden. Ende des Jahres 1520 erfolgte dann nach der Bestätigung durch Karl V. eine weitere Auszahlung von hundert Gulden.

Albert Gümbel brachte in dieser Zeitschrift XXXVII, 311 einige archiva-lische Notizen zur Kunde von Dürers Vater, die ihn als geachteten Meister seiner Kunst bestätigen. Er kommt als Eidam seines Zunftgenossen Hieronymus Holper zuerst am 4. April 1467 in einem Ratsverlaß vor. Wir erfahren von einzelnen wichtigen Bestellungen für Reliquiarien, Pokale und Monstranzen, die ihm von dem Heil. Geist-Spital zu Nürnberg und 1486 vom Bischof Uriel von Posen zuteil wurden. 1470 wurde er als Münzprobierer vereidigt.

Als Beitrag zu Dürers Lebensgeschichte mag auch der Artikel Paulis in der Zeitschr. f. b. K. N. F. XXVI S. 69 erwähnt werden, der eine Zusammenstellung der Bildnisse von Dürers Gattin bringt, wobei als neu die Deutung des Frauenkopfes mit dem aufgelösten Haupthaar, des kleinen Leimfarbengemäldes der Pariser Nationalbibliothek, als eines Bildnisses der Dürerin gelten darf. Die Beziehung zwischen dieser Studie und der Maria des Dresdener Altars ist bemerkenswert.

Unter den populären Darstellungen muß zunächst Waldmanns Dürerbuch genannt werden, das im Inselverlag in jener Serie erschienen ist, der die bekannten kurzen Monographien Verhaerens über Rubens und Rembrandt angehören. Da noch zwei weitere Bände über Dürer als Zeichner und Graphiker folgen sollen, so kann über diesen ersten Band, der einen Abriss der Lebensgeschichte und achtzig Reproduktionen nach seinen Gemälden enthält, ein schlüssiges Urteil noch nicht wohl abgegeben werden. Die Aufgabe solcher Publikationen ist es, die gesicherten Ergebnisse der Forschung ihrer Zeit zusammenzufassen und in anregender Darstellung den außerhalb der Fachwissenschaft stehenden Gebildeten mitzuteilen. Und dieses hat Waldmann mit anerkennenswertem Geschick und mit einer

nicht minder anerkennenswerten Diskretion in den Zuschreibungen getan. Die Reproduktionen zeigen alle Gemälde Dürers, die nach Ansicht der überwiegenden Mehrheit der kompetenten Beurteiler als echt gelten. Der Unterzeichnete würde aus des Frühzeit noch einige weitere Bilder aus Dresden, Dessau und Darmstadt aufgenommen haben; indessen ist es zuzugeben, daß über diese Bilder die Diskussion noch nicht geschlossen ist. Zu den Reproduktionen wäre dann nur noch etwa anzumerken, daß das Bildnis der Dürerin im aufgelösten Haar aus der Pariser Bibliothèque nationale wieder (wie auch bei Riehl-Soldan) im Gegensinn erscheint, und daß die Frankfurter Fürlegerin als Kopie wohl entbehrlich gewesen wäre.

Die Chronologie der Gemälde ist im Vergleich zu der Ordnung in Scherers verbreiteter Ausgabe in den Klassikern der Kunst erfreulich berichtet insofern, als das Dresdener Altarwerk und die Bremer Flügelbilder der Heiligen Onuphrius und Johannes d. T. in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts versetzt sind. In den Anmerkungen befremdet nur die Wiederholung des alten Sandratschen Irrtums, daß Grünewald an den Flügeln zum Hellerschen Altar mitgearbeitet haben solle. (Die Grisailen Grünewalds im städtischen Museum zu Frankfurt gehören doch nicht zum Hellerschen Altar.)

Zu der einleitenden Schilderung von Dürers Lebensgang wäre kaum etwas von Belang anzumerken. Nach Meders Ausführungen über die Reisestraßen in Dürers Wanderjahren darf angenommen werden, daß Dürer vielmehr von 1490 bis 1492 in Basel gewilt habe, als in den folgenden beiden Jahren, die er vermutlich eher im Elsaß verbracht hat. Daß Dürer schon in den Jahren 1494/95 mit Jacopo de' Barbari in Venedig bekannt geworden sei, wie W. mit Lange und Fuhse vermutet, ist gewiß nicht unmöglich, aber insofern doch nicht wahrscheinlich, als die erste unverkennbare Spur der Proportionsstudien erst etliche Jahre später auftritt. Das früheste dahin gehörige Datum kommt auf einer Dürerischen Arbeit von 1500 vor 9). — Erfreulicherweise benutzt der Verf. die Gelegenheit, um für die Echtheit der Grünen Passion und der Baseler Illustrationen zum Terenz und den übrigen Werken der Bergmannschen Offizin einzutreten. Wann werden wir die spukhaften Doppelgänger des jungen Dürer endlich los werden!

Gleichfalls im Inselverlag ist eine neue Ausgabe des Tagebuchs der Reise in die Niederlande erschienen. Als ihren Herausgeber bezeichnet sich Fritz Bergemann. Da dem Charakter der Sammlung gemäß Dürers Aufzeichnungen hier für den Literaturfreund bestimmt sind, so brauchte der Maßstab wissenschaftlicher Brauchbarkeit vielleicht gar nicht erst angelegt zu werden. Die An-

---

9) Daß Dürer Zeichnungen zu Leonardos Sforzadenkmal nicht erst 1506, sondern — im Original oder in Kopie — schon drei Jahre früher in Nürnberg kennen gelernt haben muß, beweist seine Kölner Pferde-studie von 1503.

merkungen und eine Fußnote zur Einleitung deuten indessen darauf hin, daß auch Ansprüche der Fachgelehrten befriedigt werden sollen. Solchen wird das hübsch gedruckte Bändchen freilich nicht gerecht. Da im Text jeder Hinweis auf die Anmerkungen fehlt, so bereitet deren Aufsuchen (mit Nachzählen der Textzeilen!) Schwierigkeiten. Man kann ihrer indessen füglich entraten, da sie, abgesehen von etlichen Textkonjekturen, kaum etwas enthalten, was nicht bequemer bei Lange und Fuhse zu finden wäre. — Einige dieser Konjekturen sind nicht einmal glücklich. So, wenn es bei der Schilderung der Gebeine des Antwerpener Riesen Brabo, von denen Oberschenkelknochen und Schulterblätter aufgezählt werden, weiter heißt: . . . und ander »Ding« mehr von ihm. In der älteren Lesart stand ganz richtig »Bein«, also: »noch andere Knochen«. Bergemann meint in seiner Anmerkung zu S. 31 Zeile 13, daß dieses keinen Sinn ergäbe. »Ding« heißt bei Dürer Sache oder Werk. Welche Sachen sollte denn Herr Brabo außer seinen Knochen der Nachwelt hinterlassen haben —?

Für die allgemeine Vorstellung des Herausgebers von Dürers Wesen und Wert erweckt es keinen günstigen Begriff, wenn es in der Einleitung heißt, daß er die »glückliche Verbindung des nationalen Hanges zu malerischer Beschaulichkeit mit dem plastischen Formenreichtum der Italiener« darstelle. —

Neuerdings sind die allgemeinen Darstellungen der Dürerischen Wirksamkeit um ein Buch Willy Pastors (Das Leben Dürers. Berlin 1916) vermehrt, doch nicht bereichert worden. — Man fragt sich, welchem Leserkreise die Arbeit wohl zgedacht sei. Die sogenannten Gebildeten, d. h. Leser ohne kunsthistorische Fachkenntnisse und ohne eine anschauliche Erinnerung an das gesamte Dürerwerk in allen seinen Hauptbestandteilen, werden mit den Erörterungen über einzelne Drucke und Bilder, zu denen die Reproduktionen mangeln, nichts anzufangen wissen. Und ob sie den phrasenhaften, in gehobenem Ton vorgetragenen einleitenden Betrachtungen Geschmack abgewinnen — sofern sie selber welchen haben —, darf füglich bezweifelt werden. Dem Kunsthistoriker sagt das Büchlein außer einigen neuen Irrtümern nichts Neues. Zu dem Krellbildnis werden wir mit dem Gegenstück einer »Krellin« bekannt gemacht, vielleicht weil bei Val. Scherer neben dem Krell das Kasseler Porträt der Elsbeth Tucher abgebildet ist. Die drei Meisterstiche der Melancholie, des Ritters und des Hieronymus im Gehäus werden als eine »Trilogie des Todes« erklärt, wobei im letzteren Falle das Vorhandensein eines Stundenglases im Studierzimmer als beweiskräftiges Todessymbol angeführt wird. (Mit demselben Rechte könnte jede Abbildung einer Sense als Todessymbol gelten.) — Als erster Meister der Radierung wird uns »August« Hopfer vorgestellt. Ob hiernach der Doge Leonardo »Lardano«, der Mathematiker »Lucor« Pacioli und der Wiedertäufer »Münz« einem Versehen des Setzers oder des Autors ihr Dasein verdanken, bleibe dahingestellt. —

In einem Sammelbände, der verschiedene Einzeluntersuchungen umfaßt, wid-

met Friedrich Haack die zweite Abteilung Dürern <sup>10)</sup>). Anscheinend legt der Verfasser diesen »Splittern und Spänen«, wie er sie nennt, größeres Gewicht bei als den Veröffentlichungen fränkischer Skulpturen aus der Zeit um 1500, die den ersten Teil seines Buches ausmachen, wenigstens stellt er auf dem Titel Dürer voran. Doch dürfte man ihm hierin schwerlich recht geben. Seine Hinweise auf unveröffentlichte Plastik sind gewiß dankenswert; die Splitter und Späne hätten indessen füglich ungedruckt bleiben mögen, da sie unsere Kunde von Dürer weder bereichern noch berichtigen. Zu den sieben kurzen Artikeln wäre folgendes zu bemerken:

1. Der Hieronymus-Holzschnitt von 1492 (der nebenbei bemerkt in zwei gleichwertigen Ausführungen vorkommt) wird Dürer abgesprochen, da gegen dieses »Machwerk« das »gesamte geschnittene und gestochene, gezeichnete und gemalte Werk« Dürers spräche. An diesem Urteil ist nichts so erstaunlich wie die Voreiligkeit, mit der es gefällt wurde. Gegen den Holzschnitt spricht stilkritisch selbstverständlich das gesamte kanonische Dürerwerk, wie es bei Bartsch und Thausing beschrieben und bei Scherer abgebildet worden ist. Unerklärt bleibt bei Haack die keineswegs kurzerhand wegzudisputierende Namensschrift Dürers auf der Rückseite des Holzstockes. Und unerklärt oder unbeachtet bleiben die vielfachen Beziehungen, die stilkritisch den Hieronymus-Holzschnitt mit den Arbeiten des Meisters der Bergmannschen Offizin und diesen Meister mit Dürer verknüpfen. Schon ein aufmerksames Studium der bei Lippmann veröffentlichten Dürer-Zeichnungen hätte Haack bedenklich machen können. Ein »Machwerk« kann der Hieronymus-Holzschnitt übrigens wohl nur von einem genannt werden, dem die oberdeutsche Buchillustration jener Zeit unzulänglich bekannt geworden ist. — Woher weiß denn der Verf., daß Kupferstiche Dürers wie die hl. Familie mit der Heuschrecke, der Liebeshandel, die sechs Krieger und der verlorene Sohn vor 1495 entstanden seien? Etwa aus Val. Scherers Dürerbande? — Und woher weiß es Scherer? —

2. Auf dem Holzschnitt des Männerbades soll ein Jüngling, der aus dem Mittelgrunde zuschaut, das Bildnis Dürers darstellen. Eine seltsame Behauptung, da abgesehen von der Bartlosigkeit und der gleichen Kopfbedeckung kein einziger Zug in diesem Antlitz mit den anerkannten Jugendbildnissen Dürers übereinstimmt! —

3. Nach dieser Probe überrascht es kaum, daß der Verf. in dem Bildnis der Fürlegerin bei Herrn v. Heugel in Paris die Dürerin erkennen will. Wiederum vermag ich keinen der Züge aus den beglaubigten Bildnissen der Dürerin in dem Pariser Bildnisse wiederzufinden. Außerdem sollte schon die Haartracht dieser Dame, die laut Inschrift 1497 achtzehn Jahre zählte, dafür sprechen, daß sie damals Jungfrau, wahrscheinlich Braut gewesen sei <sup>11)</sup>). Daß das Pariser Exemplar der Fürlegerin

<sup>10)</sup> Fr. Haack, Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit. (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. VI.). Erlangen 1916.

<sup>11)</sup> Da es sich um ein vollendetes Gemälde handelt! Daß Dürer intime Studien und Skizzen nach seiner Hausfrau in irgendwelcher Haartracht gefertigt haben möge, ist ja selbstverständlich.

die Kopie nach einem vier Jahre älteren Original und somit ein Gegenstück zu Dürers Selbstbildnis von 1493 wäre, ist eine reine Hypothese. Meines Erachtens ist es das Original — doch spricht sich der Verf. über die von ihm angenommene Datierung nicht deutlich aus, ja, er läßt es offen, ob es nicht etwa eher als Gegenstück zu dem Madrider Selbstbildnis von 1498 zu denken wäre. (Also ein Eventualgegenstück für eines oder das andere Selbstbildnis Dürers!)

4. Die Zeichnung der beiden Einsiedler, Antonius und Paulus, im Walde (L. 440) wird für unecht erklärt, da sie eine moderne Moritz v. Schwind-Stimmung vorweg nähme und da sie durchaus nicht mit der Komposition des bekannten Holzschnittes B. 107 und der dazu gehörigen Vorzeichnung übereinstimme. Hierauf wäre zu erwidern, daß Echtheitsfragen nicht einer sentimental, sondern einer formalen Stilkritik unterliegen. Eine gewisse Schwind-Stimmung, die Haack gerade hier besonders deutlich verspürt, hat der Unterzeichnete bei anderen Bildern Dürers oder der Kleinmeister noch viel mehr empfunden. Solches Hervortreten von tief im Volkstum begründeten Charakterzügen zu verschiedenen Zeiten beweist an sich gar nichts für die Stilkritik, da es sich eben um völkische Eigenart handelt, die sich im Lauf der Jahrhunderte nur langsam wandelt. Die Stilkritik muß es indessen dem geübten Auge sagen, daß die Berliner Zeichnung L. 440 nicht nur ein typisch echtes Dürer-Monogramm trägt, das gleichzeitig mit der Zeichnung entstanden ist, sondern daß dies dieselbe Hand ist, die die (wahrscheinlich ein paar Jahre später entstandene) Zeichnung L. 141 geschaffen hat, die dem Holzschnitt als unmittelbare Vorstudie diente.

5. Die Zeichnung eines Frauenkopfes mit geschlossenen Augen in London (L. 270) aus dem Jahre 1520 wird mit den Kupferstichen B. 37 und B. 38 desselben Jahres, mit der Bremer Frauenkopfzeichnung (L. 118) von 1519 und mit der Augsburger Madonna mit der Nelke von 1516 in Verbindung gebracht. Inwieweit das Modell der Zeichnungen L. 118 und 270 tatsächlich für jenes Gemälde und die Kupferstiche gedient haben möge, dürfte schwer auszumachen sein. Bei dem Gemälde und dem Stich B. 37 handelt es sich augenscheinlich um konstruierte Idealköpfe. Andererseits wissen wir aber auch, daß Dürer mit besonderem Eifer eben solche Frauengesichter abgezeichnet hat, die sich seinem Schönheitsschema annäherten. (Andere Beispiele dafür L. 122 und die »schöne Jungfer zu Antorff« — Graph. Künste 1911, S. 4.) Dabei ist es sehr wohl möglich, daß Dürer die Modellaufnahme jeweils im Sinne seines Ideals umstilisiert und zugerichtet habe. Die Zeichnung L. 270 hatte übrigens früher geöffnete Augen, wie man selbst noch an der Reproduktion bei Lippmann erkennen mag.

6. An einem Gemälde der hl. Familie in der Erlanger Galerie (Nr. 12) wird festgestellt, daß die Muttergottes dem Dürerstich B. 41 entlehnt ist. Daß der daneben stehende Joseph im Gegensinn dem Joseph aus dem Marienleben B. 88 nachgebildet ist, wurde übersehen. Doch solche Entdeckungen, wie auch die der Dürerkopien in

Fischers Gemälde der Kreuztragung in der gleichen Galerie sind der Publikation kaum würdig. Wohin wollte man gelangen, wenn man alle die Gemälde veröffentlichen wollte, die unter Benutzung Dürerischer Motive komponiert sind! —

7. Von dem letzten Artikel über Dürer und die Darstellung des Pferdes läßt sich nur sagen, daß er nichts Neues enthält, daß dagegen anscheinend Haack Davids Artikel über die Dürersche Pferdekonstruktion im Repert. XXXIII, 310 sowie Paulis Nachweis dafür übersehen hat, daß Dürer schon 1503 Zeichnungen zu Leonardos Sforzamodell gekannt haben muß.

Oskar Hagen versucht in der Zeitschr. f. bild. Kunst (Neue Folge XXVIII, 255) den Nachweis dafür zu erbringen, daß Dürer auf seiner ersten italienischen Reise in Rom gewesen sei. Er gründet seine Annahme auf eine Reihe von Analogien zwischen Dürerischen Werken der Frühzeit und Fresken oder Skulpturen, die Dürer eben nur in Rom hätte kennenlernen können. Die Analogien, durch Abbildungen veranschaulicht, sind offenbar, nur ermangeln sie der Beweiskraft für Hagens Hypothese. In zwei Fällen — dem Sebastian des Kupferstichs B. 55, der von einer antiken Marsyasstatue aus dem Besitz der Della Valle abgeleitet wird, und in dem letzten Holzschnitt der Apokalypse, der auf ein Fresko Signorellis in der Sixtina zurückgeführt wird, handelt es sich um Zufallsähnlichkeiten, wie sie sich bei der Darstellung verwandter Vorgänge leicht ergeben. In den anderen Fällen sind die angezogenen Dürer-Figuren freilich von italienischen Vorbildern abhängig, nur ist es nicht erforderlich, mit Hagen eben die von ihm zitierten römischen Originale anzunehmen. Der vom Rücken gesehene Landsknecht aus dem Ecce Homo der Großen Passion ist so wenig nach dem Knappen aus Signorellis Fresko der Sixtinischen Kapelle kopiert wie der andere Landsknecht aus der Kreuztragung derselben Folge nach dem Engel auf dem Sixtinafresko der Beschneidung der Söhne Mosis. (Die letztere Dürerfigur ähnelt übrigens viel mehr einem Kriegsknecht im Hintergrunde von Peruginos Schlüsselübergabe in der Sixtina. Bombe, Klass. d. Kunst XXV, 12 rechts!). Hier handelt es sich um Abhängigkeiten im allgemeineren Sinne, die durch andere Vorbilder vermittelt sein können. Daß der Sebastian des Kupferstiches B. 56 durchaus von dem Sebastian Pinturicchios aus dem Appartamento Borgia abstammen müsse, ist keineswegs zuzugeben. Wölfflin, der dem Kupferstich den Sebastian Cimas aus dem Altar der venezianischen Akademie gegenüberstellte, war vorsichtiger, indem er daran erinnerte, daß die Figur eigentlich peruginesk sei und daß Perugino 1494 in Venedig geweilt habe. Wie leicht konnte da Dürer Arbeiten des überaus bewunderten und einflußreichen Umbrers kennenlernen! Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß er ihn selber noch gesehen hat, da Perugino im August jenes Jahres in Venedig war. — Ähnliches wäre von der Analogie des Lucas Paumgartner mit dem Kriegsknecht Pinturicchios aus den zerstörten Fresken der Engelsburg zu sagen, der in mehreren gezeichneten Kopien erhalten ist. Wiederum handelt es sich um ein perugineskes Vorbild; aber, selbst gesetzt den Fall, daß Dürer hier auf Pinturicchio

zurückgegriffen habe, so hätte er dieserhalb nicht nach Rom zu reisen brauchen, denn dieser fante kommt in einer getreuen Kopie im Kupferstich vor. Das anonyme Blatt ist von der Chalkogr. Gesellschaft 1887, 12 veröffentlicht, worauf mich A. Warburg aufmerksam machte.

Wenn somit die formalen Beweismittel Hagens für seine Hypothese versagen, so gilt dies vollends von der von ihm angezogenen Schriftstelle. Der Satz aus dem Gedenkbuch Dürers, daß ihm »einer zu Rom gestorben sei mit Verlust seines Gutes«, enthält keinerlei Zeitangabe und besagt nur, daß Dürer irgendwann vor Antritt der zweiten venezianischen Reise einen Vermögensverlust erlitten habe durch den Tod eines Vertrauensmannes in Rom. Aller Wahrscheinlichkeit nach war dieser Schuldner ein Kunstgenosse oder Händler, der Drucke Dürers zum Verkauf mitgenommen hatte. Die Vermutung Hagens, daß damals Pirckheimer durch ein Darlehen den Schaden ersetzt habe und daß Dürer ihm dieserhalb aus dem Gewinn der zweiten venezianischen Reise habe zurückzahlen müssen, hat vieles für sich. Das ist aber auch alles.

Vergessen wir es doch nie, daß bei dem lebhaften Verkehr mit gedruckter und gezeichneter Kunst, den freien Entlehnungen aus gemalten Vorbildern noch kein zwingender Beweis dafür entnommen werden kann, daß der entlehnende Künstler nun auch an den Standort seiner Vorbilder gereist sei. Zwingend beweiskräftig sind in solchem Sinn nur Landschaftsaufnahmen. Wir kennen von Dürer eine Gruppe von solchen undatierten Aufnahmen, die über die Brennerstraße bis nach Arco weisen und die in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen, da sie den Zeichenstil seiner Frühzeit aufweisen und in notorisch frühen Arbeiten verwertet worden sind. Im Zusammenhang mit dieser Tatsache erscheint eine Gruppe von bekannten Zeichnungen mit italienischen Motiven aus den Jahren 1494 und 1495 in besonderem Lichte. Und da verschiedene Motive auf diesen Blättern nach Venedig weisen, da ebendahin der aus den Landschaftszeichnungen zu entnehmende Reiseweg führt, da schließlich eine zum Überdruß oft zitierte Briefstelle aus Venedig gleichfalls auf einen dortigen Aufenthalt 1495 deutet, so ist die erste venezianische Reise Dürers mit hoher Wahrscheinlichkeit erschlossen worden. Die Argumente gegen eine solche Reise haben sich als gegenstandslos erwiesen. Nichts zwingt uns aber zu der Annahme, daß Dürer damals von Venedig aus einen Abstecher nach Rom gemacht habe.

Schließlich mögen zwei Reproduktionswerke angeführt werden, die sich gleichfalls an ein größeres Publikum wenden: H. Wölfflin, A. Dürers Handzeichnungen, mit 78 Abbildungen, München 1914; Jaro Springer, 50 Bildniszeichnungen von A. D. (Bards Bücher der Kunst IV, Berlin 1915). — Beide Bücher haben insofern unter der Ungunst der Zeit zu leiden gehabt, als ihre Reproduktionen, namentlich bei Springer, offenbar mangels geschulter Techniker, so ausgefallen sind, daß sie vom Charakter der Originale nur unvollkommene Vorstellungen erwecken. —

Wölfflins vornehm gelassener Art der Betrachtung werden wir immer dankbar folgen, da die Kunsthistoriker selten geworden sind, die eine abgerundete Bildung mit reiflich erwogenen ästhetischen Überzeugungen verbinden. Aus dem geordneten Reichtum solcher Geister ergibt sich ein geläuterter Ausdruck, der in seiner Knappheit und Anschaulichkeit literarischen Wert behält, einerlei, ob dies oder jenes einzelne Urteil sich als richtig bewähren mag. So liest man auch hier mit Genuß und vielfacher Zustimmung die Seiten der kurzen Einleitung. Es ist vollkommen richtig, wenn W. nicht ohne Resignation bemerkt, daß die gegenwärtige Generation von dem populären, reifen Dürer abrücke. Der neue Standpunkt Dürern gegenüber hat sich anscheinend noch nicht befestigt. Eine Spur davon glauben wir auch in der Kritik Wölfflins und in seiner Auswahl der Zeichnungen zu bemerken. Beispielsweise ist es schade, daß Wölfflin die unzulänglichen Einwendungen von Cürlis gegen die Echtheit der Grünen Passion gelten läßt, da doch gerade die Entstehung dieser Zeichnungen für die Entwicklung Dürers und seine Wendung zu klassischen Idealen so viel bedeutet. Das bloße Nein Wölfflins wird stärker und verwirrender wirken als die weitschweifige und windige Argumentation von Cürlis. Es ist auch nicht ganz gleichgültig für unsere Vorstellung von Dürers Werdegang, daß die gotischen Becher (Taf. 48) und die Helmstudien (Taf. 50) ein reichliches Jahrzehnt früher und die Akeleistudie (Taf. 76) über zwei Jahrzehnte früher entstanden sind, als hier behauptet wird. Die Becher weisen noch den krausen spitzen Strich der Zeichnung auf, den Dürer in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts verlassen hat. Auf der Florentiner Anbetung der Könige von 1504 werden dem Christkinde zwei Becher dargebracht, die eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit den hier reproduzierten Entwürfen aufweisen. Daß die Helmstudien nicht 1514, sondern spätestens 1503 entstanden sind, ergibt sich schon daraus, daß der linke Helm für den 1503 datierten Stich des Wappens mit dem Totenkopf (B. 101) als Vorlage gedient hat. (Der rechte Helm wurde für den Stich des Löwenwappens benutzt, der selbstverständlich um die gleiche Zeit entstanden ist.) Das Datum 1526 auf der Akeleistudie ist unverbindlich, da es von fremder Hand hinzugefügt wurde. Die Zeichnung läßt sich ihrem Charakter nach doch wohl am ehesten mit der Gruppe zusammenstellen, in deren Mitte das große Rasenstück von 1503 steht.

Springers Büchlein ist uns ein letzter Gruß des tapferen und ehrlichen Kameraden, dessen Verlust wir aufrichtig beklagen. Der Soldatentod, den Springer gefunden hat, war seinem Wesen eher gemäß als das Verwelken in der Dämmerung der Studierstube; denn der Wissenschaft war nur ein Teil seiner Begabung zugewandt. Wir finden ihn hier wieder, wie wir ihn kannten, entschiedenen und behenden Wortes, unbedenklich und von kampfbereiter Schärfe, die auch da, wo man sie am wenigsten erwartet, wie z. B. hier, wenn auch verhüllt, auftritt. Mit halbem Lächeln glaubt man ihn zu hören, wenn man den Satz liest: »Die Technik seiner berühmtesten Blätter, die den besten Teil seines Ruhmes als Zeichner ausmachen,