

Volksbücher der Kunst

Dürer



Velhagen & Klafings Volksbücher Nr. 10

uku.
D1

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Bildnis des Hieronymus Holzschuer. Gemälde von Albrecht Dürer. Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Die Herausgabe von Belhagen & Klafings Volksbüchern haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.
Hanns von Zobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.
Paul Oskar Höcker für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.
Johannes Höffner für Klassische Literatur und Philosophie.
Dr. Walther Schoenichen für Naturwissenschaften.

Bisher sind erschienen:

Volksbücher der Kunst:

Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn. (9)	Michelangelo. Von Dr. Hans Jantzen. (54)
Chodowiecki. Von Dr. Frida Schottmüller. (39)	Millet. Von Dr. Ernst Diez. (32)
Correggio. Von Dr. Valentin Scherer. (28)	Murillo. Von Dr. August Mayer. (69)
Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel. (62)	Raffael. Von Dr. Ernst Diez. (26)
Dürer. Von Fr. S. Meißner. (10)	Rembrandt. Von Dr. Hans Jantzen. (1)
Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Seyd. (25)	Rethel. Von Ernst Schur. (22)
Frans Hals. Von Alfred Gold. (24)	Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn. (18)
Holbein. Von Fr. S. Meißner. (16)	Rubens. Von Dr. Eduard Plehisch. (48)
Das Kaiser Friedrich-Museum. Von Ernst Schur. (44)	Tizian. Von Fr. S. Meißner. (2)
	Watteau. Von Dr. Georg Biermann. (20)
	H. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann. (13)

Volksbücher der Geschichte:

Bismard. Von Prof. Dr. J. von Pflugt-Sarttung. (15)	Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens. (58)
Blücher. Von Prof. Dr. A. Berger. (4)	Königin Luise. Von Adelheid Weber. (43)
Friedrich der Große: I. Der Kronprinz. Von Dr. M. Hein. (35)	Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner. (12)
Friedrich der Große: II. Der Siebenjährige Krieg. Von Walter von Bremen. (36)	Napoleon I. Von Walter von Bremen. (3)
Friedrich der Große: III. Die Friedensjahre. Von Dr. M. Hein. (37)	Napoleons Feldzug nach Rußland 1812. Von Dr. Hans Walter. (42)
Jahn. Von Prof. Dr. Karl Brygger. (41)	Die Völkerschlacht bei Leipzig. Von Generalmajor z. D. W. v. Boß. (52)
	Jord v. Wartenburg. Von Walter von Bremen. (66)

Volksbücher der Erdkunde:

Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder. (8)	Die Insel Rügen. Von Alfred Wien. (55)
Der Gardasee. Von W. Hörstel. (38)	Der Schwarzwald. Von Max Bittrich. (11)
Der Nordpol. Von Gustav Uhl. (59)	Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach. (30)
Nürnberg. Von Dr. Paul Rée. (61)	Südtirol. Von Dr. A. von Trentini. (56)
Riviera I: Nervi und Rapallo. Von Victor Ottmann. (23)	Deutsch-Südwestafrika. Von Gustav Uhl. (21)
	Die Vogesen. Von Fritz Groeber. (45)

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite.

Albrecht Dürer

Von Fr. H. Meißner

Mit 30 Abbildungen
darunter 5 in farbiger Wiedergabe
(einschließlich des Umschlagbildes)

Handwritten signature and number 677 D



Handwritten number 7. 1. 18

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Handwritten number H. III. 44.

Bibliothek
Wydziału
Sztuki Piękności
w Toruniu

Biblioteka
Wydziału
Sztuk Pięknych
w Toraniu

Albrecht Dürer. Von Fr. H. Meißner.

In deutschen Landen gibt es keine andere Stadt, die sich mit Nürnberg an lebendigem Zauber alter Zeit messen könnte. Wohin man den Fuß innerhalb der prachtvollen alten Mauern setzt, überall grüßt uns die Vergangenheit. Das aber nicht allein. Was uns an Plätzen, Straßen, Gassen, im Burgrevier, an Kirchen, Häusergiebeln, Bildwerken entgegentritt, ist nicht nur alt, sondern meist von solcher Schönheit und Vollkommenheit, als sei hier ein ganzes Museum voll Seltenheiten und Kostbarkeiten angehäuft. Und das ist es in der Tat. Das Germanische Museum ist an keiner anderen Stelle als in der Pegnitzstadt denkbar. Nürnberg selbst ist in seiner Erscheinung ein wesentlicher Teil des Germanischen Museums, und es ist nicht zuviel gesagt, daß die Kulturblüte von Nürnberg überhaupt die Kultur des Reformationszeitalters in Deutschland darstellt.

Am heutigen Bild dieser grandiosen Stadt-Symphonie haben fast drei Jahrhunderte vom Ende der romanischen Stilperiode an, haben die Gotik in allen ihren Abschnitten, die

Meißner, Albrecht Dürer.

beginnende deutsche Renaissance wunderbar zusammengewirkt. Nur hier konnte sich eine so seltsame Blüte wie die Volkskunst der Meistersinger entfalten, und nur in diesem entzückenden Rahmen vermag unsere Phantasie sich jene Fülle großer und bedeutender Künstler und Gelehrter lebendig vorstellen, deren Namen uns die Geschichte überliefert hat und deren Werden und Wirken wir hier überall begegnen: Peter Vischer, Adam Krafft, Veit Stof, Jamnitzer, Hans Sachs, Pirckheimer, Stabius, die wie wandelnde Sterne um den einen und größten unter ihnen kreisen: um Albrecht Dürer, den Maler und Stecher.



Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1484.
Silberstiftzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.
in Dornach i. C., Paris und New York.

Die Familie Dürer ist deutsch, aber von unbekannter Her Abstammung. Der Vater des Künstlers war aus Ungarn nach den Niederlanden und von dort 1455 nach Nürnberg gekommen, wo er als Goldschmiedsgehilfe in die Holperische Werkstatt trat. Zwölf Jahre später freite er die fünfzehnjährige Tochter seines Meisters und machte sich selbständig. 1471, am 21. Mai, entsproß dieser Ehe ein Sohn

Albrecht, dessen Taufpate der berühmte Buchdrucker Koburger ward. Wir wissen nur wenig von Albrechts Jugend, dürfen aber vermuten, daß das Leben im Elternhause trotz einer oft sorgenvollen Lage ruhig und friedlich, daß der alte Dürer ein liebevoller und einsichtiger Vater gewesen ist. Nachdem der Knabe sich die für Handwerkerföhne übliche Schulbildung angeeignet hatte, nimmt ihn der Vater als Lehrling in die eigene Werkstatt. Daß diese Unterweisung eine sehr tüchtige gewesen sein muß, verrät ein handwerklich geschicktes Blättchen von 1485, ein wohl als Vorlage gedachtes Marienbild von ungemeiner Lieblichkeit der Auffassung. Der junge Albrecht zeigt sich

hier als ein frühreifes Bürschchen, das ungeduldig nach vorwärts drängt. Welch ein ergreifendes Zeichen eines von dunklem Instinkt sicher geleiteten Genius ist doch jene berühmte Zeichnung des Dreizehnjährigen von 1484, in der er sich durch den Spiegel selbst darstellte. Hier zeugt kein Zug von Erlerntem; hier ist in der Charakteristik, in der Art des Sehens, in der feinen Individualisierung der Hand eine vorzeitige Selbständigkeit, für die es kaum ein Vorbild rings um den Knaben gab, — jede Einzelheit ist aus eigenster Naturbeobachtung geschöpft. Und dazu muß das Bildnis mit den schönen scharfen Augen von einer schlagenden Ähnlichkeit gewesen sein, denn

man sieht seinen Typus durch alle späteren Selbstbildnisse des Künstlers hindurchschimmern, und genau scheint sich verfolgen zu lassen, wie das Gesicht organisch ausgewachsen und geistig gereift, aber in nichts späterhin geändert ist.

Solche Arbeiten waren gewiß der beste Fürsprecher des Knaben beim Vater, als Albrecht nach einigen Jahren der Goldschmiedslehre erklärte, daß er zum Maler größere Lust habe. Da jammerte der alte Dürer wohl in seiner Kurzsichtigkeit über die verlorene Zeit der Goldschmiedszeit, aber er wehrt sich doch nicht und gibt Albrecht 1486 in die Lehre zum Meister Wohlgemut, der als der beste und gesuchteste Maler des vordürerischen Nürnberg angesehen war. Der junge Lehrling




Marienbild. Federzeichnung vom Jahre 1485.
Im Königlichen Kupferstichtabinett zu Berlin.

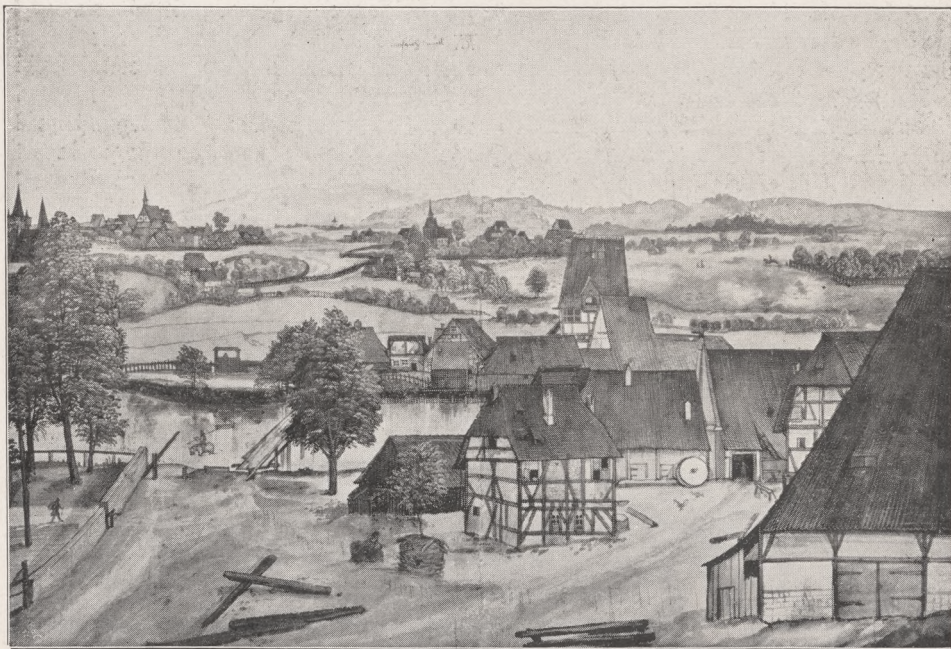


Albrecht Dürer. Selbstbildnis vom Jahre 1500.
In der königlichen Pinakothek zu München.

aber brachte in seinen neuen Beruf das Beste mit, was der Goldschmiedekunst eignet: den liebevollen Sinn für die gewissenhafte Durchführung jedes Werkes. Diese Eigenschaft hat Dürer bis an sein Lebensende begleitet als diejenige des in doppeltem Sinne „goldenen“ Handwerks, — sie hat auch verhütet, daß sein Genie von der fleißigen, aber nüchternen Kunst Wohlgemuts erstickt ward. Er hatte von den Gesellen des Meisters viel zu leiden, wie er später selbst gestand, aber er kämpfte sich tapfer durch, und als er 1489 oder 1490 zum Gesellen gesprochen ward, da wußte sein gefestigter Charakter, was er wollte; denn das ist ein sehr auffälliger Zug in Dürers Werden, daß er zwar in seiner Holzschnittkunst später bei Wohlgemut anknüpfte und dessen Technik lediglich weiter ausbildete, wenn er hier auch einen ganz unvergleichlichen künstlerischen Inhalt zum Ausdruck brachte, — daß er aber als Maler sofort seine eigenen Bahnen einschlug, die kaum noch Zusammenhang mit Wohlgemuts Schule haben. Solche Frühreise eines Achtzehnjährigen ist eine seltene Erscheinung. — Frei geworden malt Dürer 1490 in pietätvoller Gesin-

nung als erstes Werk seinen Vater, — mit einer solcher Andacht vor der Eigenart jedes Zuges in dem faltenreichen Gesicht, daß es staunenswert ist. Zum erstenmal erscheint auch auf diesem Bild Dürers berühmtes Monogramm, das fortan jedes Werk von ihm trägt: 

Und jetzt geht Dürer von 1490 bis 1494 auf die Wanderschaft, deren Rastorte nur teilweise beglaubigt sind. Es ist ein etwas müßiger Streit darüber. Bekannt ist als erstes Ziel Kolmar im Elsaß, wo Schongauer, der größte deutsche Kupferstecher vor Dürer, lebte. Er hat sicher Blätter von ihm gekannt und wollte wohl mehr von dem verehrten Meister selbst lernen, aber es ging ihm wie später mit Mantegna, — er fand den kurz zuvor gestorbenen Künstler nicht mehr lebend an, ward jedoch von dessen Anverwandten freundlich aufgenommen. Dann zog er nach Süden, war wahrscheinlich einige Zeit in Basel und ist über die Alpen nach Italien gegangen. Er scheint Werke des Mantegna (gestorben zu Mantua 1506) gesehen zu haben, wie der Dresdener Altar schließen läßt, und war dann wohl einige Zeit in Vene-



☒ Die Drachtzähmühle. Mit Wasserfarben gemalt. Im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. ☒



Aus dem Holzschnittwerk „Die heimliche Offenbarung Johannis“ (herausgegeben 1498):
Johannes vor dem Angesicht Gottes (Apost. 1, 12–17).



dig. Denn von seinem zweiten Aufenthalt
1506 in der Lagunenstadt berichtet er an
Birkheimer wörtlich: „Und das Ding, das
mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen,

das gefällt mir jetzt nicht mehr, und
wenn ich's nicht selber sähe, so hätte
ich's keinem anderen geglaubt.“
Zahlreiche Landschaftsstudien, von denen

die „Drahtziehmühle“ am bekanntesten ist und ein nur ihm damals eigenes hohes Feingefühl für den landschaftlichen Hintergrund verrät, sind die Ausbeute dieser Wanderjahre. Unterwegs ist auch das zweite Selbstbildnis Dürers von 1493 gemalt, das in koketter Festtracht einen noch unausgewachsenen, etwas ungelentk-jugendlichen Menschen mit sprossendem Bart und ungepflegtem langem Haar zeigt.

Im Jahre 1494 ist Dürer wieder in Nürnberg. Er heiratet auf Wunsch des Vaters die als schön gerühmte Agnes Frey, begründet eine Werkstatt und windet sich durch allerlei Sorgen und Mühsal hindurch, was ihm ein goldiger Humor erleichtert. 1502 stirbt der Vater. Er muß die Mutter und noch unmündige Geschwister ernähren. Das gelingt dank der Haushaltungs-Kunst seiner jungen Frau, — derselben Agnes Dürerin, die Pirtheimer später anscheinend aus Rache infolge der Erbstreitigkeiten nach Dürers Tod als eine bössartige Kantippe hingestellt hat. Es liegt Anlaß zum Mißtrauen gegen diese Behauptung vor.

Dürers Leben verläuft in der traulichen Enge seiner schönen Vaterstadt fortab ziemlich still; er wird gegen sein Lebensende einigermaßen wohlhabend; seine freiere Stellung als Kunstmaler, seine hinreißende Lebenswürdigkeit und seine bezaubernde Erscheinung erleichtern ihm die Beziehungen zur Patrizierwelt, in der er liebe Umgangsgenossen und einen intimen Freund in dem berühmten Humanisten Willibald Pirtheimer findet; von diesem Verkehr mit den Weltgeistern mag jener merkwürdig freie Blick kommen, der im Verein mit herzwarmer Grundstimmung sein Werk gleichsam als einen Vorläufer der Reformation erscheinen läßt. Er wird aber auch bei seiner künstlerischen Freiheit und Bescheidenheit Verkehr mit den als Handwerker gesellschaftlich unter ihm stehenden Bischof, Krafft, Stoß, Hans Sachs gehabt haben, und es gibt eine Nürnberger Überlieferung, wonach er mit diesen in dem weitbekanntesten Bratwurstglöckla hinter St. Sebald öfter den Früh- oder Bespertrunk genommen haben soll. Wirklich belegt ist darüber jedoch nichts; ihre Namen kommen in Dürers Briefen nicht vor; und

sonderbar scheint, daß er sich solche Charakterköpfe, wie den des alten Bischof oder Hans Sachsens mitsamt seiner interessanten Meisterfinger-Kumpanei hat entgehen lassen, — keinen hat er gezeichnet. Vielleicht legte ihm sein Verkehr mit Pirtheimer und dessen Freunden hier eine gewisse Zurückhaltung auf.

Aus dem Dunkel seiner Jugend taucht er verhältnismäßig früh durch sein erstes großes Holzschnittwerk auf, das ihm eine rasche Volksbeliebtheit verschaffte. Nürnberg und der gute Kaiser Max — die phantastische Gestalt des letzten Ritters — nahmen indessen sehr lange gar keine Kenntnis von seinem Vorhandensein. Als sie sich schließlich doch nicht mehr gegen des Meisters Berühmtheit verschließen konnten, verbrämen sie ihn mit kärglichen Ehren, die wenig kosteten und Dürers Armut nichts einbrachten.

Um 1500 scheint der Mensch Albrecht Dürer frühzeitig ausgereift zu sein; er ändert sich nicht mehr; der Künstler dagegen erhält auf zwei großen Reisen — 1505 bis 1507 nach Venedig, 1520 und 1521 nach den Niederlanden — starke neue Anregungen, so daß diese Reisen seine drei Schaffensperioden in der natürlichsten Weise gliedern. Die erste nach der tastenden Jugend umfaßt die Zeit von seiner Heirat 1494 bis zum Antritt der venezianischen Reise 1505 — sie trägt die Marke eines vorwiegenden Realismus in der Malerei, die noch herbe Charakteristik bevorzugt und noch überall die gotische Befangenheit durchblicken läßt. Gleichzeitig aber beginnt seine Denker- und Dichternatur sich zu entwickeln und zeitigt sogar ein Werk, das Dürer an Großartigkeit und Tiefinn kaum mehr überboten hat: die Apokalypse.

☒ ☒ ☒
Dürer war eitel, und er hatte Grund dazu; wir besitzen fünf oder sechs Selbstbildnisse von ihm, die eine naive Lust an seinem schönen Lockenhaar und an prunkender Kleidung verraten, und auf dreien seiner Gemälde und mehreren Stichen hat er nicht vergessen, sich anzubringen. Das schönste Selbstbildnis ist das Münchener von 1500, aus dem neunundzwanzigsten Lebensjahre des Malers, das also der Mitte seines ersten Schaffens-



Der Baumgartnersche Altar. Mittelbild. In der königlichen Pinakothek zu München.

jahrzehnts entstammt. Bis über die Schulter fallen da die sorgfältig geringelten Locken um die sehr hohe, edle Stirn und rahmen die großen, klaren, männlichen und doch so kinderhaft ernst schauenden Augen ein. Die Nase ist stark und gerade; die Lippen sind sehr schön und sinnfrisch aufgeworfen; Schnurrbart und kurzer Kinnbart schließen das wahrhaft vornehme und edle Antlitz ab. Die breit auslaufenden Locken müssen einen etwas langen Hals kleiner erscheinen lassen. Die pelzverbrämte Schaube wird von der rechten Hand gehalten, die eine wahre Gnadenhand und die Perle dieser Manneschönheit ist; wenn man diese geistvollen Finger betrachtet hat, weiß man auch, warum seine schönsten Werke in Pinsel- und Grabstichel-

führung einen so einzigen Adel zeigen, warum ein Schönheitschimmer über der geringsten seiner Studien schwebt. Es ist mit dieser Hand wie mit seinem Gesicht: lauter bedeutende Einzelheiten, die einander zu widersprechen scheinen und doch zu einer vollkommenen Einheit zusammengehen. Da ist ein naives großes Kind, das wie keiner vor ihm Frauenzauber und Mutterglück gebildet hat und daneben edle Manneschönheit so glänzend wie derbe Bauernkraft darzustellen wußte; da ist ein Künstlermensch von idealer Gesinnungsgröße und Reinheit, der gelegentlich trotzdem einer gelinden Zweideutigkeit nicht aus dem Wege ging. Ein Denker, ein Dichter, ein in seiner Kunst tiefster Mensch, dessen Seele in seinen Büchern man liebgewinnt, — über dessen Spott

und mitunter hanebüchene Verbheiten gegen seinen Freund Pirheimer man arglos lacht.

Seine Entwicklung ist, nachdem er sich in der Fremde umgesehen und seinen Blick geschärft, sehr rasch. So befangen das erste, in Tempera auf Leinwand gemalte Dresdener Altarwerk ist, über dem Mantegna, wie schon gesagt, als Genius schwebt, — so sehr noch der Gotiker und der hölzerne Altdeutsche aus dem fränkisch-schwäbischen Bannkreis in ihm stecken, fällt es doch durch schroffe, häßlichkeitsfrohe Eigenart auf, — besonders der Sebastian im rechten Flügel, und dann die Madonna im Feld, welche von einem frommen Buch sich zum schlafenden Knaben herüberkehrt. Der Einsiedler An-



Mutmaßliches Bildnis Friedrichs des Weisen, Kurfürsten von Sachsen.
Mit Wasserfarben gemalt. Im Königl. Museum zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanftaengl in München.



Die Anbetung der heiligen drei Könige. Gemälde vom Jahre 1504. In der Uffiziengalerie zu Florenz. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.

tonius dagegen im linken Flügel ist schon in seiner freien Auffassung ein Kompliment des jungen an den älteren Dürer. Das vor 1500 entstandene Werk befand sich ursprünglich in der Wittenberger Schloßkirche. — Viel bedeutender dagegen ist der etwa um die gleiche Zeit entstandene Baumgärtnerische Altar (München), dessen Mitteltafel die Geburt schon in der feinen Weise darstellt, die noch oft im Werk Dürers anzutreffen ist. Da die Srtlichkeit dem Altertum angehört, entnimmt Dürer die Architektur einer alten romanischen, d. h. für ihn also altertümlichen Ruine, und läßt hier Joseph und Maria als ein nürnbergisches Bürgerpaar das von Engeln umflatterte Kind anbeten, während aus dem landschaftlichen Hintergrund Hirten im Gespräch nahen. Die Lieblichkeit dieses noch etwas tonschweren, aber ungemein feinen Mittel-

feldes wird von den Gegensätzen der Flügel gesteigert; hier sieht man die prächtigen Rittergestalten der beiden Stifter, Ludwig und Stephan Baumgärtner, Bildnisse, die schon die Wucht späterer ähnlicher Schöpfungen zu enthalten scheinen. Anzuführen sind dann unter Beiseitlassung minderere Werke das in fast raffaelischer Glätte durchgeführte Bildnis der „Fürlegerin“ von 1497, — das dritte Selbstbildnis von 1498 in der bunten Festtracht, ein Porträt, in dem das Gesicht dem geschilderten Idealtypus von 1500 schon näher gekommen ist, — der prächtige Krell von 1499 und jene Berliner Temperatafel in stumpfer, aber in den Tonwerten gut abgewogener Unterma- lung, deren sehr häßlicher Dargestellter un- glaublich für Kurfürst Friedrich von Sach- sen gehalten wird. Aus dem Jahr 1504 stammt die schönste Altartafel: Anbetung

der drei Könige (Freiburg). Auch hier ist in der Architektur der damals schon seit zweihundert Jahren veraltete Rundbogenstil verwendet, um eine altertümliche Färbung der Ortlichkeit zu erzielen. Auf einer offenen Terrasse sieht man die Madonna in lieblicher Reife und voll sonnigen Mutterglücks sitzen, während die patrizisch gekleideten drei Könige ehrfurchtsvoll vor ihr stehen und knien, und das Kind in jubelnder Freude nach dem dargereichten glitzernden Kasten des einen von ihnen greift. Im Hintergrunde tummelt sich das berittene Gefolge, und weiterhin baut sich eine kühn getürmte Bergstadt auf; alle diese liebevoll durchgeführten Einzelheiten leuchten in jener tonsatten, in der Klangfarbe Dürer so eigentümlichen Malerei, die seine echten und besten Werke in allen drei Jahrzehnten ihres Entstehens auszeichnet.



Aus der Kupferstichpassion: Das Gebet am Elberg (1508).

So sehr sich indessen Dürer in diesem Bild und dem Baumgärtner-Altar, in dem Kurfürsten- und Selbstbildnis über das Können seiner Zeitgenossen schon in dieser ersten Periode erhebt, liegt hier nicht der Schwerpunkt seines Jugendschaffens, wie dieser überhaupt nicht in seiner Malerei allein, auch späterhin nicht, trotz aller wundervollen Perlen liegt. Den Maler Dürer schlangweg den Malern Michelangelo, Raffael und Tizian an die Seite stellen zu wollen und damit Dürers Bedeutung zu begründen, würde ein Fehler sein. Die deutsche Kunst hat sich wie die stammverwandte niederländische in ihren Anfängen aus der Illustration mit folgestrenger Einseitigkeit entwickelt. In den Miniaturen, den Bilderfolgen, die seit dem Zeitalter Karls des Großen die Psalter und Evangelien, die Gebetbücher von Mönchshand schmückten, wurden ihr der Weg und ihre ästhetischen Anschauungen vorgezeichnet. — Dagegen haben die italienische Landschaft, ihre reine und durchsichtige Luft, der prächtig gewachene Menschenschlag und das angefichts überall vorhandener Reste nie ganz entschlummerte Vorbild der Antike jenseit der Alpen jene Malerfreude an der Außenseite der farbenglühenden Welt gezeitigt und erhalten, die den Grundcharakter der italienischen Kunst ausmacht. — Diesseit der Alpen, bei dem rauheren Klima, bei einer davon bestimmten, nicht so schönlinigen, sondern gedankenvollen Architektur, bei einem auf die Häuslichkeit hingewiesenen Leben hat die Kunst seit Beginn den Duft der Gelehrtenklausen; sie ist im Grunde nur eine farbige gesteigerte Sprachform, in der der Künstler als Dichter seine Weltgedanken, in der er ebensoviele seine schnurrigen wie poetischen Einfälle, seine Traumphantasien ausdrückt. Die Kunstarten des Holzschnitts, des Kupferstichs, der Radierung sind die natürlichsten Ausdrucksmittel einer solchen, im monumentalen Sinne illustrativen Kunst, und



Aus dem Holzschnittwerk „Das Marienleben“: Rast der heiligen Familie in Ägypten (1504–1505).

deshalb sind sie auch nur im Norden zu einer hohen Blüte gelangt. Nimmt man diese stecherische Tätigkeit hinzu, so erhält man erst den Schlüssel zu Dürers Persönlichkeit; dann ergibt auch der Vergleich,

daß er hinter keinem der großen Italiener zurücksteht, sie vielmehr meist an Größe des Genius übertrifft. Dürers erste Folge, die 1498 vollständig in fünfzehn Blättern und in zweiter Ausgabe 1511 erschien,



Titelbild zu dem Holzschnittwerk „Das Marienleben“ (1510).

ist ein schwerwiegendes Zeugnis dafür. Die dunklen Gedankengänge der „Offenbarung St. Johannes“ in die Durchsichtigkeit erfordernde Tafeldarstellung zu bringen, konnte nur ein sehr bedeutender Geist wagen. Wo gab es damals Vorbilder für Augen, welche in Flammen leuchten, für ein Schwert, das vom Munde ausgeht, für Sterne, welche in Gottes Hand glitzern? Und so weiter durch alle Geheimnisse der sieben Siegel! Was in der Sprache als eine ganz unplastische Phantasie erscheint, in deren Tiefen nur der mystische Philosoph sich zu versenken vermag, scheint für die bildliche Vorstellung etwas Unmögliches, wenn nicht geradezu Lächerliches zu haben. Dennoch hat Dürer mit einer Kraft ohnegleichen

hier ein bildnerisches Darstellungsmittel für die unglaublichsten Vorwürfe gefunden, und er hat diese Bilderfolge zu einer monumentalen Formenvollendung derart gesteigert, daß sie allein für die Würdigung seines Genies auszureichen scheint.

Derselbe Künstler aber, der uns hier durch einen Stil von höchstem Ernst und solcher Düsterei, wie in den vier apokalyptischen Reitern, erschüttert und an Tieffinn mit jedem mittelalterlichen Mystiker zu wetteifern scheint, tritt uns mit einer ganz anderen Welt als idyllischer Poet in der nächsten Holzschnittfolge des „Marienlebens“ entgegen. Seine achtzehn Blätter sind zwischen 1503 und 1511 in größeren Pausen entstanden; auch sie sind wie die „Apokalypse“ und

die späteren Folgen wohl unmittelbar auf den Holzstock gezeichnet und dann von fremder, mitunter schwankender Hand geschnitten. Nach dem Übersetzer der Offenbarungswelt lernen wir jetzt den Poeten und den persönlichen Dürer kennen, der vor seinem träumenden Auge das Leben der Maria vorüberziehen läßt und es mit glücklicher Hand nachschafft. Hier wandelt der feinfühlig und mit kindlicher Innigkeit empfindende Mensch vor uns vorüber, dessen Künstlernatur sich gegen den starren Marien- und Heiligenkult der damaligen Kirche sträubt, wie er ja auch später herbe Worte darüber in sein niederländisches Tagebuch schrieb. Es ist ein ideales Frauenleben aus dem alten Nürnberg, das vor uns ohne Heiligenschein und Tiefsinn als schlichter Naturgang vorüberzieht. Welche reinen und vollen Herzenstöne erklingen in dieser Folge, in der fast Blatt an Blatt von lieblichster Schönheit ist; mit welchem Glanz tun sich hier alldentscher Natursinn und trauliche Häuslichkeit wie ein Märchen auf! Auch hat hier Dürer, wie später so oft noch, die weite Landschaft und die dämmerige Waldestiefe als eine bezaubernde Gloriole um seine Vorgänge gewölbt. Die Formenbeherrschung vieler dieser Blätter, deren Abschluß ja erst lange nach seiner venezianischen Reise fällt, darf sich getrost neben der der besten italienischen Werke seiner Zeit behaupten.

Um dieselbe Zeit, in der dies „Marienleben“ entstand, begann er auch die erste Behandlung von Christi Leiden. Das tiefe Empfinden seines frommen Gemüts hat ihn immer wieder zu diesem Thema getrieben, dem er eine immer neue Auffassung abgewann, ohne sich jemals zu wieder-

holen. Wir besitzen nicht weniger als vier solcher „Passionen“, — zwei auf Holz, eine in Kupfer, eine als Zeichnung; an der Ausführung einer fünften hinderte ihn der Tod. Als Zeichnung, Stich und Schnitt gibt es daneben eine so große Anzahl von Einzeldarstellungen des Heilands und der Maria mit dem Kinde, daß man zur besseren Bezeichnung Außerlichkeiten wählen mußte wie „Maria an der Mauer“, „Maria auf der Bank“, „Maria mit dem Affen daneben“, um sich nur die schönsten damit gegenwärtig zu machen. Diese erste Holzschnittpassion, wegen ihres Formats als die „Große“ von den anderen unterschieden, umfaßt zwölf Blätter; sie wird von dem als Schmerzensmann auf einer Steinplatte sitzenden Heiland, dem ein Kriegsknecht das Rohrzepter knieend reicht, eingeleitet und schildert dann den Leidensgang in sehr dramatischer Bewegtheit vom Abendmahl bis zur Auferstehung. Das Werk ist stilistisch ungleich, wie auch der von fremder Hand ausgeführte Holzschnitt, gerade wie bei der späteren „Kleinen Passion“, eine gewisse schwere Befangenheit und Ungeschicklichkeit zeigt. Daß dieser Ausfall wesentlich Schuld des



Der Schmerzensmann. Titelbild zu dem Holzschnittwerk „Die Große Passion“.

geistlosen Holzschneiders war, beweist die etwa zur gleichen Zeit mit dem Abschluß dieser Folge um 1510 entstandene „Kupferstichpassion“, sowie die von 1504, welche mittels der Feder und mit Weiß gehöht auf grünes Papier gezeichnet ist. Diese in Wien befindliche Reihe von Handzeichnungen wird daher allgemein die „Grüne Passion“ genannt. Hier und dort hat nur Dürers eigene Hand gearbeitet; er brauchte nicht überall zu erwägen, ob der Tölpel von Holzschneider auch seinen Linien Schwung nachempfinden könne; es ist namentlich in der „Grünen Passion“ ein Zug, als sei deshalb ein Alp von des Künstlers Brust gefallen; so lyrisch zart, so geistvoll beschwingt, so lebendig ist diese Reihe, und der grüne Papierton mit dem Federstrich und der weißen Deckfarbe so fabelhaft geschickt zu einer ernst-erfüllten, dämmerigen Farbenwirkung verwendet, daß sie, ungleich den Holzschnittpassionen, den echten Dürer enthält. Solch entzückende Blätter wie die Kreuzigung und

die ungemein malerische Kreuzabnahme findet man in jenen nicht.

Der große Umfang des Dürerschen Könnens, seine echt künstlerische, in allen Sätteln gerechte Beweglichkeit werden uns aber erst klar, wenn wir uns dem vierten Gebiet seiner Tätigkeit, dem Kupferstich, zuwenden. In der volkstümlichen Kunstart des Holzschnittes behandelt er als schlichte, leichtverständliche Gedichte dem Volk naheliegende und ihm liebe Vorstellungen; er sucht nicht die Wirkung großer Kunst, sondern erzählt nur mit herzpochender Andacht, wie er sich die Heilandsgeschichte denkt; er weint ganz unphilosophisch mit dem menschlichen Leiden des Erlösers und haßt dessen Peiniger mit Bitterkeit; er weidet sein Künstlerauge mit Lust an der lieblichen Gestalt der Gottesmutter. In der gezeichneten Folge spürt man die frei von Fesseln sichühlende Schwingung einer frommen Malerhand; hier und dort ist er ein noch ganz gotisch empfindender Künstler, dessen



Das Rosenkranzfest. Ölgemälde vom Jahre 1506. Im Prämonstratenserstift Strahow zu Prag.



⊠

Adam und Eva. Kupferstich vom Jahre 1504.

⊠

bildnerische Absicht wenigstens im Holzschnitt über das nicht hinausgeht, was damals üblich war. Ein ganz anderer ist er auf der Kupfertafel. Schon auf so kleinen genrehaften Blättern, wie „Die drei Bauern“, oder der „Landsknecht“, die in der Betonung der Amrismanier über Schongauer noch wenig hinaus-

streben, sehen wir einen klassizistischen Charakter erwachen; der Formenadel, eine runde bildmäßige Modellierung und dann auch die Art der Vorwürfe verraten, daß ihm die Renaissance schon in allen Fingern sitzt. Er hat wahrscheinlich bereits aus Kupferstichen Kenntnis von dem Aufschwung einer neuen



Christus am Kreuz. Ölgemälde vom Jahre 1506. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Kunst hinter dem Alpenwall gewonnen. Es entsteht 1503 ein so meisterhaftes und im Stil edles Blatt wie „Das Wappen des Todes“, in dem der Stichel die feinen Abstufungen des Pinsels erreicht, und dann kommt 1504 ein mächtiger Wurf in „Adam und Eva“. Hier ist ein volles Bild mit dunklem Waldhintergrund gegeben; hier entspricht der schier köstlichen Poesie der

Landschaft ein Adel der Körperform, der aus völliger Kenntnis der anatomischen Verhältnisse gewonnen ist. Man muß sich zur Würdigung der „Tat“ in dieser Platte vergegenwärtigen, daß die Stech-
kunst damals fast nur im Umriß arbeitete und den Stufungen eines dunklen Hinter-
grundes ziemlich hilflos gegenüberstand,
— daß ferner Anatomie und genaue



Die Madonna mit dem Heisig. Ölgemälde vom Jahr 1506. Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Kenntnis des inneren menschlichen Leibes den Künstlern jener Zeit fremd waren. —

☒ ☒ ☒
 Albrecht Dürer war vierunddreißig Jahre alt, ein in sich gefestigter und reifer Künstler und außerhalb Nürnbergs schon zum zweiten Male als Kommender angesehen, als er 1505 nach Venedig zog. In Nürnberg wurde er selbst von Pirckheimer und dem weiteren gelehrten Freundeskreis viel mehr als Mensch wegen seiner bezaubernden Liebenswürd-

Meißner, Albrecht Dürer.

keit geliebt, denn als Künstler gewürdigt. Unter solchen Umständen ist die noch immer so große Enge der Lebensverhältnisse erklärlich, daß er das Reise-geld wie den ersten Unterhalt für Frau und Mutter daheim vom Freunde leihen mußte. Welch eine jämmerliche und klägliche Stimmung enthalten die einfachen Zeilen seiner ersten Briefe aus Venedig, in denen er wiederholt baldigste Rückgabe des Geldes verspricht, und wie peinlich berührt uns die ergebene Kleinseligkeit

in der schriftlichen Ansprache dem reichen und angesehenen Patrizier gegenüber! Von der königlichen Größe eines Michelangelo, der Päpste zum Stehenbleiben in seiner Gegenwart zwang, und von Raffaels vornehmer Künstler selbstgefühl ist da keine Spur. Aber diese Reise selbst sollte hierin eine Wandlung hervorbringen. Ihr Zweck war sowohl der Verkauf seiner Blätter als der Urheberrecht derselben durch den venezianischen Staat, denn gerade in Venedig waren Dürers Blätter mit feiner Witterung für ihre Bedeutung am meisten nachgestochen und sein Erwerb war damit geschädigt worden. Freien Schutz geistigen Eigentums gab es damals nicht in dem heute bekannten Maße. — Vermutlich erst in Venedig, in dem als dem Durchgangsort für den Orienthandel die großen Nürnberger Kaufherren Niederlassungen hatten, erhielt jetzt Dürer den

Auftrag, für die Kirche (S. Bartolomeo) der deutschen Kaufleute das sogenannte „Rosenkranzfest“ zu malen. Er erhielt etwa hundert Gulden dafür, und diese Summe muß sich erheblich durch den Verkauf mehrerer anderer Gemälde und Bildnisse vermehrt haben, denn Dürer machte schnell Glück. Bald kann er schreiben, daß er um zweihundert Dukaten Aufträge habe ablehnen müssen, um sein Bild in aller Sorgfalt zu vollenden. Dafür brachte es ihm aber auch einen sehr großen Erfolg. Mit naiver Lust und Genugtuung beginnt er sich Pirtheimer gleichzustellen; er erzählt, wie sich die Edelleute und ganz Venedig in seiner Werkstatt gedrängt, — daß der Doge und der Patriarch erschienen seien, das Bild zu sehen. Die Maler freilich sahen zum Teil neidisch auf den begünstigten Nebenbuhler, dessen Kunst sie als nicht gut

kritisierten, weil sie nicht von „antikischer Art“ sei; dabei kopierten sie seine Bilder aber überall. Auch zeigten sie ihn zweimal bei dem Staat an, daß er wegen seiner unbefugten Kunstausbübung die Zunftabgabe entrichten solle. Ja, Dürers deutsche Freunde warnten ihn, bei einem dieser Maler zu essen, denn in jener guten alten Zeit war Gift auch ein Mittel, um sich einen bedrohlichen Eindringling vom Halse zu schaffen. Diesem Neid gegenüber hatte indessen Dürer den Triumph, das Haupt der venezianischen Maler, den alten Giovanni Bellini, bei sich zu begrüßen, der ein Werk seiner Hand für sich zu kaufen beehrte.

Dürers Aufatmen unter diesen freien und würdigen Verhältnissen ist wohl verständlich. Bald schafft er sich reiches Gewand an und bestellt von seinem roten französischen Mantel und seinem prächtigen Wams wiederholt Grüße an seinen



Madonna mit der angeschnittenen Birne. Ölgemälde vom Jahr 1512.
In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.



Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch die Heiligen. Altargemälde vom Jahre 1511. In der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.

Münchener Freund; immer freier, fröhlicher und ausgelassener wird sein Briefton; er zapft bald in fast jeder Epistel Pirtheimer an, wie er es daheim wohl nur in besonders heiteren Stunden getan haben mochte; die plebejische Unterordnung bleibt sehr schnell fort. Wir erleben die äußere Wandlung eines gemüthtiefen und herzwarmen Menschen, der aus einem geduckten Bürger zum vornehmen Manne wird. Aber zu gleicher Zeit gewinnt auch seine Malkunst den Antrieb zu Neuem. Freilich bleibt er immer noch der innige Deutsche, welcher durch die Kraft und die Tiefe des

Ausdrucks wirken will, dem die Farbe in den Bildern mehr ein äußerer Schmuck zur Zeichnung, denn eine selbständige, weich modulierende Sprache ist. Aber er hat doch gegen eine gewisse frühere Härte jetzt einen reichen Strauß seltener, tiefer und hell aneinander klingender Farbenwerte; er hat eine frische und gut abgestimmte Art zu malen; sein Aufbau ist groß und mächtig, seine Linie von rhythmischem Schwung; eine unvergleichliche Lieblichkeit ruht über den Gebilden. Man sieht, daß er mit scharfem Auge die bunte südliche Welt betrachtet und den Venezianern, namentlich Bellini,

manches abgeläuscht hat. Er kann am Ende seines Aufenthalts mit Stolz erklären, daß er alle Maler Lügen gestraft, die da behauptet hätten, daß er im Stechen gut sei, aber nicht mit Farben umzugehen wüßte, denn jetzt sage jedermann, sie hätten nie schönere Farben gesehen.

Im Jahre 1507 verläßt Dürer Venedig, nachdem er in seinem letzten Brief die klassisch gewordenen Worte an Pirtheimer geschrieben: „Wie wird daheim mich nach der Sonne frieren, hier bin ich Herr, dort ein Schmaroßer.“ Er geht über Ferrara nach Bologna, wo er bei Paccioli Unterricht in der Geheimperspektive nimmt. Zu jener Zeit befand sich auch Michelangelo in Bologna, aber nichts deutet daraufhin, daß diese beiden größten Kunstvertreter ihrer Rassen sich Aug' in Auge gemessen hätten; wie wir ja auch keine Kunde haben, ob Dürer jemals mit Holbein zusammengekommen ist, mit dem er doch die persönliche Bekanntschaft des Erasmus, des Astronomen Nik. Kræzer wie diejenige

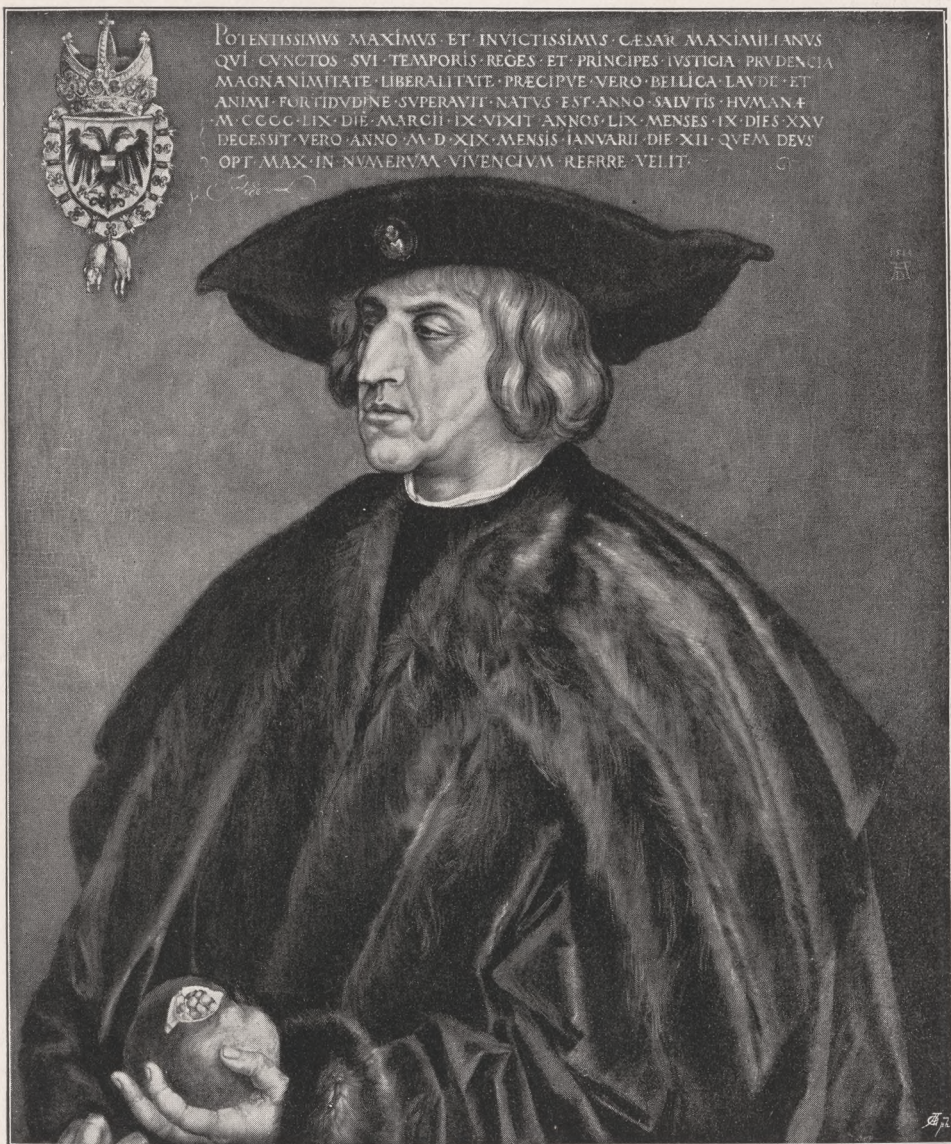
Melanchthons teilte. Endlich langt Dürer, bis in die tiefste Seele hinein erfrischt, in Nürnberg wieder an, und dreizehn Jahre fruchtbarsten Schaffens bezeichnen jetzt seine zweite Periode bis zur niederländischen Reise.

Drei Meisterwerke läuten gleichsam diesen neuen Abschnitt ein. Wer sie daraufhin ansieht, weiß, warum der venezianische Staat Dürer ein Jahrgehalt von 100 Dukaten neben anderen Aufträgen bot, wenn er in der Lagunenstadt bleibe. Die vornehmen Patrizier von Venedig wußten 1506 sehr viel besser, als die Deutschen von damals bis heute, wer Dürer war. Das eine dieser drei Bilder ist das „Rosenkranzfest“ und befindet sich heute in sehr schlechtem Zustande im Stift Strahow bei Prag. Da sieht man die Madonna mit dem Kind in lieblicher Berglandschaft vor einem Teppich thronen und beide, unterstützt vom heiligen Dominikus und schwebenden Engeln, den knien-

den Kaiser Max wie den Künstlerpapst Julius II. und andere Gestalten — Ritter, Mönche, Gelehrte, Frauen — mit Rosenkränzen krönen. Im Hintergrunde schauen Pirtheimer und Dürer dem Vorgang zu, und der letztere hält ein Blatt, auf dem das Bild beurkundet ist. Das Bild muß, wie eine alte Kopie in Wien schließen läßt, von sehr schöner Farbenpracht gewesen sein; sein Aufbau ist von einer ausgezeichneten Lebendigkeit. — Das zweite, ganz kleine Bildchen hängt jetzt in der Dresdener Galerie neben der Holbeinschen Madonna. Zwingt dies Werkchen trotz der Nachbarschaft den Beschauer zu sich heran — ja, beeinträchtigt es sogar mit seinem aus schwarzer Dunkelheit allmählich in Ultramarinblau und einem gelben Horizontstreifen übergehenden Hintergrund und mit dem leuchtenden Körper des „Christus am Kreuz“ das im



Kaiser Maximilian. Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien. Beschrift: „Das ist Kaiser Maximilian den hab ich | Abrecht Dürer zu Augspurg hoch oben auff | der pfalz in seinem kleinen stüble | funterfett | do man zalt 1518 am montag nach | Johannes tauffer.“



Kaiser Maximilian. Ölgemälde vom Jahr 1519. In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.

Ton so abgeklungene Holbeinwerk nicht unerheblich, so ist das ein sprechendes Zeichen für die Kraft seiner Schönheit. Man wird in der Tat in der deutschen Kunst keinen ergreifenderen Christus ermitteln können als diesen mit der edelgebildeten, langgestreckten Gestalt, um welche die Enden des Lententuches im Winde flattern, und mit diesem so wunderbar einsamen Antlitz, das der Erde bereits nicht mehr anzugehören scheint. — Ein

drittes Werk, das lange verschwunden war, ist eine der Dürerperlen im Berliner Museum und heißt die „Madonna mit dem Zeisig“. Auch hier thront die blonde Maria im lichtblauen Gewand vor einem tiefroten Vorhang, der die Gruppe kräftig gegen das satte Laubgrün einer reizenden Landschaft abhebt. Das unruhige Kind im Hemdchen auf ihrem Schoß hält in der rechten Hand einen Zoller; auf seinem linken Armchen sitzt ein pie-

penden Zeißig; rechts daneben sieht man den kleinen Johannes und einen kreuzhaltenden Engel. Man meint den ganzen Rausch, den die Vorstellung mit dem Namen des meerumspülten Venedig verknüpft und der sich in der Kunst dieser Stadt funkelnd gespiegelt hat, hier als geniale Übersetzung in einen rhythmisch bewegten oberdeutschen Dialekt von hoher Schönheit wiederzufinden. Und diese Erinnerung an die Lagunenstadt mit der Größe ihres Stils und der Pracht ihrer Farben bleibt in Dürers Linienspiel und seiner Palette weiterhin lebendig, ohne daß er je aufhört, der Nürnberger zu sein. Wir spüren sie in einem zweimal mit geringen Abweichungen in Madrid und Florenz vorhandenen Vorwurf: „Adam und Eva“ (1507). Hier sind keine reiferen Gestalten wie in dem gleichen Kupferstich von 1504; zwei junge Menschen sind es, über denen der unbeschreibliche Hauch einer noch verschlossenen, aber schon knospenden Blüte liegt. — Ein ausgezeichnetes Werk muß der so-

genannte Sellersche Altar gewesen sein, in dessen Mittelbild Dürer von 1508 bis 1509 eine Himmelfahrt Mariä schuf, während die sechs Flügel von seinem Gehilfen stammen. Nach den vorhandenen sehr schönen Studien, sowie nach einer alten Kopie in Frankfurt scheint es begründet, daß Dürer das Werk selbst für sein bestes gehalten habe; es bleibt tief zu bedauern, daß es in München 1674 beim Brande der Residenz zugrunde ging.

Im Jahre 1509 erhielt Dürer endlich auch die erste und einzige Auszeichnung seitens seiner Vaterstadt, — sie machte ihn zum Ratsmitglied. Noch ein großes Bild reiht sich 1511 den obigen Werken an, das, für die Kapelle des Landauer Klosters in Nürnberg bestimmt, laut deren Weihe zu Ehren aller Heiligen Thema und Namen als „Allerheiligenbild“ (Wien) erhielt. In dem oberen Halbbrund der mäßig großen Tafel thront auf Wolken Gott-Vater und der Heilige Geist schwebt als Taube über seinem bekrönten Haupt; in seinen Händen hält er die Kreuzarme,



Kaiser Maximilian auf dem Triumphwagen, von den Tugenden bekrönt.
Bruchstück (in stark verkleinerter Nachbildung) aus dem großen Holzschnitt „Triumphwagen Maximilians“.



Die Melancholie. Kupferstich aus dem Jahre 1514.



an denen Gott= Sohn hängt. Die himmlischen Heerscharen unter Führung der Maria, die biblischen Heroen unter der des Johannes, und dann in einem neuen Kreis zahllose Gestalten in Kaiser-, Papst-, Bischof=Ornate, in Rüstung und nürnbergischem Bürgerkleid sieht man anbetend auf diesem ebenso herrlich ge-

malten als gezeichneten Werk in sorgfältiger Durchbildung schweben. Der Stifter Matthäus Landauer befindet sich unter den Heiligen, — auf der einsamen Erde unten als eine winzige Figur Dürer, der eine Inschrifttafel hält.

Es scheint, als wenn nach diesen vier Werken die malerische Kraft Dürers etwas

erschöpft gewesen sei. Aufträge des Kaisers kamen dazu. Der 1514 erfolgte Tod seiner Mutter hinterließ eine tiefe Spur bei ihm. Ersichtlich ist ihm die Malerei etwas verleidet, so daß er sich der Herausgabe seiner Holzschnittbücher und der Stechertätigkeit wieder mehr zuwendet. Nur wenige Gemälde entstehen vor der niederländischen Reise und sind ohne Belang. So 1512 die „Madonna mit der Birne“; dann für den Nürnberger Rat Idealbildnisse der Kaiser Karl der Große und Sigismund, welche als Schmuck der Heilthumskammer zu Nürnberg, in der bekanntlich die Reichskleinodien aufbewahrt

wurden, bestimmt waren. Das Bild Karls des Großen hat hierbei das merkwürdige Schicksal gehabt, Vorbild für alle Darstellungen des großen Karolingers bis zu Alfred Rethel geworden zu sein, obgleich es feststeht, daß er in Wirklichkeit ganz anders aussah.

Aus dem Jahre 1516 stammte ein Bildnis von Dürers früheren Meister, Wohlgemuth, durch herbe Wahrheit überraschend, stammen ferner die beiden schönen Florentiner Apostelköpfe. — Eine sich eben tödende „Lukretia“ malte er 1518, in welchem Jahre er auch im Augsburger „Stübchen hoch auf der Pfalz“ gelegentlich des

Reichstags den Kaiser Max zeichnete und danach 1519 zwei Holzschnitte fertigte und zwei Gemälde, wovon das Wiener mit der schwarzen Pelzschabe das schönere ist und das feine Gesicht des greisen Fürsten mit großer Liebe dargestellt erscheinen läßt. — Zu gleicher Zeit zeichnet und sticht er auch den Kardinal Albrecht von Brandenburg.

Aber zwischen 1511 und 1520 liegt doch der Schwerpunkt seines Schaffens in der Stechkunst. Er zeichnet eine neue, die „kleine Passion“, in sieben- unddreißig Blättern auf den Holzstock, unerschöpflich in der Abwandlung dieses Gegenstandes. Die Entwicklung ist ruhiger und erzählender, die Darstellung einfacher, derber, auf das Volk berechnet, und wenige, nur allgemein ausgeführte Figuren müssen jetzt für den Zweck genügen, — kurz, es scheint ein für großen



Kupferstichbildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg („Der große Kardinal“).

„523. So sah er aus, das sind seine Augen und Wangen und Lippen. In seinem 34. Lebensjahr.

Albrecht, durch Gottes Barmherzigkeit der hochheiligen römischen Kirche Kardinalpriester mit dem Titel von St. Chrysogonus, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Kurfürst, Primas des Reiches, Administrator von Halberstadt, Markgraf von Brandenburg“



☒ Zwei Engel mit dem Schweißstuche der Veronika. Kupferstich vom Jahre 1513. ☒

Absatz angelegtes Werk zu sein. Ebenso entstehen von 1509 bis 1511 Einzelschnitte von freilich viel größerem Wert, wie die schöne „Dreifaltigkeit“, die „Messe des heiligen Gregor“, die „Heilige Sippe“, die auch sehr viel besser als die kleine Passion geschnitten sind. Das Hauptwerk aber, das ihn 1512 bis 1515 beschäftigte, war dann die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, — eine der damals sehr beliebten allegorischen Darstellungen. Die Anordnung wie die Inschriften für den dreimal drei Meter umfassenden Renaissancebau, für den zweiundneunzig Holzstücke nötig waren, stammten von dem Historiker Joh. Stabius, dem Freunde des Kaisers, und Dürer hatte lediglich die Aufgabe, diesen schwülstigen Gallimathias von Tugenden und Herrlichkeiten, von Lebensepisoden aus dem byzantinischen Sprachstil in ein Bildwerk zu übersetzen. Das war eine trockene und nüchterne Arbeit, mit der sich der Künstler geschickt genug abfand. In der Tat sind in Einzelbildern, Nischengruppen, in schönen Architekturformen reizende Teile darin, die freilich erst bei näherer Betrachtung

aus dem Wust des Ganzen sich erheben. Der Ausfall der Arbeit scheint den fürstlichen Besteller sehr befriedigt zu haben, denn 1518 erhielt Dürer einen neuen Auftrag: in noch größerem Umfang den „Triumphzug Kaiser Maximilians“ in Holzschnitt darzustellen. Die Arbeit wurde aber 1519 infolge des Todes Maximilians eingestellt, nachdem die Ausföhrung des Wagens selbst von Dürer gerade vollendet war.

Je trockener und unergiebiger in dieser Schaffenszeit durch so undankbare Aufträge der Dürersche Holzschnitt scheint, um so mächtiger entfaltet sich jetzt der Kupferstich in seiner Hand; er erhebt ihn in kühnem Aufschwung zu einer inhaltlichen wie handwerklichen Vollendung, so daß vierhundert Jahre vergehen mußten, ehe unserem Zeitgenossen Max Klinger in seinen besten Blättern Ähnliches glückte. — Ein entzückendes Werk ist die sogenannte „Kupferstichpassion“ (1508 bis 1512) in sieben Blättern, die in feiner und prächtig ausgeformter Lyrik die reinsten Töne dieses großen Herzensmenschen erklingen läßt. Das Titelblatt

zeigt den an die Säule gebundenen Schmerzensmann, zu dem Maria und Johannes aufschauen. Von Blatt zu Blatt wehen uns hier, wo die Ausführung nicht wie beim Holzschnitt von fremder Hand getrübt ist, die urfrische Poesie des Künstlers und seine Empfindungstiefe an. Aber das ist trotz aller Schönheit doch nur mehr Vorspiel: die deutsche Kupferstichkunst hat nichts Schöneres hervorgebracht und die germanische Phantasiekräft hat sich nirgends in bestechenderer Form ausgestaltet, als in den berühmten drei Stichen von 1513 bis 1514. Der Zahl I auf der „Melancholie“ nach scheint eine innerlich zusammenhängende Folge beabsichtigt gewesen zu sein, und man hat versucht, die geheimnisvolle Bedeutung dieser Erfindungen auf die verschiedenste Weise auszulegen. Es ist aber doch schließlich gleich, ob der „Ritter“ die Tatkraft, die „Melancholie“ die ernste Wissenschaft und der „Hieronymus“ den seelenstillen Glauben, — oder ob die drei Blätter das Wesen der drei oberen Stände verkörpern sollen, denn die Stiche sind an sich so ideal schön, daß sie einer befriedigenden Bedeutung entbehren können. Da sieht man auf dem einen — „Ritter, Tod und Teufel“ — einen gewappneten Reiter unverzagt auf einem Roß, für welches das Colleoni-Denkmal des Verrocchio in Venedig als Modell gedient zu haben scheint, durch eine finstere Schlucht reiten. Ein Abendstrahl hängt auf einer Fels-ecke; im Hintergrunde erblickt man ein hochgetürmtes Schloß. Auf einem Klepper daneben reitet vorn der bärtige Tod und zeigt dem Ritter die Sanduhr; hinten wandert als ein seltsames Tierkonglomerat der Teufel. Aber weder der Ritter noch sein springender Hund bemerken die Gesellschaft des Bösen. — Das zweite Blatt der „Melancholie“ zeigt einen in Sinnen versunkenen Genius, der als Bürgerfrau gekleidet, aber geflügelt an einem Turm sitzt. Instrumente der Astronomie, Naturwissenschaft, wie Retorten, Kugel, Vieleck, Wage, ein zusammengefauert Hund, eine Sanduhr, eine Glocke über einem Zahlenquadrat umgeben ihn; eine Leiter lehnt an dem Turme; ein Mühlstein liegt daneben, auf dem ein kitzelndes Engelchen sitzt; dahinter sieht man das von einem Regen-

bogen überspannte Meer, über dem eine Fledermaus mit einer Bandrolle: „Melencolia“, fliegt. — Statt der Rätselhaftigkeit bietet das dritte Blatt das Idyll einer Gelehrtenklausur. Mit einem erstaunlichen Realismus ist da ein altdeutsches Zimmer gebildet, durch dessen Buchenscheiben kringelndes Sonnenlicht fällt. Kissen und Bänke, Folianten und ein Schädel, die ganze Ausstattung eines friedlichen Denkerheims umgibt den emsig im Hintergrunde schreibenden „St. Hieronymus im Gehäuse“, um den ein Heiligenschein flammt. Born schläft der symbolische Löwe des Heiligen und neben ihm furchtlos zusammengefauert sein Hündchen; hörbar summt in dem Raum die Poesie des weltabgeschiedenen Friedens.

Daneben gibt es dann aus diesen Jahren noch eine Anzahl anderer Blätter von hoher Vollkommenheit; von 1513 ist ein Hauptblatt vorhanden: „Das Schweisstuch der heiligen Veronika“, von zwei Engeln gehalten. Von 1519 stammt der „Heilige Antonius“, der sich vor einer reizend geschilderten altdeutschen Stadt mit Burg in der Mitte lesend niedergelassen hat. Auch mit Radierung beschäftigt sich seit 1510 Dürer, der als einer der Erfinder dieser Kunstart gilt; er nimmt indessen statt der später üblichen Kupferplatten eine eiserne Platte, was eine etwas harte und unruhige Wirkung zur Folge hat.

Ein letztes, den großen Stichen dieses Jahrzehnts völlig ebenbürtiges Werk sind dann fünfundvierzig „Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian“ (München), die 1515 entstanden. Der Kaiser hatte sich für seinen Hausgebrauch ein Gebetbuch in mehreren Exemplaren drucken lassen und die Ausschmückung des einen Dürer übertragen. Der hat etwas Einziges in seiner Art daraus gemacht, das immer zu den Perlen seiner Werke gezählt werden wird. Denn mit einer unerschöpflichen Phantasie ist in krauser Gotik und barocker Renaissance Ranken- und Schnörkelwerk für diese Blätter erfunden, sind allegorische Gestalten ebenso voll frommen Ernstes als voll lustigen Humors hineingedichtet. Es ist ein schönes und doch wieder so geistreich launisches



Bildnis des Oswald Krell. Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München.



1526
 VIVENTIS POTVIT DVRRERIVS ORA PHILIPPI
 MENTEM NON POTVIT PINGERE DOCTA
 MANVS

DA

Philipp Melancthon. Kupferstichbildnis aus dem Jahre 1526.
 „Lebensgetreu konnte Dürer Philippus' Züge abbilden,
 Seinen Verstand konnte nicht malen die kundige Hand.“

Magd nach den Niederlanden zu gehen, um bei Karl V. Bestätigung von Sold und Schuld persönlich zu erwirken. Eigene und fremde Drucke nahm er zum Verkauf mit. Das Tagebuch des Künstlers berichtet über die Rheinfahrt von Frankfurt nach Antwerpen, über Besuche in Brügge, Gent, Mecheln, Brüssel, Köln, Aachen, — von den Ehren, die dem berühmt gewordenen Künstler namentlich durch die Lukasgilden zuteil werden, von den Bekanntschaften mit Quintin Messys, Barend van Orley, Joachim de Patinir, Lukas von Leyden, Erasmus von Rotterdam. In Gent beschaute er das berühmte Altarwerk der Brüder van Eyck, lernt Tafeln von Jan

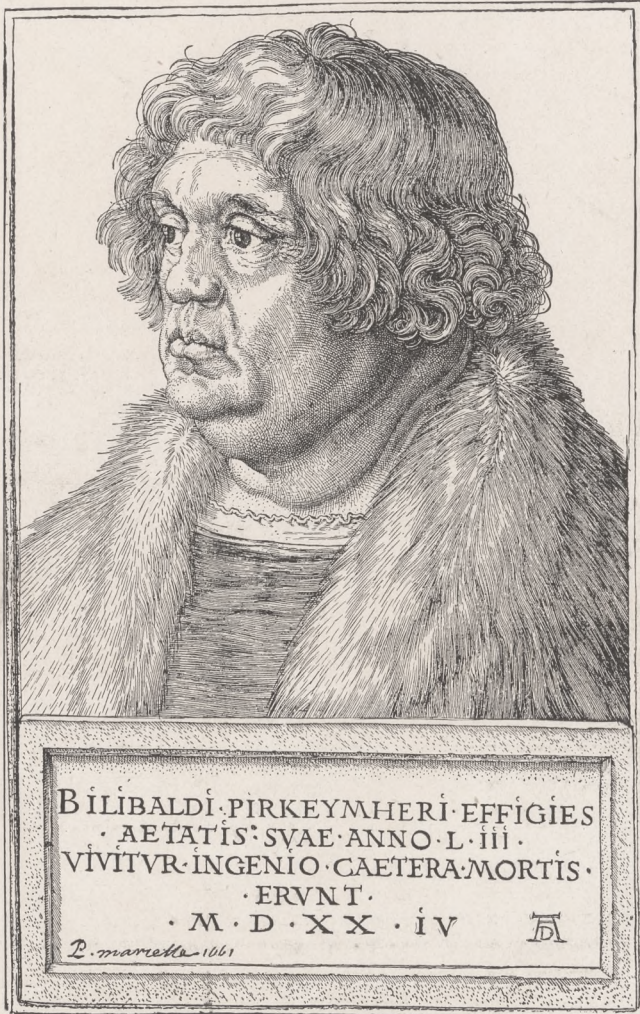
Spiel in diesen Linien und Gestalten, daß man sich daran nicht satt sehen kann.

☒ ☒ ☒
 Gegen das Ende dieser zweiten Schaffenszeit Dürers war die Reformation in Deutschland erwacht und hatte Pirkheimer wie Meister Albrecht in ihren Bann gezogen. Mitten in dieser unruhigen Zeit starb 1519 Kaiser Max, und der Nürnberger Rat verweigerte die Auszahlung sowohl des jährlichen kaiserlichen Solids von 100 Gulden an Dürer als einer andern kaiserlichen Schuld von 200 Gulden. Dazu kam 1520 die Pest nach Nürnberg. Der Meister entschloß sich daher im Sommer 1520, mit Frau und

van Eyck, Roger van der Weyden und Memling kennen und bewundert in Köln das Dombild von Stephan Lochner. Er macht fleißig Studien mit dem Silberstift, ist fröhlich und feiert die Feste, wie sie fallen. Er sichert sich vom Kaiser den Sold, muß aber auf die Schuld verzichten, so daß das finanzielle Ergebnis der Reise betrüblich ist. Trotzdem lehnt er das Angebot eines Jahrgehalts von 200 Gulden seitens der Stadt Antwerpen unter der Bedingung der Niederlassung ab. Ein Ausflug nach Seeland schließlich, wo er vergeblich einen gestrandeten Walfisch zu sehen sucht, bringt ihm das Wechsel- fieber und damit wahrscheinlich seinen

späteren Todeskeim ein. Die Reise ist voll der tiefsten und vielartigsten Eindrücke. Hoch erhobenen Hauptes konnte der wie kein Künstler in Deutschland zuvor gefeierte Dürer 1521 heimwärts ziehen, um in vollster Schöpferkraft das Werk seiner letzten Jahre zu vollbringen. Die Reise muß sein Selbstvertrauen sehr gesteigert haben, denn ein Hauch von Größe, von Überwindung aller Kleinlichkeit verklärt jetzt alles Kommende bis 1526, wo das Leiden ihn zum Aufgeben der Kunst trotz eines ungebrochenen Geistes zwingt. Es ist eine tiefe Wandlung mit ihm vorgegangen. Er plant für Holzschnittausführung noch eine fünfte Passionsfolge, die den Entwürfen nach wohl seine schönste geworden wäre, aber er führt sie nicht mehr aus; es gehört in diese Zeit auch noch ein Teil der vielen von ihm gezeichneten, geschnittenen und gestochenen Wappen, Buchzeichen, Renaissancealphabete, seiner kunstgewerblichen Vorbilder, Pflanzen-, Tier- und Landschaftsstudien, sowie Visierungen von Erd- und Himmelkarten für Stabius.

Im Jahre 1521 endlich entwirft Dürer für den alten Bankettsaal des Nürnberger Rathauses drei Wandbilder: den großen Triumphwagen (von ihm dann geschnitten), eine Allegorie der Verleumdung, den sogenannten Pfeiffertstuhl, die von anderer Hand gemalt noch heute vorhanden sind. Der phantastische Erfinder, der tief sinnige und herzfröhliche Poet ist freilich tot in ihm, der Maler aber wird immer größer,



Bilibald Pirckheimers Bildnis aus dem 53. Jahre seines Lebens.
Kupferstich vom Jahre 1524.

„Man lebt durch seinen Geist, das übrige gehört dem Tode.“

und als das Herrlichste und der höchsten Anstrengung wert erscheint ihm jetzt das Menschenangesicht.

Noch von der Reise stammt eine Bildniszeichnung nach seiner Frau und der bekannte Studentkopf eines dreiundneunzigjährigen Greises mit Kappe, tiefgefurchtem Gesicht und langem geringeltem Bart, den man seinen schönsten Bildnissen beizuzählen hat. Von außerordentlichem Adel der Auffassung wie handwerklichem Können sind auch seine gestochenen Bildnisse, z. B. ein neues Blatt des Kardinals Albrecht von Brandenburg (der so-



Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich vom Jahre 1513.



Die Evangelisten Johannes und Markus und die Apostel Petrus und Paulus.
Elgemälde vom Jahre 1526. In der königlichen Pinakothek zu München.

genannte große Kardinal zum Unterschied vom früheren Stich) aus dem Jahre 1523, dann Friedrichs des Weisen und Pirckheimers gleich häßliche aber kunstgeadelte Züge vom Jahre 1524. Der anders als Holbeins Darstellungen den egoistischen Menschen offenbarende Stich nach Erasmus von Rotterdam und Melanchthons geistvoll geschnittener Denkerkopf vom Jahre 1526 machen den würdigen Beschluß.

In seinen gemalten Bildnissen scheint fortab die Wirklichkeitstreue noch mehr gesteigert, denn jedes Härchen im Haar, am Bart, an der Pelzschaupe erhält jetzt seinen eigenen Pinselstrich, und jeder Gesichtszug ist von einer urkundenmäßigen Genauigkeit. Aber der Adel seiner ganz lichten Färbung, dazu eine wunderbare Fähigkeit, in einen Menschencharakter einzudringen, drückt allen diesen Bildnissen eine einfache Großartigkeit auf, die etwas Königliches bei bürgerlichem Gehaben hat. Das trifft auf das Madrider Bildnis vom Jahre 1521, das für Hans Imhoff d. Ä. gehalten wird und ebenso auf den, aus dem Jahre 1526 stammenden, als Relief gedachten und in dieser äußeren Form nicht ganz gelungenen Kopf von Hans Kleeberger, Pirckheimers Schwiegerjohn; die Krone dieser Bildnisse aber bilden die beiden Perlen der Berliner Galerie, Holzschuher und Muffel, zwei Ratsherren und ehemalige Bürgermeister von Nürnberg.

Aus dem Jahre 1526 stammt auch das letzte große Werk von Albrecht Dürer und sein monumentalstes: die vier Apostel auf zwei Tafeln, welche sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden. Es ist Dürers Vermächtnis, und in ihm ist gleichsam jedes Wort von Bedeutung, ohne ablenkende Beigaben und ohne sinnlichen Tonfall. Man hat das Werk wegen der scharf geforderten vier Charaktere des lesenden jugendlichen Johannes und des greisen Petrus, des manneskräftigen Evangelisten Markus und des auf der Lebenshöhe stehenden Apostels Paulus mit Buch und Schwert auch als die vier Temperamente bezeichnet. Es steckt eine ungeheure Kraft der Charakteristik in diesen Köpfen, so daß sie ehern erscheinen. Ebenbürtig aber wirken die von dunklem

Hintergrund abgesetzten Gestalten selbst in der einfachen Größe des Faltenwurfs. Die Bedeutung dieser Schöpfung läßt uns erschauernd ahnen, was aus dem gewaltigen Meister geworden wäre, wenn er in glücklicheren Verhältnissen zu Venedig, Antwerpen oder Florenz gelebt hätte.

Was Dürer mit diesem Werk sagen wollte, ergeben die Zeitumstände, der damit Beschenkte, die ursprünglich unter den Originalen befindlich gewesene Unterschrift. Nach dem ersten begeisterten Ansturm der Reformation waren Haß, Unduldsamkeit, Fanatismus Ursache zur Sektenbildung geworden, und die Geistesverwirrung davon war wie ein Funken in das Pulverfaß der gärenden deutschen Zustände gefallen: die Bilderstürmer und Bauern regten sich. Da mochte das Anwesen der Buchstabenzänker dem frommen Künstlergemüt als antichristlich erscheinen; ihm tauchten im hellen Licht die Säulen des christlichen Glaubens und Quellen des Wortes auf; es trieb ihn, sie darzustellen und eine Mahnung des Inhalts darunter zu setzen, daß die Obrigkeit in diesen gefährlichen Zeiten achthaben solle, damit sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehme; denn Gott will nichts zu seinem Wort getan, noch davon genommen haben. Dazu führte er Stellen aus den Schriften der Apostel an, welche vor falschen Propheten usw. warnen. Die beiden Gemälde stiftete er dann, um die Mahnung auch hörbar zu machen, in die Sitzungstube des Rats.

Als Dürer 1524 denselben Rat bat, tausend Gulden in Sicherheit von ihm zu nehmen und dieselben landesüblich zu verzinsen, da konnte er sich darauf berufen, daß zwei große Städte ihm reiche Jahrgehälter geboten und er dennoch aus Liebe zur Vaterstadt abgelehnt habe, obwohl diese die dreißig Jahre, die er zu Haus gefessen habe, nicht für fünfhundert Gulden von ihm gekauft hätte. Zu ihrer Undankbarkeit gegen ihren größten Sohn bei seinen Lebzeiten fügte Nürnberg die schmutzigere nach seinem Tode: Malerei ist Malerei und Geld bringt Zinsen, dachte hundert Jahre später der wohlthätige Nürn-

berger Rat und verkaufte das großartige Vermächtnis des Meisters um schnödes Geld an den kunstsinnigen Kurfürsten Maximilian von Bayern.

Im Jahre 1526 schloß Dürer sein Malereiwerk für immer ab, durch sein steigendes schweres Leiden dazu veranlaßt. Nach einer vorhandenen Zeichnung, die als Erläuterung für den Empfänger, einen berühmten Arzt jener Zeit, seinen Körper mit einem handgroßen Fleck sowie den Fingerhinweis darauf enthält, scheint das in Seeland 1520 im Dezember geholt Wechselstieber sich auf die Leber gelegt zu haben.

Der schnell verfallende Mann beschäftigte sich fortan meist mit schriftlichen Arbeiten. Im Jahre 1525 hatte er schon ein Buch über die Perspektive mit Holzschnitt-Illustrationen in der Nürnberger Mundart, die er schrieb, verfaßt; er fügte dazu 1527 einen „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“, den er dem König Ferdinand widmete. Daneben schrieb er Aufsätze verschiedener Art, über Gymnastik, über Musik usw. Nach seinen Plänen wurden dreißig Jahre nach seinem Tode die vier großen Tortürme der Stadt, die heute noch stehen, erbaut. Im Jahre 1528 endlich schloß Dürer den ersten Band eines auf vier Bände veranschlagten Werkes über Proportionslehre und Malerei ab.

Am 6. April 1528 verschied Albrecht Dürer ziemlich unvermutet in seinem schönen Hause am Tiergärtner Tor dicht unter der Burg. Er hinterließ seiner ihn um mehr als ein Jahrzehnt überlebenden Witwe etwa siebentausend Gulden, ein für damalige Zeit achtbares Vermögen, das ihm nach langem Darben die letzten Jahre gebracht hatten. Viel betrauert, wurde er auf dem durch die Krafttischen Leidensstationen berühmten Johanneskirchhof begraben, wo außer ihm von seinen Zeitgenossen Pirckheimer, Jamnitzer der Goldschmied, Hans Sachs, Veit Stof und dann einer der bedeutendsten deutschen Maler des vorigen Jahrhunderts, Anselm Feuerbach, ruhen.

Von Pirckheimer stammt die Inschrift auf dem schlichten Grabstein: „Dem Gedäch-

nis Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer sterblich war, wird von diesem Hügel geborgen. Er ist dahingegangen am 6. April 1528.“ — Pirckheimer und Erasmus haben späterhin Dürers Andenken noch in ihren Werken durch hohe Worte geehrt. Einen außerordentlich schönen Nachruf hat ihm auch Camerarius, der Rektor des Nürnberger Gymnasiums, in der Vorrede zu der von ihm lateinisch herausgegebenen Dürerschen Proportionslehre gewidmet. Er rühmt seine große Kunst, seine Sittlichkeit, sein Geschick, das übrigens erstaunlich gewesen sein muß, denn er konnte aus freier Hand einen zirkelmäßig richtigen Kreis ziehen und eine Figur wie eine Darstellung von mehreren Seiten anfangen, — es kam doch ein richtiger und natürlicher Zusammenhang heraus.

Von Dürers menschlicher Erscheinung aber entwirft Camerarius folgendes Bild: „Die Natur hatte ihm in Bau und Wuchs einen ansehnlichen Körper gegeben, passend zu der schönen Seele, die er umschloß. Sein Kopf war scharf geprägt, die Augen leuchtend, die Nase wohlgeformt und kräftig geschnitten, der Hals ein wenig zu lang, der Fuß breit, der Leib schlank, die Schenkel waren muskulös, die Unterbeine fest. Aber seine Finger, — etwas Schöneres meinte man gar nicht sehen zu können. In seiner Rede lag ein solcher Wohlklang und ein solcher Reiz, daß den Zuhörern nichts unangenehmer war, als wenn er aufhörte zu sprechen. Seine Seele war von glühendem Verlangen nach vollendeter Schönheit der Sitten und der Lebensführung erfüllt, und er zeichnete sich darin so aus, daß er mit Recht ein vollkommener Mann genannt werden konnte.“

Fünfzehn Jahre nach Dürer starb Holbein in friedloser Fremde; die deutsche Kunst geriet in Abhängigkeit von der italienischen und verfiel in mehrhundert-jähriger Knechtschaft, bis Cornelius und die Nazarener, Goethe, dann die Romantiker auf den unermeßlichen Nationalschatz des Dürerwerks hinwiesen und die tote Kunstsprache unserer Altvordern wieder zum Leben riefen.

In 3677



Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.
Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



sh. 401



Volksbücher der Literatur:

- | | |
|--|--|
| Ernst Moriz Arndt. Von Dr. Rob. Geerds. (53) | Neue deutsche Lyrik. Von Frida Schanz. (64) |
| Dickens. Von A. Kutari. (34) | Das Nibelungenlied. Von Dr. Wolfgang Golther. (51) |
| Goethes Faust. Von Karl Strecker. (60) | Wilhelm Raabe. Von Dr. Heinrich Spiero. (14) |
| Gerhart Hauptmann. Von Dr. Heinrich Spiero. (65) | Scheffel. Von Ernst Boerschel. (17) |
| Paul Hense. Von Helene Raff. (29) | Schiller. Von Johannes Höffner. (5) |
| H. von Kleist. Von Karl Strecker. (40) | Uhland. Von Dr. Max Mendheim. (68) |
| Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff. (6) | |

Volksbücher der Musik:

- | | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| Beethoven. Von Gustav Thormälus. (7) | Mozart. Von Gustav Thormälus. (67) |
| Liszt. Von Paul Becker. (33) | Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. (19) |

Volksbücher der Technik:

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| Flugzeuge. Von Paul Neumann. (63) | Das Telephon. Von Ernst Niemann. (27) |
| Luftschiffe. Von Paul Neumann. (46) | |

Volksbücher der Naturwissenschaften:

- | | |
|--|---|
| Der Mond. Von Prof. Dr. J. Plassmann. (49) | Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walther Schoenichen. (50) |
|--|---|

Volksbücher verschiedenen Inhalts:

- | | |
|--|--|
| Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel. (31) | Unsere Flotte. Von E. von Hersfeld. (47) |
| | Das Landhaus. Von A. Wentzher. (57) |

Es schließen sich unmittelbar an:

- | | |
|--|---|
| Ein Maler auf dem Kriegsfelde (Düppel und Aßen 1864). Von W. Camphausen. | Die Dampfmaschine. Von F. Otto und F. Bendt. |
| M. v. Schwind. Von D. E. Deutsch. | Haydn. Von Gustav Thormälus. |
| Riviera II: San Remo und Mentone. Von Victor Ottmann. | Leonardo da Vinci. Von Dr. Ernst Kühnel. |
| Fritz Reuter. Von Walter Rohl. | Reichsfreiherr vom Stein. Von Prof. Dr. J. von Pflugl-Harttung. |
| Riviera III: Nizza und Monte Carlo. Von Victor Ottmann. | Fontane. Von Rolf Brandt. |
| Der deutsche Wald. Von Dr. W. Schoenichen. | Händel. Von Gustav Thormälus. |
| W. von Kaulbach. Von Lily Newiny. | Ibsen. Von Alfred Wien. |
| Der junge Goethe. Von Joh. Höffner. | Gottfried Keller. Von Rolf Brandt. |
| | Brahms. Von Dr. Ludwig Misch. |

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die weiteren, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

In 3677

Wydział Sztuk Pięknych UMK



314000167225

Volksbücher der Literatur:

- | | |
|--|--|
| Ernst Moritz Arndt. Von Dr. Rob. Geerds. (53) | Neue deutsche Lyrik. Von Frida Schanz. (64) |
| Dickens. Von A. Kutari. (34) | Das Nibelungenlied. Von Dr. Wolfgang Goltzer. (51) |
| Goethes Faust. Von Karl Stieder. (60) | Wilhelm Raabe. Von Dr. Heinrich Spiero. (14) |
| Gerhart Hauptmann. Von Dr. Heinrich Spiero. (65) | Scheffel. Von Ernst Boerschel. (17) |
| Paul Heyse. Von Helene Raff. (29) | Schiller. Von Johannes Höffner. (5) |
| H. von Kleist. Von Karl Stieder. (40) | Uhland. Von Dr. Max Mendheim. (68) |
| Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff. (6) | |

Volksbücher der Musik:

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| Beethoven. Von Gustav Thormälius. (7) | Mozart. Von Gustav Thormälius. (67) |
| Liszt. Von Paul Beller. (33) | Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. (19) |

Volksbücher der Technik:

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| Flugzeuge. Von Paul Neumann. (63) | Das Telephon. Von Ernst Niemann. (27) |
| Luftschiffe. Von Paul Neumann. (46) | |

Volksbücher der Naturwissenschaften:

- | | |
|--|---|
| Der Mond. Von Prof. Dr. J. Plassmann. (49) | Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walther Schoenichen. (50) |
|--|---|

Volksbücher verschiedenen Inhalts:

- | | |
|--|--|
| Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel. (31) | Unsere Flotte. Von E. von Hersfeld. (47) |
| | Das Landhaus. Von H. Meißner. (57) |

Es schließen sich unmittelbar an:

- | | |
|--|----------------|
| Ein Maler auf dem Kriegsfelde (Düppel und Aßen 1864). Von W. Camphausen. | Die Dampf... |
| M. v. Schwind. Von O. E. Deutsch. | F. Be... |
| Riviera II: San Remo und Mentone. Von Victor Ottmann. | Haydn. Vo... |
| Fritz Reuter. Von Walter Nohl. | Leonardo de... |
| Riviera III: Nizza und Monte Carlo. Von Victor Ottmann. | Reichsfreih... |
| Der deutsche Wald. Von Dr. W. Schoenichen. | Dr. J. ... |
| W. von Kaulbach. Von Lily Revigny. | Fontane. ... |
| Der junge Goethe. Von Joh. Höffner. | Händel. B... |
| | Ibsen. Von... |
| | Gottfried ... |
| | Brahms. ... |

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preis

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen an zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

Verlag von Belhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.
Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



h. 701

Biblioteka Główna UMK Toruń

677 D

SZTTORU



314000167225

Ein umfassenderes Bild des Lebens und Schaffens des
in diesem Volksbuch behandelten Meisters bietet die
Monographie:

Dürer.

Von H. Knackfuß.

Mit einem bunten Titelbild, sechs mehrfarbigen, einem
einfarbigem Einschaltbild und 134 Textabbildungen.

Zehnte Auflage. Preis 3 Mark.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.