

1909

# Die Kunst dem Volke

№ 1

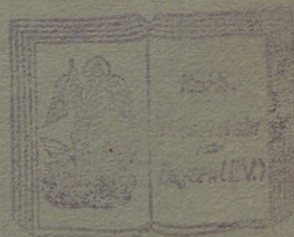
Herausgegeben von der Allg. Vereinigung für christliche Kunst

# Albrecht Dürer

von

Dr. Joh. Damrich

Mit 60 Abbildungen



München

Kommissionsverlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.







## Geleitwort.

Mit gewaltigen Mitteln wird fieberhaft gearbeitet, das Volk seiner religiösen Gesinnung zu entfremden, insbesondere wird auch die Kunst als erfolgreiches Mittel hierzu benützt. Man sucht in ihr dem Volke einen Ersatz zu bieten für die durch Leugnung des positiven Glaubens und Abirring vom Christentum verloren gegangenen Ideale.

Dem gegenüber ist es Pflicht aller Anhänger der christlichen Weltanschauung, diese auch durch die Kunst im Volke zu erhalten und zu fördern. Es gilt, unser Volk vor einer die Seele vergiftenden Kunst zu bewahren und einer Herz und Geist erhebenden und veredelnden Kunst zur Blüte und Entfaltung zu verhelfen.

Die „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst“ hat den Weg hierzu betreten, indem sie die gewaltige Macht der katholischen Vereine für die Verbreitung christlicher Kunst mobil zu machen sucht; sie will den katholischen Vereinen eine Pflege der Kunst ermöglichen. Wohlan denn, wirke jeder mit!

Jeder katholische Verein schließe sich an, damit auch in der Kunst eine achtunggebietende Macht katholischen Geisteslebens erreicht wird.

Die Beteiligung ist leicht gemacht, indem die Vereine als Ortsgruppen der „Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst“ diese Hefte verbreiten, wozu sie dieselben bei Bezug von mindestens 20 Exemplaren durch die Geschäftsstelle München, Karlstraße 19, zum Vorzugspreis von 50 Pfg. erhalten; die große Masse muß den Erfolg bringen. So geht die erste Publikation hinaus, Aufnahme in jedem Hause suchend und Freunde werbend.

Möge sie gute Aufnahme finden!

Möge der betretene Weg ein gesegneter sein!

### Der Vorstand der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst:

I. Vorsitzender: P. Gregor Danner, O. S. B., Abt von St. Bonifaz; — II. Vorsitzender: Georg Busch, kgl. Professor, Bildhauer; — I. Schriftführer: D. Gg. Vll, Assistent am kgl. Generalkonservatorium; — II. Schriftführer: Mich. Hartig, Stadtpfarrkooperator bei St. Ludwig; — Kassier: Joh. Bapt. Ostermüchler, Domkapitular, erzb. geistl. Rat; — Beisitzer: Dr. Heribert Buchner; — Eduard Gutenjohn, Hauptlehrer, Redakteur der Pädagogischen Blätter; — Dr. Jakob Hoffmann, Gymnasialprofessor; — Dr. Alois Knöpfler, Universitätsprofessor, erzb. geistl. Rat; — Dr. Wilh. Mayer, Rechtsanwalt, Reichstagsabgeordneter; — Karl Sped, Regierungsrat, Reichstags- und Landtagsabgeordneter; — S. Staudhamer, Hofstiftkanonikus.



# Albrecht Dürer

von

Dr. Joh. Damrich

Mit 60 Abbildungen



München

Kommissionsverlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.





Albrecht Dürer

Bgl. Ältere Pinakothek in München

Selbstbildnis





Der kennt Deutschland nicht, der Nürnberg nicht gesehen hat, die altehrwürdige einstige Reichsstadt. Da sind sie, die hohen Giebel, die ehrenfesten, von kreischenden Mauer- und Schwalben umflogenen Türme, durch diese tiefen, dämmerigen Gassen glauben wir die Geschlechter entschwundener Tage schreiten zu sehen, verwitterte Madonnenbilder lächeln aus den Nischen, trübselig reckt sich die Burg ins Himmelsblau, auf dem alten Markt aber liegt der heiße Sonnenschein und der „schöne Brunnen“ rauscht und rauscht von alter schöner Zeit.

„O Deutschland, mir hat's gefallen  
In manchem fremden Land,  
Dir aber hat Gott vor allen  
Das beste Teil erkannt!“

Hier, unfern dem „schönen Brunnen“, ist die Stätte, wo am 21. Mai 1471 Albrecht Dürer zur Welt gekommen ist.

Es war nicht eine der vielen reichen Patrizierfamilien Alt-Nürnbergs, die dem deutschen Volke seinen größten Künstler geschenkt hat. Die Sorge ums tägliche Brot, womit der schlichte, mit Kindern überreich gesegnete Goldschmied Vater Dürer zu kämpfen hatte, mag sogar manchen Schatten auch in die Jugendzeit unseres Albrecht geworfen haben. Aber kernige Gottesfurcht, wie sie beide Eltern übten und ihren Kindern anezogen, ließ die Mühen des Lebens ertragen und herzinnige Liebe verband Eltern und Kinder. Mit welcher Ehrfurcht spricht der erwachsene Albrecht von dem „lieben Vater“, der „sein Leben mit großer Müh und schwerer, harter Arbeit zugebracht, und von Nichten anders Nahrung gehabt, denn was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewonnen hat. Darum hat er auch gar wenig gehabt.“ „Er hielt ein ehrbar christlich Leben, war ein geduldig Mann und sanftmütig, gegen Jedermann friedsam, . . . hat sich auch nicht viel Gesellschaft und weltlicher Freud gebraucht, er war auch weniger Wort und ward ein gottsfürchtig Mann.“ Ebenso liebevoll, nur noch ergreifender, weiß uns der spätere Dürer den Charakter des Vaters zu schildern, wo er in der machtvollen Sprache seiner Kunst zu uns redet. Da ist das Bildnis des alten Dürer vom Jahre 1497. Das Gewand ganz schlicht, dunkelfarbig, nichts von den schmucken Pelzverbrämungen, wie sie der Künstler sonst so gern auf seinen Porträts anbringt. Es ist der einfache Mann aus dem Volke. Aber welche Gradheit und Biederkeit des Charakters, wieviel männlich herber Ernst, wieviel Lebenserfahrung und sittliche Kraft sprechen aus diesem Greisenantlitz! Die Jahre und die Kümmernisse des Lebens haben tiefe Furchen eingegraben, gebeugt oder gar gebrochen haben sie den „gottsfürchtigen“ Mann nicht. Man beachte besonders den Blick und die charakteristische Partie um die Augen.

Das Bildnis seiner Mutter hat Dürer im Jahre 1514 geschaffen, im Jahr ihres Todes. Eine einfache Kohlezeichnung, aber ein Wunderwerk kraftvoller Charakteristik. Es ist das runzlige, gebeugte Mütterlein, an dem nichts mehr schön ist, als das seelenvolle Auge. „Diese meine fromme Mutter“, schreibt Albrecht in seinem „Gedenkbuch“, „hat achtzehn Kind tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt . . . hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit. . . Ihre gute Werk und Barmherzigkeit . . . kann ich nit genugam anzeigen und ihr gut Lob. Sie thäte uns mit hohem Fleiß stetiglich heilige Vermahnung, hätt allweg große Sorg für unser Seel.“ Und vor ihrem Hinscheiden „hat sie mir ihren Segen geben und den göttlichen Fried gewünscht mit viel schöner Lehr auf daß ich mich vor Sünden sollt hüten“.

Auch Dürer der Vater hatte vor seinem Tode im Jahre 1502 seinem am meisten geliebten Sohn Albrecht nicht nur die Sorge für die Mutter anbefohlen, sein letzter Wunsch an die Zurückbleibenden war, sie sollten „göttlich leben“.

Zweck dieser Publikation ist nicht der, etwa vollständig neue wissenschaftliche Ergebnisse zu bieten, sondern die Werke des großen Nürnbergers dem Verständnis und Herzen des Volkes näherzubringen. Dieser Aufgabe glaubte der Verfasser am besten dadurch gerecht zu werden, daß er sich bemühte, den einzelnen Gemälden zc. möglichst selbstständig gegenüberzutreten. Gerne bekennt er jedoch, aus dem hervorragenden Werke Wölflins über „Die Kunst Albrecht Dürers“ mancherlei Anregung gewonnen zu haben.





Selbstbildnis vom Jahre 1484  
Silberstiftzeichnung in der Albertina zu Wien



Dürers Mutter  
Handzeichnung in Kohle



Selbstbildnis vom Jahre 1493  
Gem. in Privatbesitz



Selbstbildnis vom Jahre 1498  
Madrid, Prado



In solcher von der wärmenden Sonne echt katholischer Religiosität und zärtlicher Elternliebe durchleuchteter Atmosphäre wuchs der junge Albrecht heran, entfaltete sich sein Sinn, hier im Elternhaus liegen die Hauptwurzeln seines späteren Wesens und zugleich seiner Kunst, das tief Gemütvolle und die aufrichtige Frömmigkeit. Man kann Dürers herzige Madonnenbildchen kaum so recht verstehen, denkt man nicht dabei an des Künstlers eigene Kindheitstage dort im Pirckheimerischen Hinterhaus unter der Obhut der ärmlichen, an Liebe so reichen Mutter.

Doch wir sind dem Gang der Ereignisse in Dürers Leben vorausgeeilt. Der Vater schickte den jungen Albrecht in die Schule und nahm ihn hierauf selbst in die Lehre; ein Goldschmied wie der Vater sollte er werden. Aber den Knaben zog es mit Macht zur Kunst und nach anfänglichem Widerstreben gab ihn der Vater auf drei Jahre als Lehrling in die Werkstätte des angesehenen Nürnberger Malers Michel Wolgemut.

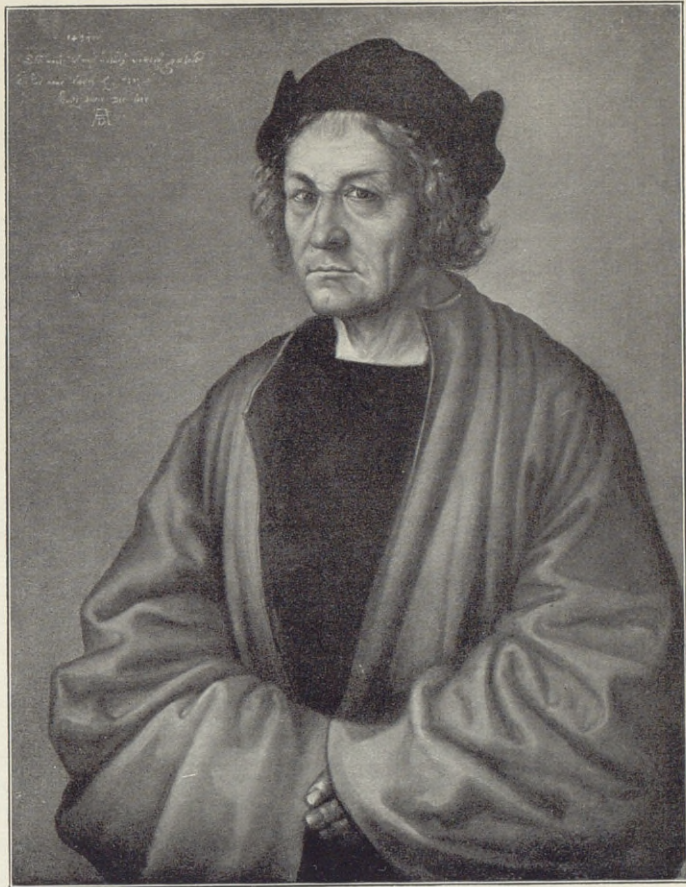
„In der Zeit“, schreibt Dürer später, „verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete.“ Freilich hatte der schüchterne, in sich gefehrte Junge, als welcher er sich in einem Selbstbildnis vom Jahre 1484 darstellt, viel von den Gesellen zu leiden. Nach vollendeter Lehrzeit zog Albrecht nach zünftigem Handwerksbrauch auf die Wanderschaft, die ihn ins Elsaß, nach Basel und auch über die Alpen nach Venedig führte. Das Selbstporträt vom Jahre 1493 zeigt den 22jährigen als einen aufgeschossenen Jüngling mit mädchenhaft bartlosem Antlitz. Die kleinen Augen schauen beobachtenden Blickes in die Welt, die Dürersche Physiognomie ist schon voll und ganz ausgebildet: Die offene Stirn, die stark vorretende Nase mit dem breiten Rücken, das ausdrucksvolle Kinn, der weiche, sinnliche Mund. Wie ein leiser Hauch von Wanderburschen-Reinheit liegt es über den jugendlichen Zügen. Das Bildnis ist wohl in der Fremde entstanden und von dort nach Hause geschickt worden. Für den immer noch von manchen in Abrede gestellten ersten Aufenthalt Dürers in Italien ist übrigens schon die blaue Blume auf diesem Porträt ein durchschlagender Beweis, denn diese Blume (*eryngium amethystinum*) kommt nur jenseits der Alpen vor und galt wahrscheinlich damals als eine Art Wahrzeichen dafür, daß man in Italien gewesen.

1494 nach Pfingsten kehrt Dürer von der Wanderschaft zurück in die Heimat, wo er sich nun als selbständiger Meister niederläßt und einen eigenen Hausstand gründet. „Hanns Frei handelt mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes.“

Die erste Großtat des jugendlichen Dürerschen Genius waren die vierzehn gewaltigen Holzschnittblätter der Apokalypse. Die geheime Offenbarung des hl. Johannes, eine gigantische, unheimliche Welt, voll Dunkelheit, voll düsterer schrecklicher Visionen, das war der erste Stoff, der des jungen Künstlers Gestaltungskraft reizte. Daß er sich diesem Stoffe zuwandte, lag nicht allein in der religiös aufgewühlten Stimmung seiner Zeit, sondern entsprach auch dem religiösen und dabei grüblerisch-tiefsinnigen Grundzug seines eigenen Wesens. Die „Apokalipsis cum figuris“ ist das Hauptwerk der Sturm- und Drangperiode in des Künstlers geistiger Entwicklung.

Wir sind erstaunt, wenn wir unter diesem Gesichtspunkte das Selbstbildnis von 1498 betrachten. Da ist nichts Wild-Genialisches — ein junger Mann in elegantem, fast stutzerhaftem Gewande, mit sorgfältig gekräuselttem Lockenhaar blickt uns mit klaren, sanften, etwas träumerischen Augen an. Wir haben hier übrigens, was Porträtähnlichkeit anlangt, sicher das beste Bildnis Dürers vor uns.

In dem berühmten Selbstporträt der Münchner Pinakothek (signiert 1500) hat Dürer die reine Frontalanzeige gewählt. Die am meisten charakteristischen Linien seiner Physiognomie gehen dabei verloren, freilich zugunsten einer Verschönerung und Idealisierung der Züge. Die jugendliche



Dürers Vater

Kopie in der K. Mest. Pinakothek, München, nach einem verlorenen Original. 1497



Luft an buntem, gepuztem Wesen, die in dem Bild von 1498 so auffällig hervortritt, ist hier überwunden. Das Gewand zeigt zwar den Mann von Geschmack und Stand, tritt aber im übrigen ganz zurück hinter dem Geistigen, das aus dem Antlitz spricht. Hier konzentriert sich das Bedeutende, das Feierliche und Majestätische, das die ganze Anordnung des Bildes beherrscht. Diese ernsten Augen sind offen für alles Große, was die Zeit bewegt und es blickt aus ihnen eine Seele, die sich auf den Höhen dieser Zeit weiß. Mit Recht gehört dieses wundervolle Werk zu den liebsten Bildern des deutschen Volkes. Das ist der Dürer, wie er in seiner Vorstellung, in seinem Herzen fortlebt:

„In edler stolzer Männlichkeit  
Mit aufgeschloss'nem Sinn, mit Geistesfülle  
Voll milden Ernsts in tatenreicher Stille  
Der reifste Sohn der Zeit“ (Schiller, Die Künstler.)

Ein Gegenstand, der Dürer als echten Sohn seiner gefühlsreichen, unter dem nahen Einfluß der deutschen Mystik stehenden Zeit immer und immer wieder beschäftigte, ist das bittere Leiden und Sterben unseres Herrn. Abgesehen von unzähligen Einzelbildern dieser Art hat der Meister mit geradezu unerschöpflicher Erfindungsgabe vier große Folgen von Passionsdarstellungen geschaffen, von denen die Hauptblätter der großen Holzschnittpassion noch in diese frühere Zeit fallen, während die sogenannte kleine Holzschnittpassion mit ihren 37 Blättern und die 15 Blätter der Kupferstichpassion in der Zeit nach der zweiten Italienreise entstanden sind.

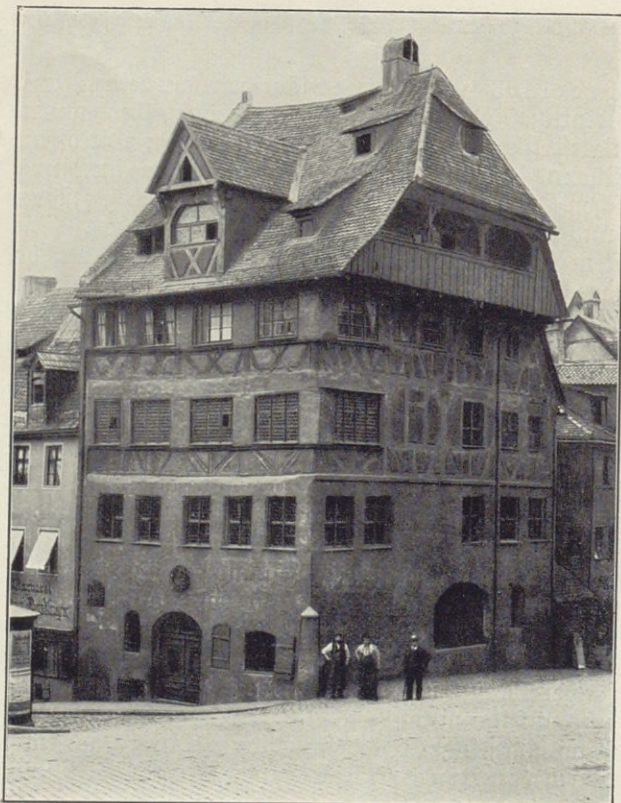
Und neben einigen hervorragenden Gemälden, wie der sogenannte Paumgartner-Altar und die Anbetung der Könige, ist es noch ein Meisterwerk graphischer Kunst, das der Hauptsache nach dieser ersten Periode in Dürers Schaffen seine Entstehung verdankt: das wunderliebliche „Marienleben“, die Geschichte der Gottesmutter, umspielt vom Geranke der Legendendichtung, durchweht vom morgenfrischen Hauch der Poesie, eine der zartesten Huldigungen, welche deutsches Empfinden, deutsche Romantik der Himmelstönigin dargebracht.

War es unserem deutschen Meister auch nicht vergönnt, gleich seinen Kollegen jenseits der Alpen seine Phantasie auf den Wänden von Domen und Palästen sich ausleben zu lassen, so konnte ihm dafür vollen Ersatz bieten das Bewußtsein, daß er mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten für sein geliebtes deutsches Volk schaffe. Diese Darstellungen des leidenden Heilandes mitten unter rohen Schergen, diese schlichten, gemühtiefen Szenen vom Delberg und von Kalvaria, diese Blätter, die erzählten von Leid und Freud Unserer lieben Frau, sie zogen nach Art von Flugblättern durchs ganze Land, die geschäftskundige Frau Dürerin verkaufte dieselben auf Messen und Jahrmärkten, so wurde

diese Kunst Besitz, auch geistiger Besitz des Volkes. Das Volk verstand und liebte diese Kunst, erklang hier doch seine eigene, urwüchsig-naive, kräftige Sprache, und es redete sie einer, „der Gewalt hatte“.

Dürers Ruhm war im Steigen, auch seine finanzielle Lage gestaltete sich allmählich günstiger, schon hatte er sich auch ein eigenes Heim erwerben können, jenes Haus am Tiergärtner-Tor, das heute als „Dürerhaus“ zu den nationalen Heiligtümern Deutschlands gehört. Seinen Umgang bildeten die humanistisch gebildeten Kreise der Nürnberger Patrizierwelt. Eigentliche Freundschaft verband den stillen, in sich gekehrten Künstler nur mit Einer Persönlichkeit: „Ich hab' kein anderen Freund auf Erden, dann Euch“, schreibt er gelegentlich an den großen Nürnberger Gelehrten Willibald Pirtheimer.

Mit der Unterstützung dieses begüterten Freundes konnte Dürer im Jahre 1505 die zweite Reise nach Italien antreten, die ihn freilich im wesentlichen wiederum nur nach Venedig führte. Zwei Jahre frohen, edlen Lebensgenusses vergingen ihm in der herrlichen Lagunenstadt. Welch ganz andere gesellschaftliche Stellung genossen die Künstler dort, wo alle Verhältnisse aufs Große, Glänzende zugeschnitten waren, als droben in Nürnberg, wo der Künstler nur als eine Art Handwerker galt! Das kam dem Meister hier schmerzlich zum Bewußtsein: „D wie wird mich nach der Sonnen frieren, hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmaroher.“



Das Dürerhaus in Nürnberg



Aber auch für Dürers Kunst wurde der Aufenthalt in Venedig ein Erlebnis von allergrößter Tragweite. War er schon seit seiner ersten Fahrt über die Alpen von den Eindrücken italienischer Kunst nicht unberührt geblieben, so stürmte jetzt die Formenwelt der Renaissance in ihrem Wohlklang, ihrer monumentalen Größe, ihrer unverkennbaren Ueberlegenheit namentlich in Behandlung des Nackten mit aller Macht auf den deutschen Künstler ein. Nur sein bewußt deutsches Empfinden und die Größe seines Talentes bewahrte ihn damals vor dem Schicksal unzähliger deutscher Künstler nach ihm, die in blinder Bewunderung für die italienische Kunst auch ihre deutsche Eigenart dem Welschtum zum Opfer brachten. Immerhin spielen besonders in der nächsten Zeit die Einflüsse der italienischen Formenwelt in Dürers Kunst eine sehr bedeutende Rolle, doch sein kerndeutsches Wesen wußte allmählich das eigentlich Fremde wieder auszuschneiden, und gelernt hat Dürer an der italienischen Renaissancekunst ungemein viel.

In die Zeit dieses venezianischen Aufenthaltes fällt das große Bild des sogenannten Rosenfranzfestes für die Kapelle der deutschen Kaufleute in Venedig, ein Gemälde, das gewissermaßen im Wettstreit mit den welschen Malern entstanden ist, die den deutschen Meister bloß als bedeutenden Stecher gelten lassen wollten.

Ueberhaupt beginnt, nachdem Albrecht voll von Eindrücken aus Italien in die Heimat zurückgekehrt ist, die Zeit der großen Gemälde. Was er für die Darstellung des Nackten in Italien gelernt, spricht er aus in dem kunstgeschichtlich bedeutsamen Gemälde von „Adam und Eva“ (Prado). 1508 und 1509 schuf er für den Kaufmann Jakob Heller in Frankfurt die Tafel mit der „Himmelfahrt Mariä“ und 1511 das großartige Allerheiligenbild in Wien.

Doch des „fleißigen Kläublens“ mit Pinsel und Farben war der Meister bald wieder satt. Ohnehin war bei der ungemainen Gewissenhaftigkeit, womit er seine Tafeln vorbereitete und fünf- bis sechsmal untermalte, der Verdienst allzu gering, „ich müßt zu einem Bettler darob werden“, schreibt er an Heller. Es zog ihn mit aller Macht wieder zu seiner geliebten Schwarzweißkunst zurück und namentlich in den Jahren nach 1510 eine ganze Anzahl der reizvollsten Blätter entstanden, darunter die drei Meisterstiche: „Der Ritter“, „Hieronymus im Gehäus“ und „Melancolia“, die zum Gedanken- und Gemütsstiefsten in der Kunst aller Zeiten gehören.

Ein Grund für die glänzende Entfaltung, welche die Kunst in Italien nahm, liegt in der großartigen Förderung, welche Päpste und Fürsten, Städte und reiche Klöster ihr angeeignet ließen. In Deutschland war von solchem Mäzenatentum größeren Stils wenig zu spüren. Zwar schätzte Kaiser Max Dürer sehr hoch, ließ sich auch von ihm porträtieren, allein die sonstigen künstlerischen Aufgaben, zu denen er ihn beizog, die großen Holzschnittwerke der „Ehrenpforte“ und des „Triumphzuges“, eine ziemlich bombastische Verherrlichung des Kaisers und seines Hauses, voll gelehrter Anspielungen und ungenießbarer Allegorien, waren kaum so recht nach des Meisters Geschmack. Dagegen lernen wir ihn in den entzückenden Federzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers auch als ornamentalen Künstler ersten Ranges kennen.

1520 unternahm Dürer mit seiner Frau nochmals eine Reise, die ihn über Köln, Aachen in die Niederlande, hauptsächlich nach Antwerpen führt. Kaiser Max war gestorben und Dürer hatte Veranlassung, sich dort in Antwerpen dem neuen Kaiser Karl V. vorzustellen. Des Meisters Ruhm stand jetzt im Zenith. Ueberall, wohin er auf der Reise kam, wurde er mit Ehren überhäuft, die Großen der Erde drängten sich herbei, den berühmten Künstler kennen zu lernen, Feste wurden ihm veranstaltet.

Dürers Kunst nahm indes immer mehr die Richtung aufs Ernste und Große. Doch es ist nicht mehr, wie damals, als er die Bilder zur Apokalypse schuf, das Großartige des Kampfes und der entfesselten Leidenschaften, was ihn reizt, jetzt beschäftigt ihn das Problem des innerlich Großen, der innerlichen Vertiefung, der verhaltenen Kraft.

Da sind die nach der niederländischen Reise entstandenen Bildnisse eines Imhof, Muffel, Holzschuhers, Werke voll sprühenden Lebens und von einer nicht mehr zu übertreffenden Kraft der Charakteristik.

Wer sollte glauben, daß in dem Meister, dessen Kunst so mitten aus dem Leben schöpfte, auch ein Stück grauen Theoretikers gesteckt habe! Und doch wiederum ist dies höchst bezeichnend für seine grüblerische Natur, seinen Wahrheitsinn, sein Streben, die Dinge möglichst tief zu fassen. Gerade die letzten Jahre Dürers waren vielfach von solchen theoretischen Studien ausgefüllt, es entstanden die Abhandlungen über die Meßkunst, über die Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken, namentlich über die Proportionslehre, letzteres ein Thema, das ja den Meister zeitlebens beschäftigt hat.

Fast einsam steht am Lebensabend Dürers noch eine gigantische künstlerische Tat: die beiden Tafeln mit den sogenannten vier Temperamenten in der Münchener Pinakothek, ein Werk, würdig den Abschluß eines solchen Künstlerlebens zu bilden.

Am 6. April 1528 schloß der Tod die Augen, die so klar und tief, so innig und seelenvoll geblüht, für das Licht dieser Welt. Auf dem Johannesfriedhofe fand Dürer die letzte irdische Ruhe.





Anbetung der hl. drei Könige. 1504  
Florenz, Uffiziengalerie

Doch, wie die von Birkheimer verfaßte Grabchrift sagt: nur „was an Albrecht Dürer sterblich war“, liegt dort begraben, seine Werke aber sind unvergänglich und werden bewundert und geliebt bleiben, solange es Menschen gibt, die in der Kunst das Tiefe und dabei Gesunde und Schlichte, das Kernig-Wahre und Kraftvolle schätzen.

An Dürer hat die religiöse Kunst ein Vorbild, die heiligen Gestalten und Begebenheiten fromm und innig darzustellen, ohne falsches Idealisieren, ohne gespreiztes Pathos, ohne schwächliche Sentimentalität.

Für die deutsche Kunst ist Dürer, in dessen Werk sich deutsches Wesen und deutsche Art so unvergleichlich treu und wahr spiegeln, der Prüfstein, inwieweit sie ihres deutschen Namens würdig ist und ihrer nationalen Aufgabe gerecht wird. Fürs deutsche Volk aber, fürs deutsche Haus, für das ja der große Meister in erster Linie gearbeitet, sollte Dürers Kunst ein bleibender Jungbrunnen der Beredlung und tausendfältigen Genusses, sollte daher vor allem auch heute noch lebendiges Besitztum sein.

Leider ist dem nicht so. Unser inneres wie äußeres Volksleben ist vielzusehr nivelliert, der Geschmack des Volkes in der Richtung auf das Glatte, Süßliche, Oberflächliche verbildet. Dürers Kunst hat nichts auf den ersten Blick Bestechendes. Wer sich durch das Rauhe, Knorrige seiner Formensprache, durch das für unseren heutigen Geschmack Krause und Verworrone in manchen Werken, wer sich z. B. durch die unserem Empfinden oft rätselhaften, üppigen, spätgotischen Knitterfalten gleich abstoßen läßt, kann in ein Verständnis dieses Meisters nicht eindringen. Dürer kennen lernen, namentlich in seinen Holzschnitten und Stichen, heißt sich in seine Werke versenken mit aufmerksamem Auge und warmem Herzen. Dann aber lernt man ihn gewiß verstehen und hochschätzen. Man findet — anfangs überrascht — in seinen Gemälden, besonders in den schlichten Blättern seiner Stiche und Holzschnitte einen Reichtum von Empfindung, von charaktervoller Schönheit, wie ihn vielleicht kein zweiter Künstler bietet.





Der Baumgartnerische Altar um 1504  
Agl. Ältere Pinakothek in München

## Dürers Gemälde.

Aus Dürers Frühzeit (etwa um 1504) stammt der sogenannte Baumgartner-Altar, ein Triptychon, dessen Mittelstück die Geburt Christi, dessen Flügel die beiden Heiligen Georg und Eustachius darstellen. Das Werk, ursprünglich für das Katharinenkloster in Nürnberg geschaffen, hängt heute in der Alten Pinakothek in München.

Die Geburt des Heilandes ist in das malerische Gemäuer eines halbverfallenen Burghofs verlegt, durch den offenen Bogen schaut ein Stück deutscher Landschaft herein, zwei Hirten kommen in angelegentlichem Gespräche die Treppen herangestiegen. Maria ist voll Mutterglück, St. Joseph hat, wie häufig in altdeutschen Bildern, die Rolle des etwas unbeholfenen guten alten Mannes. Um das neugeborene Kind ist ein ganzer Schwarm kleiner fröhlicher Engel beschäftigt. Weihnachtsstimmung, herzlich, gemütlich und heimelig lacht uns aus den hellen freundlichen Farben des Bildes entgegen. Die Porträts der Stifterfamilie Baumgartner sind in altertümlicher Manier winzig klein gebildet.

Die beiden Figuren der Seitenflügel müssen wir als Heiligengestalten ablehnen. Dürer in seinem strengen Wirklichkeitsinn hat hier eben zwei jugendliche Ritter im Kostüm der damaligen Zeit gegeben, die Köpfe so scharf individuell ausgeprägt, daß man in ihnen Stifterbildnisse vermutet hat. Aber wie die beiden Männer dastehen, so frei und lebensvoll mit allem Detail der Kleidung und Rüstung und dabei doch groß aufgefaßt und über das Gewöhnliche, Alltägliche erhoben, darin liegt der künstlerische Hauptreiz dieser Flügelbilder.

Ebenfalls noch in die Zeit vor der zweiten Italienreise fällt die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien). Eine reiche, prächtige Landschaft mit Ruinen und Burgen faßt in wohlberechneter Silhouette die klar und schön angeordnete Hauptgruppe zusammen. Maria thront trotz ihrer schlichten Gewandung auf ihrem Mauerstück in der Haltung einer Königin. Wieviel Innigkeit, Demut und heilige Vertraulichkeit ist in den Zügen des greisen knieenden Königs! Der jugendliche Mohrenfürst wagt nur schüchtern heranzutreten, sodaß ihn Kaspar, eine Gestalt voll reifer, männlicher Schönheit, mit freundlichem Nicken herbeiwinkt. Wie sonntägliche Feierstimmung liegt es über der Szene, auch das Kleinste ist mit liebevollster Sorgfalt behandelt, bis herab zur Blume, die aus der Mauerriße spricht, bis zu dem großen Hirschkäfer, der in seinem glänzenden Panzer eilig über die Steinquadern hinläuft





Das Rosenkranzbild

Alte Kopie im Wiener Hofmuseum des schwer beschädigten Originals im Kloster Strahow in Prag 1506

Den Gegenstand des Rosenkranzbildes, an welchem Dürer fünf Monate gearbeitet hat, bildet eine Verherrlichung des Rosenkranzgebetes. Wir sehen, wie die Verehrer des Rosenkranzes, geistlich und weltlich — Papst und Kaiser an der Spitze — von beiden Seiten zum Thron der Rosenkranzkönigin herandrängen, und wie jeder mit einem Kranz von Himmelsrosen gekrönt wird. Dem Papste Julius II. überreicht das göttliche Kind selber diesen Kranz, während ihn die hl. Jungfrau dem gegenüber knieenden Kaiser Max I. aufs Haupt drückt. Etwas weiter zurück teilt der hl. Dominikus, der als Erfinder des Rosenkranzgebetes gilt, unterstützt von geschäftigen Kinderengeln, an die übrige Rosenkranzgemeinde dieselben Rosendiademe aus. Wir haben es bei diesen knieenden Männern wohl mit lauter Porträts von Vertretern des deutschen Handels in Venedig zu tun. Rechts am Rande hat Dürer sich selbst dargestellt in reicher Gewandung, die Züge sind ganz die des berühmten Münchener Selbstbildnisses. Bekanntlich ist das Rosenkranzbild während des zweiten Aufenthaltes des Meisters in der Lagunenstadt entstanden und es verleugnet diesen Entstehungsort nicht. Ganz italienisch, etwa im Sinn Bellinis, ist der lautenspielende Engel, auch in den Adern der Madonna und besonders des Kindes fließt viel welsches Blut. Diese noch unabgeklärte Vermischung von deutschen und italienischen Elementen macht das Rosenkranzbild zu einem höchst interessanten Denkmal der Kunstgeschichte, rein als Kunstwerk betrachtet kann es uns nicht soviel bieten, wie jene Werke, aus denen der unverfälschte deutsche Dürer zu uns spricht. Erreicht hat der Nürnberger Meister die Italiener hier sicherlich nicht. Ein Bellini hätte viel mehr Andächtig-Feierliches, Stimmungsvolles zu geben vermocht, hier ist noch allzuviel Kleinlichkeit und Unruhe und besonders die Figur des hl. Dominikus bringt eine empfindliche Störung in das Gleichgewicht der Komposition und in den Rhythmus des Ganzen.

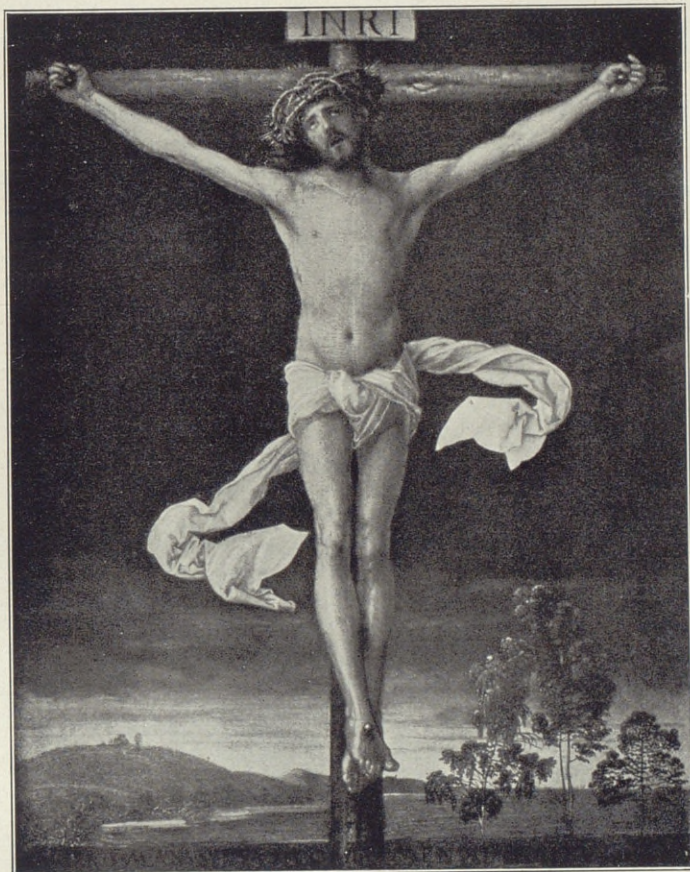
Sehr gut gelungen sind dem Meister die einzelnen Köpfe, besonders die lebensvollen Bildnisse von Papst und Kaiser. Dürer selbst tat sich am meisten zu gut auf die farbige Wirkung der Tafel, und in dieser Beziehung zweifelte er nicht, die Italiener erreicht, ja übertroffen zu haben. Dieselben



müßten eingestehen, schreibt er, „daß sie schönere Farben noch nie gesehen“. Leider hat das im Stift Strahow in Prag befindliche Original durch ungünstige Schicksale und öftere Uebermalungen derart gelitten, daß uns sogar die alte Kopie im Wiener Hofmuseum eine bessere Vorstellung von Dürers Werk gibt als jenes Original.

Ebenfalls eine Frucht des Aufenthalts in Venedig und zwar eine viel reifere als das Rosenkranz= bild ist der kleine Kreuzifixus in der Dresdener Galerie (entstanden 1506). Hier findet sich wirklich die feine Stimmung Bellinischer Kunst mit deutschem Empfinden restlos verschmolzen. Auch die Landschaft ist hier ganz bewußt der Stimmung des Ganzen dienstbar gemacht. Wie drückend lastet die Finsternis auf dem kleinen Streifen Natur, nur dort am Horizont webt ein fahles, trauriges Dämmern. Karfreitagsstimmung! Selbst die Birken lassen wie trauernd ihr Laub hängen. Der Heiland ist ganz allein. Geisterhaft schimmert sein straff ausgespannter, feingebildeter Leib aus dem Dunkel, gespenstisch flattern die Enden des Schamtones. Wieviel sanftes ergebenes Dulden spricht aus dem Heilands= antlitz unter der schweren Dornen= kronen! Es ist der letzte Augenblick: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist!“

Ein Haupt= werk unter den Gemälden Dürers, das Hellerische Altar= bild, ist uns leider nicht mehr erhalten. Gerade auf dieses Bild hatte Dürer unsäglichen Fleiß verwendet. Eine Anzahl von Hand= zeichnungen beweist uns heute noch, wie gründlich der Meister es mit den Vorstudien genommen, wie er jede Hand und jeden Fuß, jede Draperie sorgfältig nach Modellen gezeichnet hat, und aus dem noch erhaltenen Briefwechsel mit dem Besteller geht hervor, wie diese Tafel auch ein Wunderwerk maltechnischer Gewissenhaf=



Christus am Kreuze  
1506. Dresdener Galerie

die beiden Apostelfürsten im Vordergrunde ihren Blick nach Oben gerichtet, wo der Himmel sich auf= getan hat, und sie nun die Krönung der Gottesmutter schauen. Durch diese beiden aufwärts blickenden Gestalten ist fein und ungezwungen eine Verbindung zwischen dem unteren und dem oberen, die Krönung Mariä darstellenden Teil des Bildes hergestellt. Es ist unverkennbar, wie weit der Künstler gegenüber dem Rosenkranzbilde vorangeschritten ist. Wie viel mehr monumentale Ruhe und Größe herrscht hier, zumal in den Apostelgestalten! Zwar ist in den Köpfen immer noch allzusehr das Zufällige, Menschlich=Alltägliche ausgeprägt, sodas der Ausdruck geistiger Größe in ihnen nicht immer erreicht ist, aber wundervoll in Wurf und Plastik sind die Gewänder.

Auch in diesem Gemälde hat Dürer sein Selbstbildnis angebracht. Er steht mitten in der schönen abwechslungsreichen Landschaft des Hintergrundes und blickt, eine Inschrifttafel vor sich haltend, mit berechtigtem Künstlerstolz aus dem Bilde.

Ein weiteres Hauptwerk Dürers ist uns glücklicherweise unverfehrt erhalten, nämlich das große Allerheiligenbild vom Jahre 1511. Der Grundgedanke ist der Apokalypse entnommen (Apok. 21, 2): Die Gemeinde der Heiligen, das neue Jerusalem, senkt sich hernieder vom Himmel zur Erde in

tigkeit war. Nur die besten, teuersten Farben kamen zur Verwendung und Dürer selbst meinte alles getan zu haben, damit das Bild noch nach fünfhundert Jahren haltbar und frisch sei. Leider ging das herrliche Werk bei einem Brande im kurfürstlichen Schlosse zu München, wohin es gekommen war, zugrunde und wir sind zur Beurteilung desselben auf eine ziemlich unbedeutende Kopie angewiesen. Das Bild stellte die Krönung Mariä nach der bekannten Legende dar. Die Apostel sind zum Grabe Mariens hinausgegangen und finden dasselbe zu ihrem Erstaunen leer. Während die einen noch suchend in dessen Tiefe blicken, andere erregt sich besprechen, haben





Maria Himmelfahrt (das Hellerische Altarbild), 1509  
Rekonstruktion des verbrannten Originals

Macht und Kraft sei unserem Gotte in Ewigkeit, Amen!"

Es lebt etwas von der Großartigkeit und Kraft dieser Sprache in unserem Allerheiligenbilde. Unten wie ein mächtiges rauschendes Meer die Seligen, wie zwei gewaltige Wogen fluten die beiden Chöre der Jungfrauen und Propheten zum Throne Gottes heran, nach oben klingt die Bewegung aus in leichtbflügelten Engelschwärmen. Die heiligste Dreifaltigkeit inmitten in göttlich-majestätischer Ruhe. Bewunderungswürdig ist es, wie Dürer den Eindruck einer unzählbaren Menge zu geben gewußt hat, ohne daß die Uebersichtlichkeit der Anordnung im geringsten leidet. Im unteren Chor bilden Papst und Kardinal einer-, Kaiser und König andererseits die gliedernden Doppelpfeiler, oben ist diese Rolle den beiden dominierenden Gestalten von Maria und Johannes zugefallen. Ergreifend in seiner individuellen Verschiedenheit ist der Ausdruck des Betens auf den einzelnen Gesichtern, allerliebst die Schar der Jungfrauen in ihrer kindlichen Unbefangenheit. Der schlichte Alte ganz links am Rande ist der Stifter des Bildes, der neben ihm knieende Kardinal wendet sich freundlich zu ihm und ladet ihn ein, näherzurücken.

Dürers Allerheiligenbild ist auch ein kulturgeschichtliches Dokument von nicht zu unterschätzen-

allem Schmuck ihrer geistigen Herrlichkeit. Schon wird die Erde unten sichtbar, dort steht wiederum der Künstler selber. Den Mittelpunkt des neuen Jerusalems bildet die allerheiligste Dreifaltigkeit in der Darstellung des „Gnadenstuhles“: Gott Sohn hängt, vom Vater mit feierlich ausgebreiteten Armen gehalten, tot am Kreuze, er ist das Lamm, das „wie getötet“ ist (Apok. 5, 6). Dienende Engel umschweben den Thron der Gottheit, vor welchem, wie in den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, Maria und der Vorläufer Johannes knien. An den letzteren reiht sich eine Schar von Männern des Alten Bundes an, aus denen Moses und David besonders hervortreten. Gegenüber die hl. Jungfrauen und Martyrinnen, unter ihnen St. Agnes, Dorothea, Katharina und Barbara, alle mit Palmen in den Händen (Apok. 7, 9). Eine Stufe weiter unten sehen wir dann die übrigen Seligen, Männer und Frauen, Könige (darunter auch ein Mohr), Kaiser, Päpste, Ritter und Bauern. Es ist „die große Schar, die niemand zählen konnte“, von welcher die Apokalypse spricht, „aus allen Nationen und Stämmen und Völkern und Sprachen, sie standen vor dem Throne und vor dem Lamm... und sie riefen mit starker Stimme und sprachen: Heil unserem Gotte, der auf dem Throne sitzt und dem Lamm!“ Und die Engel und alle himmlischen Heerscharen sprachen: „Amen! Lob und Herrlichkeit und Weisheit und Dank, Ehre und



Die Madonna mit der Birne  
1512. Gemälde im Hofmuseum in Wien





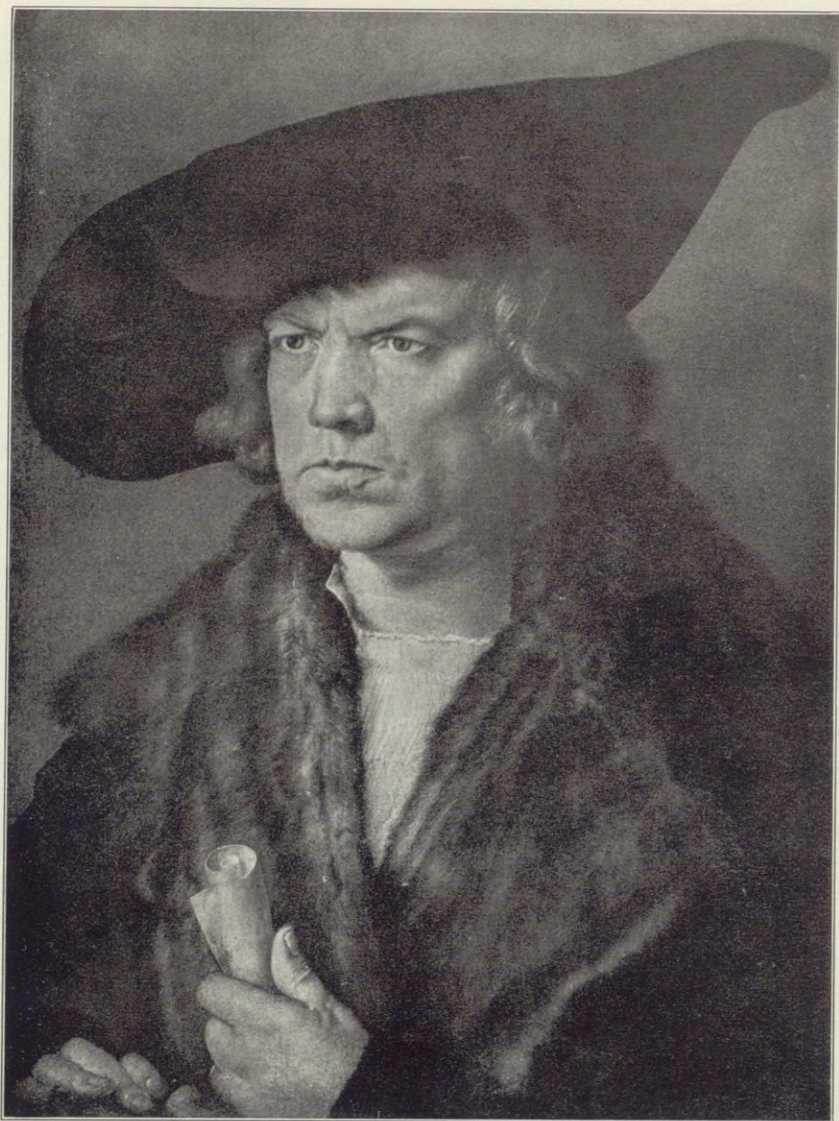
Allerheiligenbild  
Kais. Gemäldegalerie in Wien. 1511

dem Werte. So stellte sich ein Deutscher des beginnenden 16. Jahrhunderts, und zwar derjenige, der wie kein zweiter aus der Anschauungsweise seines Volkes heraus schuf, den Himmel vor. Alle Heiligen des Himmels, Maria an der Spitze, alle Seligen, geistlich und weltlich, knien einmütig anbetend vor dem Thron des Dreimalheiligen. Also ganz unverfälschte, korrekt-christliche Auffassung vor der „Reformation“.

Aus dem Jahre 1512 stammt die „Madonna mit der Birne“, heute im Kaiserlichen Hofmuseum in Wien. Was in diesem Bilde etwas störend wirkt, ist der Umstand, daß die Haltung der Arme Mariens, in denen sie das Kind trägt, ganz im unklaren bleibt. Das Antlitz der Gottesmutter aber ist von wunderbarer mädchenhafter Lieblichkeit, der Kopfschleier mit größter Feinheit gemalt und das Kind trotz der etwas verzwickten Lage von herzerquickender Frische und Natürlichkeit.

Ein paar Prachtbeispiele Dürerscher Porträtmalerei aus des Meisters letzter Zeit wollen wir noch betrachten. Es sind die drei Bildnisse der Nürnberger Patrizier Imhoff (? 1521), Holzschuher und Muffel (1526). Was sind das für machtvolle Charaktere, wie sie uns hier entgegen treten, Weltbeherrscher möchten wir in ihnen vermuten, und doch sind es nur Nürnberger Ratsherren. Dürer hat eben unwillkürlich in diese Köpfe ehrfamer Stadtväter ein Stück seiner eigenen großen, glühenden Seele hineingesehen und =gelegt. Da ist Hans Imhoff. Ein fester, knochiger Schädel. Das





Hans Imhoff (?)  
Madrid, Prado-Museum, 1521

lauernde Vorbeugendes Kopfes auf dem kräftigen Halse, die von oben niederdrückende dunkle Fläche des Barets, besonders der stechende Blick und der eingekniffene Mund, das alles gibt diesem Charakter einen Zug fast fanatischen, verhaltenen Ingrimms. Jedenfalls war dieser Herr Imhoff eine jähzornige, herrische, schwer zu behandelnde Natur.

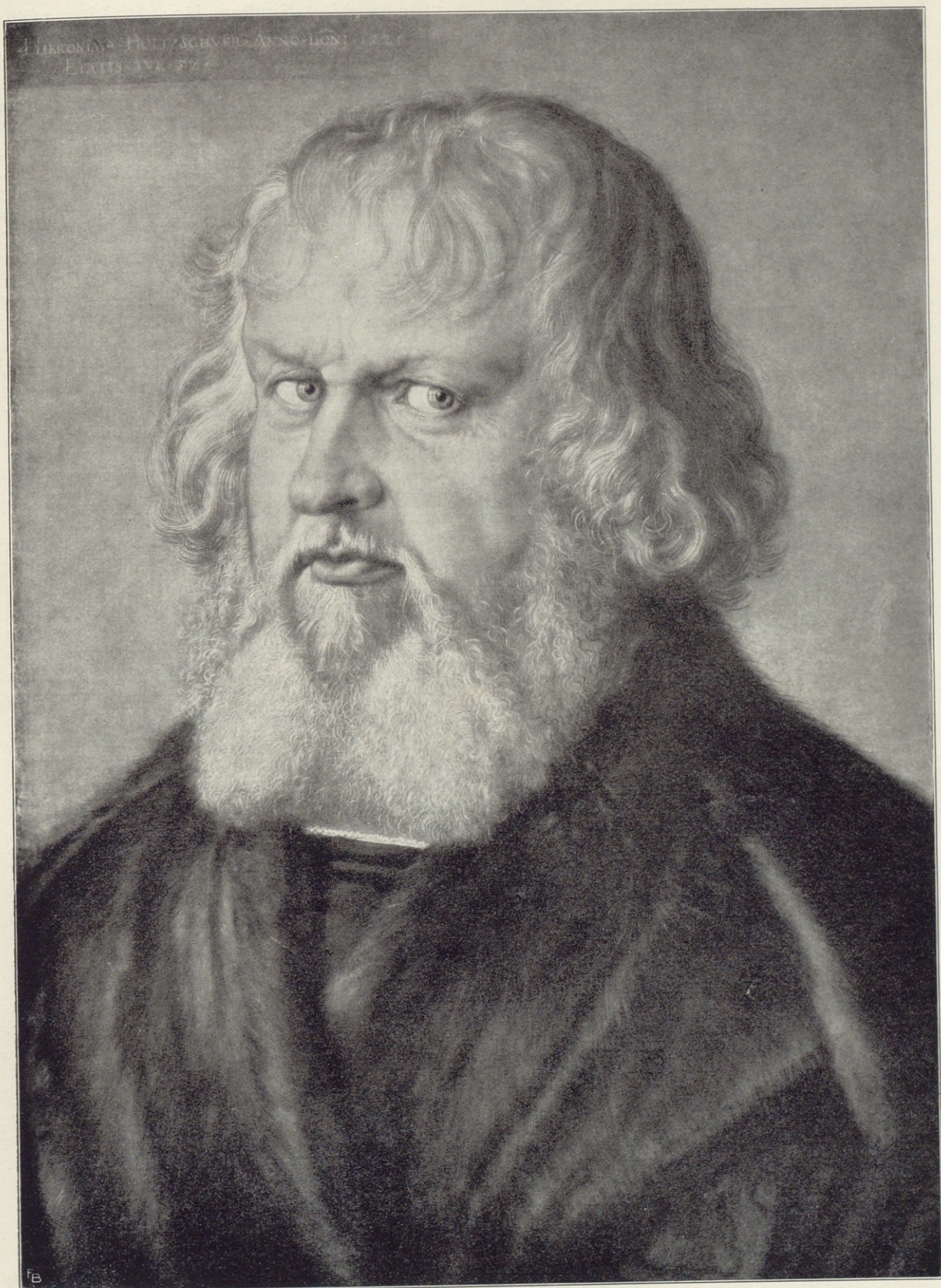
Viel sympathischer berührt uns das mehr zeichnerisch gehaltene Bildnis des alten Hieronymus Holzschuher. Das ist der offene, furchtlose, kampfesfreudige Streiter für eine gerechte Sache. Wie die prachtvolle weiße Mähne um das rosig blühende Greisenantlitz wallt und sich ringelt, wie die klaren Augen in jugendlichem Feuer blitzen, wie sich die Lippen schürzen, als schwebte auf ihnen ein zürnendes Wort! Hier, wie im Imhoff-Bildnis hat Dürer zur Charakterisierung des Mannes ihn im Momente eines gewissen Affektes gegeben. Aufmerksamkeit und Bewunderung verdient wie in den beiden anderen Bildnissen die Stofflichkeit, womit der Pelz wiedergegeben ist. Es ist ein großer Unterschied, ob ein solcher Stoff so dargestellt ist, daß ich hin in seiner Art nur erkenne, oder ob ich, wie z. B. hier, die glänzende Weichheit des Pelzes geradezu zu fühlen glaube.

Neben dem temperamentvollen Hitzkopf Holzschuher tritt die Eigenart des kühleren, leidenschaftslosen Jakob Muffel umso deutlicher hervor. Ein vornehm gebildetes Aristokratengesicht, mit hoher Stirn, lebhaften, nachdenklich blickenden Augen, kleinem, feinem Mund. Jede Partie dieses Gesichtes ist wundervoll durchgebildet, das Wesen und die Denkweise dieses Charakters steht klarer vor uns, als wenn wir seit Jahren Gelegenheit gehabt hätten, den Mann selber kennen zu lernen. Die höchste Aufgabe der Bildniskunst erscheint in den drei besprochenen Porträts aufs glänzendste gelöst.

Uebrigens verdienen die beiden Patrizier Holzschuher und Muffel auch sonst unser Interesse. Vom Standpunkt ihrer Zeitgeschichte fällt wirklich auf sie ein Strahl heroischer, tragischer Größe. Sie sind die Vertreter einer untergehenden Welt. Zu der in Nürnberg immer schwächer werdenden katholischen Partei gehörend, mußten sie mit ansehen, wie die Neuerung Luthers immer mehr Boden gewann, wie die katholischen Gottesdienste abgeschafft, Klöster gestürzt, deren Insassen schmählich drangsaliert wurden. Daß es diesen Kämpfen um eine für Nürnberg verlorene Sache keine Lust war zu leben, spricht deutlich genug aus dem zürnenden Antlitz des alten Holzschuher, aber auch aus den resigniert-sorgenvollen Zügen Muffels.

Und nun kommen wir zu jenem Werke Dürers, das für sich allein schon genügen würde, seinen Namen unsterblich zu machen, zu jenem Werke, das man ohne Uebertreibung als das bedeutendste Gemälde bezeichnen kann, das je ein deutscher Künstler geschaffen hat. Es sind die beiden Tafeln mit den Heiligen Johannes und Petrus, Paulus und Markus. Es lag für dieses Gemälde nicht der Auftrag irgend eines Bestellers vor, die Idee ist des Meisters eigenem Kopfe entsprungen.





Hieronymus Holzschuher  
Berlin, Kgl. Museum, 1526





Jakob Muffel  
1526. Gem. im Agl. Museum in Berlin

Ein würdiges Denkmal für alle Zeiten wollte er sich mit diesem Werke, auf das er „mehr Fleiß aufwandte als auf andere Gemälde“, bei seiner geliebten Vaterstadt stiften, deshalb übergab er die beiden Tafeln im Herbst 1526 dem Nürnberger Rat als Geschenk. Sie sind Dürers reifstes Werk, in ihnen hat er das erreicht, wonach er immer und immer gerungen hat. Wie hatte der Meister früher in der Wiedergabe aller zufälligen Formen des menschlichen Antlitzes geschwelgt! Man denke an die beiden „Heiligen“ Georg und Eustachius im „Baumgartnerschen Altar“, denen er einfach die Porträtköpfe der Stifter aufgesetzt hat, man erinnere sich an die Apostelköpfe in der „Himmelfahrt Mariens“. Das waren Gesichter von größter Lebenswahrheit, so eckig und knorrig, teilweise verschoben, mit allen Fältchen, gerade wie das Alltagsleben sie gestaltet. Aber vollständig und auf die Dauer konnte Dürer von solchem Erfolge nicht befriedigt sein. Der, wenn auch noch so lebenswahr wiedergegebene Kopf irgend eines Modells, eines runzligen Alten von der Straße oder aus der Werkstatt heraus ist eben noch kein Apostelkopf. Aus den Zügen, aus der ganzen Erscheinung eines Apostels, eines Heiligen muß eine gewisse höhere Bedeutung und Würde, eine geistige Größe sprechen, die ihn über die kleinliche Alltagswelt hinaushebt. Aber unzählige, ja die allermeisten Künstler haben bei dem Versuche, ihren Heiligen gestalten innere, geistige Größe zu verleihen, flüchtig Schiffbruch gelitten. Die einen kamen dadurch zu süßlichen, faden Idealgestalten, die

nichts Wahres, nichts Individuell-Menschliches an sich haben. Dieser Art sind z. B. die meisten neueren Heiligendarstellungen in Haus und Kirche und leider findet das Volk gerade an solch faden „schönen“ Gestalten, die man sich nicht als Menschen mit Fleisch und Blut auf der Erde wandelnd denken kann, am meisten Geschmack. Andere Künstler suchten ihren heiligen Gestalten durch theatralische Gesten, ausgestreckte Arme mit gespreizten Fingern, mächtig flatternde Gewänder etwas Uebermenschliches zu geben.

Mit solch äußerlichen Mitteln wirkt ein Dürer nicht. Zwar sind auch bei den beiden Gestalten des hl. Johannes und des hl. Paulus gerade die Gewänder von großartiger Wirkung. Da ist all das Kleinliche, Gotisch-Knitterige, wie es Dürer sonst liebte, verschmählt, frei und mächtig fluten die Gewänder hernieder, bei Johannes mehr in reichem, prächtigem, bei Paulus in grandios schlichtem Wurf. Die Hauptwucht der Gestalten indes konzentriert sich in den Köpfen. Das sind wirklich Uebermenschen im christlichen Sinn, das sind wirklich Apostel, denen wir es zutrauen können, daß sie imstande waren, die heidnische Welt aus den Angeln zu heben, ein christliches Weltreich zu gründen, das sind wirklich Säulen, auf denen die Kirche ruhen kann. Und dabei sind sie doch Fleisch von unserem Fleisch, Bein von unserem Bein, sind vier wunderbar scharf umrissene und charakterisierte Individualitäten. Nicht ganz mit Unrecht hat man in ihnen gleichsam Personifikationen der vier menschlichen Temperamente erblicken zu sollen geglaubt. Da ist der Choleriker Paulus. Fest und äußerlich ruhig steht er da, in der einen Hand die geschlossene hl. Schrift, die rechte Faust umflammt den Schwertgriff. Aber die Ruhe ist nur eine scheinbare: das Antlitz ist zorngerötet, die Adern der mächtigen Stirn sind angeschwollen, furchtbar, fast drohend blickt das dunkle Auge. Wie einer der gewaltigen, zürnenden alttestamentlichen Propheten, so mutet uns diese Gestalt an, der sich an machtvoller Erscheinung und bis aufs äußerste gespannter innerer Kraft aus der ganzen christlichen Kunst vielleicht nur der berühmte Moses von Michelangelo an die Seite stellen läßt. Markus ist der vor Erregung bleiche Sanguiniker. Von der linken Seite her scheint eine Gefahr zu drohen, dorthin wenden sich die unruhig rollenden Augen und die geöffneten Lippen sind bereit, zornsprühende Worte dorthin zu schleudern.

Ihm gegenüber steht Petrus, hier als Phlegmatiker gegeben. Ein ausdrucksvoller Greisenkopf, ein Grübler; mit einem leisen Zug von Verdrießlichkeit blickt er aufmerksam in das Evangelienbuch, das St. Johannes halb geöffnet hält. In Markus mag man Reminiszenzen an den alten Polzichuber, in Petrus an das Muffelporträt finden.





Johannes wäre der Melancholiker. Jugendlich leicht steht er da, das schöne Haupt, in welchem sich die Kraft des Mannes und die Anmut des Jünglings verschmelzen, neigt sich nach vorn, nicht, um in dem Buche zu lesen, sondern in sanftem, träumerischem Sinnen. Namentlich wenn wir uns an die vielen weiblich schmach tenden Johannesköpfe aus der älteren und neueren Kunst erinnern, wird uns die männlich herbe Schönheit dieses Antlitzes mit der hohen Dichterstirn umsomehr ansprechen.

Schon Dürers Zeitgenossen bezeichneten die vier Gestalten als die „vier Temperamente“. Ob aber dies der einzige, der hauptsächlich Gedanke, ob dies die Idee ist, die der Meister mit diesen vier Heiligen eigentlich aussprechen wollte?

Weshalb sind gerade diese vier Männer gewählt, nicht etwa beispielsweise die vier Evangelisten, in denen ja die vier Temperamente auch hätten dargestellt werden können? Weshalb die eigenartige Zusammenstellung dreier Apostel mit dem Apostelschüler und Evangelisten Markus? Weshalb ist dem hl. Paulus nicht wie sonst immer Petrus gegenübergestellt, sondern Johannes? Wie kommt — ganz im Widerspruch mit den biblischen Berichten, die Dürer wohlbekannt waren — Petrus zur Rolle des grämlichen Phlegmatikers, biblisch ebenso unmotiviert Markus zu der des heißblütigen Eiferers, Johannes zu der des Melancholikers? All das wären unlösbare Rätsel, geradezu Ungereimtheiten, wenn die Bezeichnung „Die vier Temperamente“ wirklich den Sinn der beiden Tafeln erschöpfen würde. Fast mit Gewalt legt sich uns der Gedanke nahe, es müsse sich in den vier Gestalten noch eine tiefere Idee verkörpern. Darin bestärkt uns die Erinnerung an die Entstehungszeit des Werkes. Es waren jene stürmischen Jahre, wo in Nürnberg die Lehre Luthers zwar bereits bei der Bürgerschaft durchgedrungen war, aber immerhin noch eine kleine Partei angesehenen, geistig hochstehender Männer, darunter auch Dürers bester Freund Birkheimer mit Entschiedenheit an der alten Kirche festhielten. Dürer selbst hatte anfangs gleich vielen anderen trefflichen Katholiken das Auftreten Luthers mit Freude begrüßt, ja in seinem niederländischen Reisetagebuch hatte er sich zu Worten hinreißen lassen, die deutlich zeigen, welche Macht die Phrase in bewegter Zeit auch über hochgebildete und edle Männer ausübt. Später hat er sich von Luthers Partei wieder abgewendet. Dessen rohes, poltendes Wesen und die manchmal nichts weniger als einwandfreie Art, wie die lutherische Partei in Nürnberg ihre Macht ausnützte, das mußte eine vornehme, feinsinnige Natur wie es Dürer war, zurückstoßen. Auch Birkheimers Einfluß auf seinen Freund Dürer war sicher nicht wirkungslos. War der Meister auch ohne Zweifel für eine durchgreifende Reform in der Kirche, so war er andererseits auch ein Mann von kindlicher Frömmigkeit und Pietät, und eine dauernde Trennung von der Kirche hielt er gewiß gleich vielen anderen, selbst solchen, die zu Luthers Partei gehörten, für undenkbar.

Und nun wollte er für seine Vaterstadt eine Art Altar stiften, vor dem beide Richtungen in der katholischen Kirche — so konnte man das damals noch auffassen —, die Alt- und die Neugläubigen, sich betend vereinigen konnten. Jedenfalls waren die beiden Tafeln als Flügel dieses Altars gedacht, für dessen Mittelstück Dürer vielleicht ursprünglich jenen „salvator mundi“ bestimmt hatte, den er später bei seinem Tode unvollendet hinterließ.

Hat es unter diesem Gesichtspunkte nicht sehr viel für sich, wenn wir annehmen, Dürer habe hier Paulus als den Apostel und Vertreter des Glaubens gefaßt (man denke nur an Luthers Deutung der bekannten paulinischen Stelle im Römerbrief) und habe ihm Johannes als Apostel und Vertreter der Liebe (den „Liebesjünger“) gegenübergestellt? Neben Johannes erscheint Petrus, der erste Papst, mit dem Schlüssel, dem Symbol seiner kirchlichen Gewalt. Ist der Gedanke allzu kühn, wenn wir sagen: in den beiden Gestalten der linken Tafel ist der alte Glaube dargestellt, das altkonservative Papsttum (damit erklärt sich Petrus als Phlegmatiker), die römische Kirche und





St. Martus und Paulus  
(Ausschnitt)

die von ihr in den Vordergrund gestellte, in Werken tätige Liebe (Johannes)? Auf der anderen Seite der Evangelist, dessen sanguinisches Temperament sich nun auch erklärt, er vertritt das stürmisch, oft gewalttätig vorgehende, streitbare „Evangelium“ mit der von ihm betonten, angeblich aus Paulus gewonnenen Lehre vom Glauben allein.

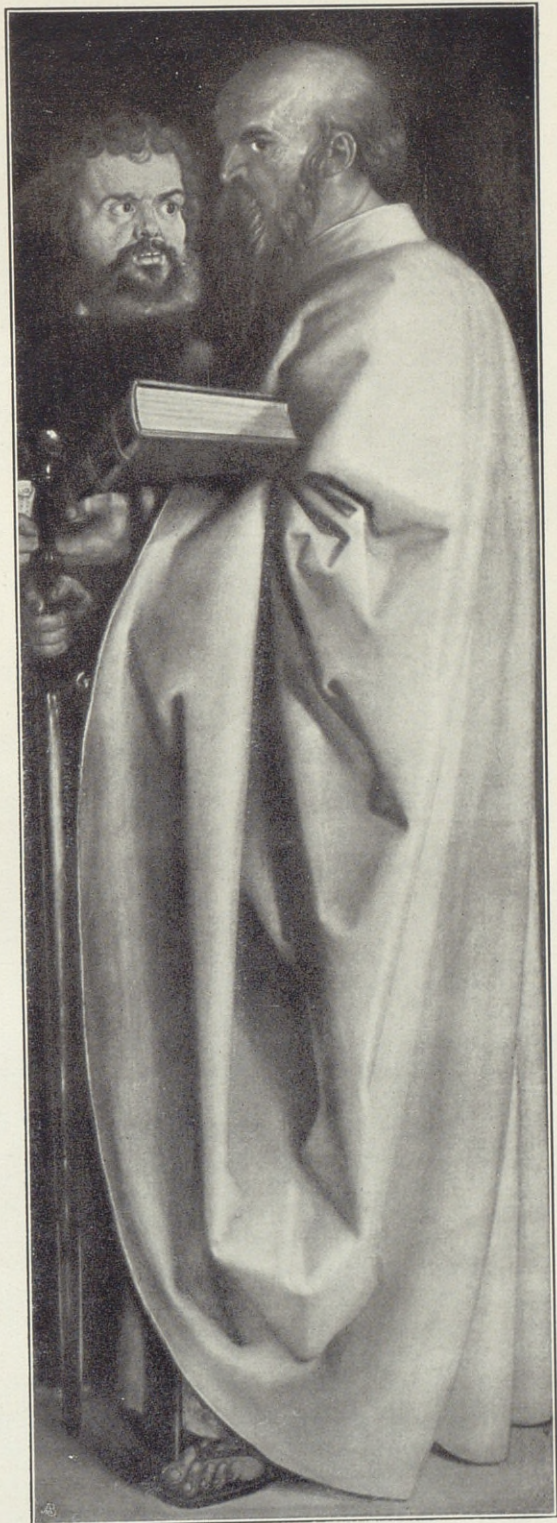
Dürer hätte also in diesem Werk in gewissem Sinne auch sein Glaubensbekenntnis abgelegt. Groß und herrlich, sozusagen gleichberechtigt (ganz der katholische Standpunkt) stehen sich Glaube und Liebe gegenüber. Ihren Vertretern in der damaligen Polemik gegenüber hat der Meister seinen leisen Tadel nicht unterdrückt: Rom ist ihm zu phlegmatisch, zu konservativ, das „Evangelium“ zu wild-radikal. Dürer selbst scheint den Gedanken später, vielleicht infolge klarerer Einsicht in das Wesen der neureligiösen Bewegung, verworfen zu haben, er ließ das Mittelbild weg und die später angefügten Inschriften geben über den großen Zusammenhang der vier Gestalten keinen Aufschluß. Dogmatisch wäre so freilich die Idee des Hauptwerkes unseres Meisters schief, vielleicht sogar verfehlt, aber es ist ein liebenswürdiger Irrtum, der Irrtum eines arglosen, christlichen, treudeutschen Herzens, das an eine unheilbare religiöse Spaltung des Vaterlandes nicht glauben mochte, das mit diesem Werke in gewissem Sinne zwischen den feindlichen Teilen vielleicht sogar vermitteln zu können glaubte. Bei dieser Auffassung erscheint uns Dürers Werk erst recht als ein Zeitdenkmal allerersten Ranges, tritt als ehrwürdiges Vermächtnis eines der größten Deutschen an sein Volk nicht nur unserem Verständnis, auch unserem Herzen näher.

Wir empfinden es fast wie einen Frevel, daß dieses höchste Ehrenmal deutscher Kunst, das tragischer Weise zugleich ein Trauermal seines religiösen Geschickes ist, daß dieses in seiner Beziehung zum deutschen Volk also ganz einzigartig dastehende Werk in der Münchner Alten Pinakothek mit einer Unzahl anderer Gemälde in einem Saal zusammengehängt ist. Ein stiller, wehevoller Raum müßte es sein, wo allein die beiden Tafeln Meisters Albrechts zur Betrachtung — aber nicht bloß zur künstlerischen — sich darbieten würden. Dann erst würden die Gedanken und Gefühle, die von diesem





Die „vier Temperamente“, 1526  
Rechter Flügel: Johannes und Petrus



Die „vier Temperamente“  
Linker Flügel: Paulus und Markus

Werke ausströmen, allen zum Bewußtsein kommen — das Wehmütige und auch wieder Hoffnungs-  
volle: Vielleicht erscheint doch einmal der deutsche Künstler, groß wie Dürer und ein Herold der Ge-  
fühle seines Volkes wie er, der die Lücke zwischen den beiden Tafeln schließt, der Dürers Werk voll-  
enden darf, den Altar, vor dem Deutschland wieder einmütig betet wie einst, den Altar, aus dessen  
Mitte der Salvator, der Heiland der Welt, der „das beide zu Einem macht“, mild und göttlich versöhnend  
niederlächelt.



## Dürers Kupferstiche.

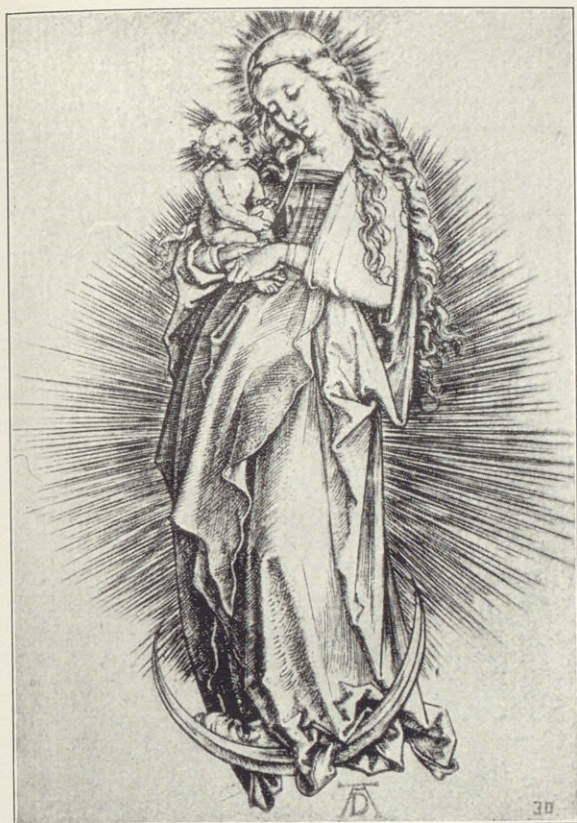
Dürers künstlerische Anlage war weit weniger auf das Malerische gerichtet, als auf das Zeichnerische. Auch in seinen Gemälden spielt die Farbe kaum eine wesentliche Rolle, höchstens daß der Meister, wie im „Rosenkranzbild“, sich etwas zugute tut auf die „schönen Farben“, also auf Farbenpracht, aber das eigentliche Reich des Malerischen, der farbigen Stimmung blieb ihm, wie gesagt, verschlossen. Er interessierte sich hauptsächlich für die Linie, für die plastische Form, später auch für die Probleme von hell und dunkel. So wies ihn schon die Art seiner künstlerischen Begabung auf die Graphik: Holzschnitt und Kupferstich. Hier war der Meister nicht wie bei den Gemälden auf Bestellungen angewiesen, hier konnte er aussprechen, wozu das eigene Herz ihn drängte, hier war seiner Kunst ein viel breiterer Wirkungskreis gegeben, zudem hatte die aufblühende Buchdruckerkunst das Bedürfnis nach Illustrationen geweckt und bot die Möglichkeit, durch Wort und Bild zugleich auf das Volk einzuwirken.

Einer der frühesten Kupferstiche Dürers ist „Der verlorene Sohn“. Den Schauplatz bildet ein mittelalterlicher Bauernhof, ganz naturgetreu geschildert mit Stallungen, Scheunen und Dungstätte; im Vordergrund eine Schar borstiger Säue und kleiner Ferkel, die sich um den Futtertrog drängen. Und inmitten dieser grunzenden, schmazenden, quiekenden Gesellschaft der verlorene Sohn betend, das Antlitz himmelwärts gerichtet. Ist dem Meister auch in den unteren Partien des Knieenden eine störende Verzeichnung mit unterlaufen, so entschädigt dafür reichlich der seelische Gehalt dieser Figur. Wie klar kommt uns hier der geistige Adel des betenden Menschen gegenüber dem viehischen Gebaren der unvernünftigen Kreatur zum Bewußtsein! Und wie das Wehen der Gnade gleich einem Frühlingsturm über die Seele hereinbricht und in einem Augenblicke einen neuen, besseren Menschen schafft, das ist kaum einmal so packend und überzeugend dargestellt worden, wie in der Gestalt dieses „verlorenen Sohnes“. Die Erkenntnis, wie tief er gesunken, sie schneidet ihm ins Herz, die Neue hat ihn erfaßt, es hat ihn niedergedrückt aufs Knie, und seine Hände — man sieht wohl, sie sind es nicht mehr gewöhnt — haben sich gefaltet. Um sein Auge zuckt es und aus seiner Seele quillt das Gebet: „Vater, ich habe gesündigt vor dem Himmel und vor dir!“ Das ganze, ergreifende Seelendrama, wie es die Heilige Schrift schildert, liegt in dieser knieenden Gestalt vor uns aufgerollt. In diesen verwilderten Zügen steht die Geschichte der früheren Verirrungen geschrieben, wir sehen die innere Umwandlung gleichsam vor unseren Augen sich vollziehen, und die Bekehrung — das sagt uns ein Blick in diese Seele, die offen vor uns daliegt, — ist eine aufrichtige und gründliche. Nicht bloß die äußere Hülle des Gleichnisses ist hier wiedergegeben, hier leuchtet auch dessen Kern hindurch: das ist der sündige Mensch, wie



Der verlorene Sohn  
Kupferstich, vor 1495





Maria auf dem Halbmond  
Kupferstich, vor 1495



Maria mit dem Kinde  
Kupferstich, 1503



Wappen des Todes  
Kupferstich, 1503

er in reumütigem Gebete wieder den Weg zu Gott findet.

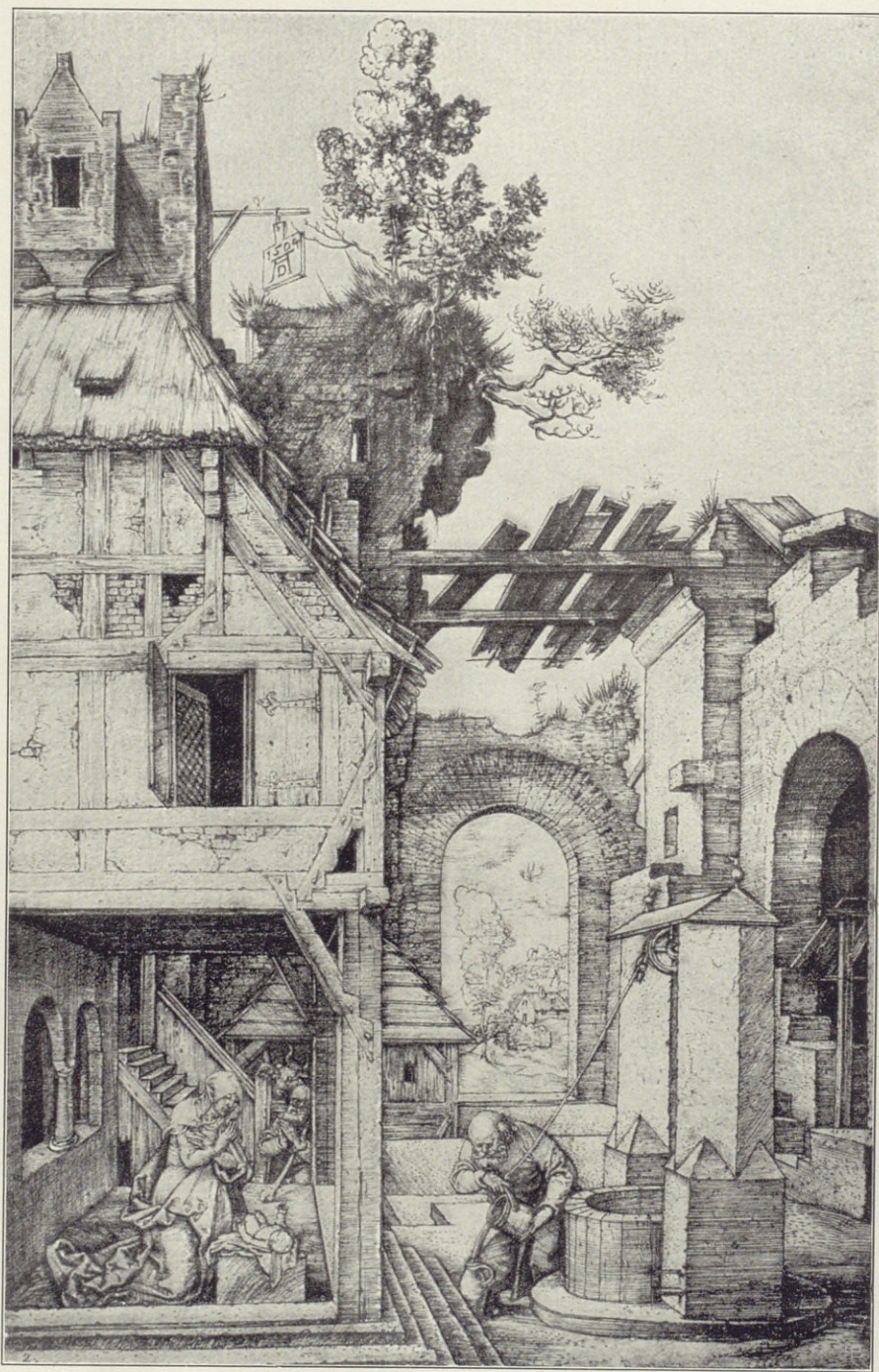
In dieselbe frühe Zeit, noch vor 1495, fällt das reizende Andachtsbildchen der Muttergottes auf dem Halbmond, das einer weiteren Erklärung nicht bedarf. Die magdliche Goldseligkeit der Mutter, die wie beschämt ist von der eigenen Würde und Hoheit, die frische Natürlichkeit des pausbäckigen Kindleins sprechen für sich selbst. Unten, am Rande des Bildchens, bemerken wir, wie schon auf dem Blatt des „verlorenen Sohnes“, das bekannte, charakteristische Monogramm Albrecht Dürers.

Eine besonders liebliche Mariendarstellung ist der Stich vom Jahre 1503. Zwar tritt uns hier nicht eine in Jugendfrische und Schönheit prangende Madonna entgegen, es ist eine Frau in reiferen Jahren, in deren Antlitz das Alter schon einige Runzeln eingezeichnet hat. Dürer hat hier vielleicht an seine eigene Mutter gedacht, ja man kann sogar aus dem Gesicht dieser Madonna eine gewisse Ähnlichkeit mit den Zügen jener Porträtzzeichnung herauslesen, die der Meister von seiner Mutter geschaffen hat. Also sinnlich reizvoll ist diese Madonna nicht, aber wie viel sonnige Herzlichkeit lebt in diesem älteren Gesichte, zeigt sich in der Art, wie die Mutter das Kind an sich drückt, wie lustig und kindlich ist der Stafetenzaun mit dem kleinen Strauch, mit dem Rankengerüst und dem Böglein, das seinen Schnabel wehrt! Das reiche Faltenwerk des Gewandes trägt



dazu bei, der Erscheinung der Mutter höhere Bedeutung und Würde, zugleich auch in dem Wechsel von Licht und Schatten dem Ganzen mehr Leben und Zierlichkeit zu geben.

Aus demselben Jahre 1503 stammt das feine Blatt mit dem Wappen des Todes. Eine



Die Geburt Christi  
Supperstich, 1504

reichgekleidete, geschmückte Schöne wandelt zierlichen Schrittes ihren Weg daher. Da fühlt sie sich von einem fecken Verehrer an den üppigen Haarflechten ergriffen, ein härtiger Kopf neigt sich über ihre Schulter, um sie zu küssen. Mit leichtem, koketem Widerstreben läßt sie es lächelnd geschehen, sie ahnt nicht, daß es der Kuß des Todes ist, den sie empfängt. Durch diesen psychologisch feinen Zug erhält die Szene etwas viel Graufigeres, als wenn, wie es in gleichzeitigen Totentänzen vorkommt, das Sichsträuben des Opfers geschildert wäre. Der Tod ist hier nicht als Skelett dargestellt, sondern als zottiger, wilder Mann, der auch Wappen und Helmzier führt. In diesem ornamentalen Teil des Blattes ist besonders die feine Charakterisierung des Stofflichen bewundernswert, man glaubt es zu fühlen, das Trockenbrüchige des Schädels, die kalte harte Glätte des spiegelnden Stahlhelms, den weichen Flaum der Flügel zc.

Die Geburt Christi. Dieser Stich hat sehr viel Verwandtschaft mit der Darstellung des etwa gleichzeitigen Baumgartner-Altars, nur daß hier die Schilderung der Ruine eigentlich zur Hauptsache und das Figürliche fast nur zur Staffage geworden ist. Auch ist hier der idyllische, liebenswürdig-

kleinbürgerliche Zug noch mehr ausgeprägt. Während Maria in die Anbetung des Kindes vertieft ist, sind dem hl. Joseph die häuslichen Arbeiten zugefallen, die er mit ernsthafter Geschäftigkeit verrichtet. Mit welcher Liebe hat Dürer die heimeligen, halbdunklen Winkel, Gänge und Treppen, die Mauerbogen, das Balken- und Sparrenwerk und jede Ritze des alten Gemäuers wiedergegeben! Man fühlt sich unwillkürlich an die gemütliche, naive Kindliche Kleinwelt alter deutscher Weihnachtskrippen erinnert.

Dieselbe unendliche Liebe zum Detail bildet den Grundzug des merkwürdigen, schönen Blattes, das den Titel „Der hl. Eustachius“ trägt. Man sieht es auf den ersten Blick, die eigentliche Szene





St. Eustachius  
Rupfertsich, ca. 1505



der Bekehrung des Eustachius durch die Erscheinung des wunderbaren Hirsches ist dem Künstler hier nicht die Hauptsache. Derselbe Dürer, der in dem Blatte vom verlorenen Sohn gerade den seelischen Vorgang der Bekehrung so meisterhaft darzustellen weiß, und alles Nebensächliche diesem Hauptgedanken unterordnet und dienstbar macht, nimmt hier den Stoff aus der Legende gleichsam nur zum künstlerischen Vorwand, um einen vornehmen Jäger mit aufgeäumtem Roß und mit seinen Jagdhunden, einen Hirsch mit zackigem Geweih und eine überaus abwechslungsreiche Landschaft mit Felsen, Burgen, Wald und See und Brücke geben zu können. Nichts ist dem Meister hier zu klein und unbedeutend, die Steine am Boden sind mit allen Ecken und Kanten wiedergegeben, an den Bäumen ist kein Astloch, kein abgetnicktes Zweiglein, keine Schramme, keine Unebenheit der Rinde vergessen. Das Bild fällt eigentlich in lauter mit peinlichster Feinheit behandelte Einzelheiten auseinander. Wie in der Literatur Mörikes bekanntes Gedicht: „Der alte Turmhahn“, so ist in der bildenden Kunst Dürers „Eustachius“ vielleicht das charakteristischste Beispiel der deutschen Vorliebe für Detailmalerei. Uebrigens ist zum Verständnis der Eigenart dieses Stiches noch etwas anderes zu bedenken. Der Meister fühlte sich jetzt im Vollbesitz der technischen Fertigkeit in der Wiedergabe der verschiedensten Stoffe, und nun reizte es ihn, in Einem Blatte sein ganzes künstlerisches und technisches Können zusammenzufassen, zu zeigen, wie er die Darstellung des Menschen wie der Tierwelt und der Landschaft gleichmäßig beherrsche, wie er imstande sei, das weiche glatte Fell der Tiere, spiegelndes Wasser, düstige-flaumigen Baumschlag, rissige, rauhe Rinde mit derselben Fertigkeit stofflich wiederzugeben.

Der Schmerzensmann vom Jahre 1509 bildet den Titel zu den 15 Blättern der sogenannten „kleinen (Kupferstich-)Passion“. Es handelt sich in dieser Darstellung nicht um eine historische Szene, etwa die des „Ecce homo“, sondern das ganze Leiden des Herrn erscheint hier gewissermaßen in Einem Moment zusammengezogen. „Erbärmde bilder“ nennt man diese, dem Mittelalter geläufige Art der Darstellung, die vorzüglich geeignet ist, das Gemüt des Beschauers zum Mit leiden mit dem Heiland zu bewegen. In der Tat hat diese zitternde, gebeugte Leidensgestalt, die Dürer hier geschaffen hat, dieser Mann der Schmerzen mit den Marterwerkzeugen etwas ungemein Rührendes. Besonders ergreifend ist der unsäglich schmerz- und liebevolle Blick, der mit leisem Vorwurf zu fragen scheint: „Mein Volk, was hab' ich dir getan?“ Auch der Ausdruck von Andacht, Vertrauen und herzlichem Mitleid in den betrachtenden Gestalten von Maria und Johannes ist vorzüglich gegeben.



Christus vor Kaiphas  
Kupferstich aus der kleinen Passion, 1512



Der Schmerzensmann  
Kupferstich, Titelbild der kleinen Passion, 1509





Das Schweißtuch Christi von zwei Engeln gehalten  
Kupferstich, 1513

Christus vor Kaiphas. Eines der schönsten, seelisch tiefsten Blätter der „kleinen Passion“. Vorne, hell beleuchtet, der Hohepriester. Der reichgekleidete, wohlgenährte Herr ist durch die Antworten Jesu ganz außer Fassung geraten, sein Gesicht glüht vor giftiger Erregung, in heuchlerischer Entrüstung zerreißt er mit den fetten Händen sein Gewand. Im Halbdunkel des Gemachs, dessen Hintergrund von Hellebarden und Speißen starrt, steht vor ihm der Heiland, mit Ketten und Stricken gefesselt, aber in wunderbarer Hoheit. Aus dem Antlitz spricht das Bewußtsein der Unschuld und etwas unendlich Kummer- und Liebevollnes. Der eine Scherge holt eben zum Backenstreich aus, ein äußerst interessanter, scharf ausgeprägter Charakterkopf ist der andere, zur Rechten Jesu.

Ein ganz brillantes Blatt, ein unübertreffliches Meisterwerk stecherischer Feinheit ist das um 1512 entstandene Löwenwappen mit dem Hahn (s. letzte Seite). Man sehe nur die geradezu frappierende Stofflichkeit und Körperlichkeit, womit der Stahlhelm gegeben, die Subtilität, womit das Gefieder des Hahns bis aufs letzte Federchen durchgearbeitet ist, ganz besonders das flatternde heraldische Rankenwerk! Ueber diesen Grad feinsten Durchbildung bis ins Einzelne hinauszukommen, ist eigentlich kaum möglich. Wie ist das letzte Endchen und Blättchen so zart, lebendig und individuell plastisch durchgeführt, und doch tritt keines besonders hervor und ist jede Spur von Kleinlichkeit vermieden. Der reiche, fein abgewogene Wechsel von Licht und Schatten, wobei doch alle Härte vermieden ist, gibt den Eindruck prachtvoller Lebendigkeit und Frische. Welchen gewaltigen Fortschritt zeigt dies Rankenwerk, das für alle Zeiten ein Vorbild eleganter, schwung- und geschmackvoller Ornamentik bleiben wird, gegenüber den noch spröden, saftlosen Ranken im Wappen des Todes!

Technisch nicht weniger vollendet — man sehe nur die Haare, Flügel und Gewänder der Engel — ist das kleine Blatt, welches das von zwei Engeln gehaltene Schweißtuch des Herrn darstellt. Indes nicht darin liegt der Schwerpunkt dieses Stiches, sondern in dem überaus tief empfundenen Heilandsantlitz, das so wehmütig und doch voll Hoheit und göttlicher Liebe aus den Falten des Schweißtuches schaut.

Demselben Jahr 1513 verdanken wir den inhaltstiefen Stich, dem wir, an des Meisters eigene Benennung anschließend, den Titel „Der Ritter“ geben. Die vielfach übliche Bezeichnung „Der christliche Ritter“ ist nicht zutreffend, da jede Beziehung auf das Religiöse fehlt. Ueberhaupt ist in dieses Blatt viel hineingeheimnist worden, obwohl der Sinn ganz klar zutage liegt. Dürer wollte einfach den tapferen Ritter, den „Ritter ohne Furcht“ darstellen. Seine sichere Burg droben hat er verlassen und reitet nun unerschrocken in eine unheimliche, finstere Schlucht ein. Tod und Teufel — ersterer ein gekröntes Gespenst, das Antlitz von den Schlangen der Fäulnis umringelt, letzterer eine gerüffelte, gehörnte, bocksfüßige Schreckgestalt — umdrängen ihn, er achtet's gar nicht, blickt nicht links noch rechts, ein überlegenes Lächeln schwebt auf seinen wetterfesten Zügen. Auch



die Schrecken des Ortes, durch den ihn sein wackeres Roß trägt, und durch die ihn sein treuer Hund begleitet, machen ihn nicht grauen: das ekelhaft plumpe Gewürm am Boden, das abenteuerlich verwitterte Steinwerk, selbst nicht das Totengebein, das erzählt, wie der verrufene Hohlweg einem Früheren zum Verderben wurde, und an dem des Todes Köpfelein wohlgefällig schnuppert.

Wenn es in der deutschen Kunst eine Parallele gibt zu diesem Dürerschen Werk, so ist es vielleicht Böcklins bekanntes Gemälde „Der Abenteurer“. Aber wieviel tiefer und sittlich ernster ist Dürers Ritter und wieviel reicher an innerem Gehalt Dürers Kupferstich, aus dem uns der ganze Zauber mittelalterlicher Phantastik entgegenweht. Er ist das schönste, bezeichnendste Ehrendenkmal für das damals schon absterbende Rittertum, das der Meister hier geschaffen hat. Auch ein nationales Denkmal. Allerdings ist Verrocchios Colleoni in seinem echt italienischen Pathos feuriger, hinreißender, aber hier ist die kaltblütige, kernfeste Art germanischer Tapferkeit verkörpert, die nicht bloß ein Produkt der wilden Leidenschaft des Kampfes ist, sondern auf dem sicheren Bewußtsein der eigenen Kraft beruht.

Auch in diesem Blatte darf die stecherische Feinheit, womit Alles bis aufs Kleinste durchgebildet ist, die gewissenhafte Treue, womit die Rüstung des Ritters, die Felsen, das Strauchwerk wiedergegeben sind, nicht übersehen werden.

Das einzige Unaufgeklärte ist und bleibt das der Jahreszahl 1513 vorgefetzte S. Daß es aber nicht, wie man wollte, als „Sanguinifus“ zu deuten ist, kann als sicher gelten, denn dem Wesen eines Sanguinifers, wie etwa Markus in den sogen. „Vier Temperamenten“, ist die Natur unseres Ritters geradezu entgegengesetzt.

Das Jahr 1514 ist sehr fruchtbar für das graphische Schaffen Dürers, es ist auch das Entstehungs-



Der Ritter  
Kupferstich, 1513

jahr der beiden Meisterstiche, welche sich würdig dem „Ritter“ anreihen, des „Hieronymus im Gehäus“ und der „Melancholie“.

Der greise St. Hieronymus sitzt in einsiges Schreiben vertieft in seinem traulichen, gotischen „Gehäus“. Wir fühlen es, es ist nicht trockene Gelehrtenarbeit, die er verrichtet, etwas Großes, Herrliches muß es sein, womit sein Geist sich beschäftigt; gewiß ist es die Heilige Schrift, in deren goldfunkelnde Schachte er sich versenkt und über welcher er die Welt rings um sich vergessen hat.

Ihm zu Häupten an der Wand der Kardinalshut; auch die übrigen Attribute des Heiligen fehlen nicht, der Löwe, der zahm und friedlich neben dem schlummernden Hündlein im Vordergrund liegt, und der Totenkopf auf dem Fenster Sims. Von der Decke hängt ein fremdartiger Kürbis, wohl ein Erinnerungszeichen an die Pilgerfahrt des Kirchenlehrers ins Heilige Land. Behaglichkeit herrscht in der Stube, aber kein Luxus. Wie wenig bedarf der Mann des innerlichen Lebens und Schauens, um glücklich zu sein! Nur der Abgeschlossenheit vom Lärm und Tand der Welt. Heiliger, stiller Gottesfrieden wohnt im trauten Studierstüblein, man hört nur das emsige Kratzeln





St. Hieronymus „im Gehäus“  
Auperitich, 1514





Die Melancholie  
Aupferstück, 1514

der Feder, und die liebe Sonne lacht herein, malt die Kringel der Buchenscheiben an die Fensterlaibungen, spiegelt sich in der polierten Tischplatte, schimmert in der feinen Maserung der Decke und erfüllt das ganze Gemach mit Freundlichkeit und Glanz. Wir Deutsche nennen uns gern das Volk der Denker und Dichter, und es ist kein Zufall, daß gerade der deutscheste aller Künstler das stille Glück friedlicher Geistesarbeit so unübertrefflich reizvoll zu schildern gewußt hat.

Das folgende Blatt hat einer befriedigenden Deutung lange widerstanden, wiewohl ihm Dürer den Titel selbst beigelegt hat: „Melencolia“.

Eine mächtige, geflügelte Frauengestalt sitzt auf der Erde, das Haupt sinnend in die eine Hand gestützt, neben ihr auf einem Mühlstein ein kleiner schreibender Putto, auf dem Boden ein Hund und rings eine Menge zunächst unverständlichen Gerätes. Der Hintergrund ist erhellt von einem Regenbogen und dem unheimlichen Glanz eines großen Kometen. Man wird im allgemeinen einer neueren



Auslegung beistimmen müssen, wonach hier anschließend an mittelalterliche Vorstellungen die Attribute der freien und der mechanischen Künste dargestellt sind. Wenigstens erklärt sich so ziemlich ungenügend die studierende Jugend zu befassen hat, die Wage kann als Sinnbild der (namentlich juristischen) Dialektik, die Glocke als das der Musik betrachtet werden. Das geheimnisvolle Zahlenquadrat an der Mauer, dessen Ziffern, nach welcher Seite man sie auch addiert, immer die Zahl 34 ergeben, deutet auf die Arithmetik, der Zirkel in der Hand des Flügelweibes auf die Geometrie, Komet und Regenbogen auf die Himmelskunde. Der Hund erinnert an die Jagd, das Meer im Hintergrunde an die Schifffahrt, die Spritze an die ärztliche, die Leiter an die Baukunst, der mächtige, behauene Steinblock an die Kunst der Steinmetzen, anderes an die Hantierung des Schmiedes usw. Nun verstehen wir auch, was die geflügelte Frauengestalt zu bedeuten hat. Es ist der rastlos forschende Menscheng Geist. Die Beschäftigung mit all den weltlichen Wissenschaften und Künsten hat ihm Ruhm und Ehre gebracht (der Kranz auf dem Haupt), Macht und Reichtum hat er sich dadurch errungen (Schlüssel und Beutel), aber keine dauernde innere Befriedigung. Alle Nähe und alle Ferne hat er durchgemessen und muß endlich „ein mutlos Anfer werfen“, denn alles menschliche Wissen und Können ist Stückwerk und hinter jedem gelösten Rätsel — erhebt sich ein neues, ungelöstes. Der brennende Blick des Weibes starrt, wie in trübes Heimweh verloren über die Umgebung hinweg in weite, unbestimmte Ferne, wie das trauernde Auge eines gefangenen Adlers —. All der irdische Wust kann ja der Seele keinen Frieden geben, sie, die Himmelstochter, hat nicht umsonst Fittige empfangen, auf denen sie sich über den Erdenstaub erheben kann zum unerschaffenen Licht, — sie ist unbefriedigt und unruhig, — „bis sie ruht in Gott“.

Wie unvergleichlich tief-christlich und großartig ist die Idee, welche Dürer hier zugrunde gelegt hat, und mit welcher Meisterschaft hat er sie zum Ausdrucke gebracht! Wir werden umsonst die ganze Kunstgeschichte durchsuchen nach einer zweiten Allegorie, die so lebensvoll wäre und von so unwiderstehlicher Stimmung.

Wiewohl die Situation ins Freie verlegt ist, erblickt man keinen Baum, keine Pflanze, nichts Freundlich-Lebendiges, worauf der Blick ausruhen könnte, nur die trüb sinnende Gestalt des Flügelweibes, das emsig schreibende Knäblein, dem alle jugendliche Munterkeit mangelt, den dünnen, kauern den Jagdhund, und lauter totes, ungeordnet herumstehendes, -liegendes, -hängendes Gerät; das Meer liegt wie erstorben dort im Hintergrunde, und auch der erlösende Eindruck des freien Himmels fehlt, ungewohnte, schreckhafte Phänomene zeigen sich dort. Etwas Beengendes, Beängstigendes, Schwermütiges strömt von dem Blatte aus. Besonders meisterhaft hat Dürer auch hier das Licht verwendet, um diese Stimmung zu verstärken. Im Vordergrund herrscht Schatten, nur von rechts fällt ein grelles Licht herein, läßt aber das Antlitz des Weibes im Dunkeln. Ueberm Hintergrunde zittert das fahle, unheimliche Licht des Kometen.

Die wahrhaft „melancholische“ Gesamtstimmung dieses Werkes kommt uns besonders deutlich zum Bewußtsein, wenn wir die lichte, wohlige Behaglichkeit damit vergleichen, die aus dem Blatt des hl. „Hieronymus im Gehäus“ entströmt. In dieser Beziehung bedeuten diese beiden Blätter gegen früher einen unermesslichen Fortschritt. Hatte die Grabstichelkunst sich einst damit begnügt, durch die Eleganz der Linie oder durch den fein abgewogenen Wechsel heller und dunkler Partien zu wirken, so war Dürer noch einen weiteren Schritt darüber hinausgegangen, indem er die Oberfläche der Dinge in ihrer stofflichen Eigenart charakterisierte — man erinnere sich nur an das Wappen mit dem Hahn. Jetzt aber ist wiederum ein neues, überraschendes Moment hereingekommen, Dürer hat hier etwas erreicht, was ihm noch in dem Stich des „Ritters“ fremd war, nämlich durch das schlichte Schwarzweiß ganz bestimmte Beleuchtungseffekte zum Ausdruck zu bringen. Ja gerade die Beleuchtung ist



Der Sackpfeifer  
Kupferstich, 1514





Maria von Engeln gekrönt  
Kupferstich, 1518

im „Hieronymus“ und in der „Melancholia“ sogar zum wichtigsten Faktor der künstlerischen Darstellung geworden, auf welchem die Stimmung des Werkes hauptsächlich beruht. Jetzt erst war der Kupferstich im Besitz aller der Mittel, durch die er wirken kann, nun war der Weg gebahnt, auf dem später Rembrandts Radierungskunst zu den höchsten Triumphen emporschreiten konnte.

Die beiden technisch so nahe verwandten Stiche des Hieronymus und der Melancholie sind wohl auch inhaltlich als Gegenstücke zu betrachten: Das eine stellt die innerlich befreiende und beglückende heilige Wissenschaft dar, die Melancholie die weltliche Wissenschaft mit ihrem Unvermögen, den Menschen im Innersten dauernd zu befriedigen. Ob auch „der Ritter“ mit diesen beiden Blättern inhaltlich im Zusammenhang steht, ist zu bezweifeln, höchstens können wir vermuten, Dürer habe aus praktisch-kaufmännischen Erwägungen für jeden der drei vornehmen Stände: Adel, Geistlichkeit und Gelehrte je ein charakteristisches Blatt schaffen wollen.

Von einer neuen Seite lernen wir den Meister kennen in dem Kupferstich, der gleichfalls dem Jahre 1514 seine Entstehung verdankt und einen Sackpfeifer darstellt. Hier ist es nicht irgendwelche tiefe Idee, die den Künstler reizte, sondern einfach die Freude an der malerischen Erscheinung dieses alten, struppigen, derbschlauen Vaganten, wie sie damals wohl ständige Gäste auf den Märkten u. dgl. waren. Mit dieser und ähnlichen Darstellungen z. B. aus dem Leben der Bauern hat

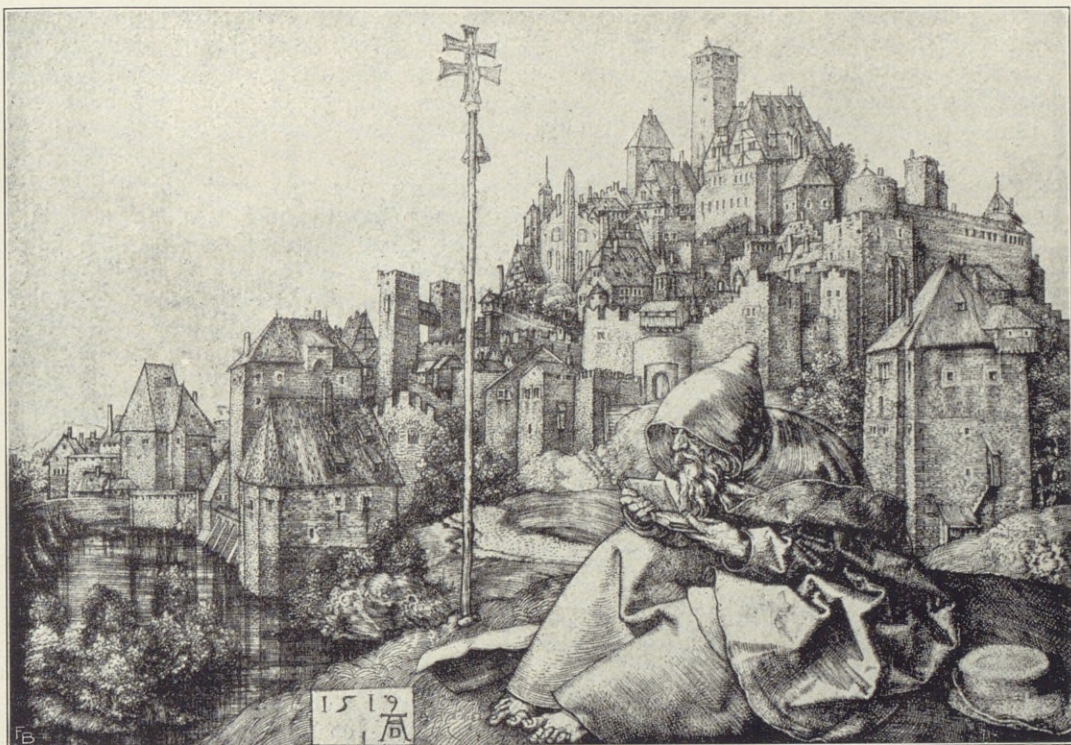
Dürer auch auf die Sittenmalerei einen entscheidenden, befruchtenden Einfluß ausgeübt. Hier war es, wo die deutschen Kleinmeister und auch die niederländischen Genremaler nur anzunüpfen brauchten. Künstlerisch sehr fein ist es übrigens, wie der Meister dem unscheinbaren Sujet durch Weglassen des Hintergrundes doch eine gewisse Bedeutung zu geben gewußt hat und wie die unruhige Umrißlinie der Figur in der einfachen Form des Baumstammes ihr Gegengewicht findet.

„Maria von Engeln gekrönt“, aus dem Jahre 1518. Eine der schönsten Mariendarstellungen des Meisters. Zwar entbehrt das Kind jeder überirdischen Hoheit, ein draller, kleiner Bube, blickt es unruhig strampelnd empor zu den um das Haupt der Mutter flatternden Engeln. Maria aber ist voll jugendlicher Anmut; sinnend, mit leicht geöffneten Lippen scheint sie dem Engelsgesang von oben zu lauschen. Durch diese krönenden Engel ist der Bildraum nach oben unverhältnismäßig erhöht, daher soll die breite Horizontallinie des Saumes im Hintergrund das Gleichgewicht wieder herstellen. Der Stil des Gewandes Mariä zeigt gegen früher bereits mehr Größe und Ruhe.

Der hl. Antonius der Einsiedler, kenntlich an dem Kreuzstab mit dem angehängten Antoniterglöcklein, hat sich draußen vor der Stadt auf dem Rasen niedergelassen, die Kapuze übergezogen und verrichtet nun sein Breviergebet. Vielleicht hat Dürer zufällig beim Spazierengehen vor Nürnbergs Toren einen wandernden Mönch in dieser Stellung und Beschäftigung erblickt und ist dadurch zu diesem Werke angeregt worden.

Mit welchem Eifer betet dieser Mann und mit welcher gespannter Aufmerksamkeit, die sich selbst in der Haltung der Finger und in dem unwillkürlichen Spiel der Zehen zu erkennen gibt! Eine eigenartige, wundernetzte Idee ist es, wie die Ansicht der Stadt Nürnberg mit ihrer Burg die





Der hl. Antonius  
Kupferstich, 1519



BILIBALDI · PIRKEYMHERI · EFFIGIES  
 · AETATIS · SVAE · ANNO · L · iii ·  
 VIVIT · VR · INGENIO · CAETERA · MORTIS ·  
 · ERVNT ·  
 · M · D · XX · IV · A

Willibald Pirtheimer  
Kupferstich, 1524



· CHRISTO · SACRVM ·  
 ILLE · DEI · VERBO · MAGNA · PIETATE · FAVEBAT ·  
 · PERPETVA · DIGNVS · POSTERITATE · COLI ·  
 · D · FRIDR · DVCI · SAXON · S · R · IMP ·  
 · ARCHIM · ELECTORI ·  
 · ALBERTVS · DVXER · NVR · FACIEBAT ·  
 · B · M · F · V · V ·  
 · M · D · XXIII · 47 ·

Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen  
Kupferstich, 1524



Gestalt des Eremiten umschließt und gleichsam überbaut. Wie reizvoll und anheimelnd ist doch so ein mittelalterliches Städtebild, namentlich wenn es mit den Augen eines Dürer geschaut ist! Dieses Stadtbild mit seinem verwirrenden Gewimmel von Dächern und Erkern und Türmen, alles, wie einst in dem Gostachiusblatte bis ins Allerkleinste geschildert, soll zu der mehr groß gesehenen Figur des Antonius — man beachte die ruhigen Flächen seines Gewandes — einen künstlerischen Kontrast abgeben.

Aus der Betrachtung der Dürerschen Gemälde erinnern wir uns, wie der Meister in seiner letzten Periode namentlich dem Porträt besonderes Interesse zuwandte und u. a. die prächtigen Bild-



Anbetung der Könige  
Holzschnitt aus dem Marienleben, ca. 1506  
(s. pag. 38)

wie Dürer es hier mit seinem Grabstichel getan. Das aufgedunsene Gesicht sitzt beinahe zwischen den Schultern, Herrscherkraft und unbeugsamer Herrscherwille sprechen aus ihm, aber auch ein sinnlich gemeiner Zug, der nur durch das kluge Augenpaar gemildert wird, das scharf und mißtrauisch aus den Fettpolstern herauspäht. Kein anziehender, kein großer, aber ein höchst interessanter und meisterhaft gezeichneter Charakter, den der Seelenschilderer Dürer hier verewigt hat.



nisse des Imhof, Holzschuhers und Muffelschuf. Auch in der Technik des Kupferstichs sind in denselben Jahren hervorragende Bildnisse von seiner Hand entstanden.

Man besehe sich das schöne Blatt mit dem Bildnis Willibald Pirckheimers! Wie meisterhaft ist auch hier das Pelzwerk und das Haar wiedergegeben! Doch diese Dinge verschwinden beinahe neben der verblüffenden Kraft und Klarheit, womit Charakter und Wesen des Mannes geschildert sind. Das ist Pirckheimer, der universale, feingebildete Mann, der große Humanist, der geistvolle Verfechter der katholischen Sache in Nürnberg, Dürers bester Freund, dem der Freund hier ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Ein mächtiger Kopf auf dickem, fettem Halse. Aber in den Gesichtszügen steht die geistige Bedeutung des Mannes unverkennbar geschrieben. Die breiten Flächen dieses Antlitzes sind durchgeistigt, die mächtige, gewölbte Stirn, die großen, lebhaften, glänzenden Augen, der entschlossene Zug um Kinn und Mund — ein offener, martiger, freier Charakter tritt uns hier entgegen, der an innerer Größe auch einem Imhof und Muffel und selbst Holzschuhers weit überlegen ist.

Wie Dürer in seinen Bildnissen nicht nur das äußere, sondern gerade das innere eigentliche Wesen einer Persönlichkeit mit unbestechlicher Schärfe und Treue zu kennzeichnen wußte, zeigt uns auch das seine Blatt mit dem Porträt Friedrichs des Weisen. Kein Geschichtsschreiber könnte uns den komplizierten Charakter dieses bekannten Kurfürsten von Sachsen so glaubhaft und überzeugend nahebringen,





Die vier apokalyptischen Reiter  
Holzschnitt, 1498





Die vier Todesengel  
Holzschnitt aus der „Apokalypse“ 1498



Michaels Kampf mit dem Drachen  
Holzschnitt aus der „Apokalypse“ 1498

## Dürers Holzschnitte.

Ein Kupferstich entsteht bekanntlich dadurch, daß die Linien einer Zeichnung mit einem spizen Instrument, dem „Grabstichel“, in eine blankpolierte Kupferplatte eingeritzt werden. In die dadurch vertieften Linien wird Druckerschwärze eingerieben, die sich dann unter dem Druck einer Presse einem auf die Platte gelegten angefeuchteten Papierbogen mitteilt.

Ganz anders ist das Verfahren beim Holzschnitt. Hier werden nicht etwa die Linien der Zeichnung ins Holz eingegraben oder eingeschnitten, sondern umgekehrt: Diese Linien werden stehen gelassen, und die Zwischenräume, welche die weißen Stellen im Bilde ergeben sollen, müssen mit dem Schneidmesser herausgearbeitet werden, sodaß die Linien, die im Druck schwarz erscheinen sollen, erhaben auf dem Grund des Holzstockes stehen, ähnlich etwa wie die Lettern eines gewöhnlichen Gummistempels von heute. Das Gemeinsame haben beide Techniken, daß, sobald die Platte oder der Holzstock fertiggestellt ist, sich davon sehr leicht Abzüge in beliebiger Zahl machen lassen. Auf diese Weise kann und konnte natürlich auch der einzelne Abdruck zu verhältnismäßig sehr billigem Preise verkauft werden, und so war es ermöglicht, daß Werke, Originalwerke z. B. Dürers, auch ins einfache Haus des Bürgers und Bauern ihren Einzug halten konnten.

Andererseits liegt in der verschiedenartigen technischen Herstellung von Kupferstich und Holzschnitt auch deren verschiedene Eigenart und künstlerische Wirkung begründet. Mit dem Grabstichel die feinsten Linien dicht nebeneinander in die Metallplatte einzuritzen, macht keine besonderen Schwierigkeiten, so kann der Kupferstecher die zartesten Töne und die weichsten Schatten und Uebergänge herausbringen, wie es beim Holzschnitt kaum möglich ist. Das Gebiet feiner Lichtstimmungen, etwa wie beim „Hieronymus im Gehäus“ bleibt dem Holzschnitt im allgemeinen verjagt. Er muß mit derberen Mitteln arbeiten, er ist so recht geeignet für die breite Masse des Volkes, das bei der Kunst weniger nach dem „Wie?“ fragt, als nach dem „Was?“ Trotzdem wäre es verfehlt, ihn für

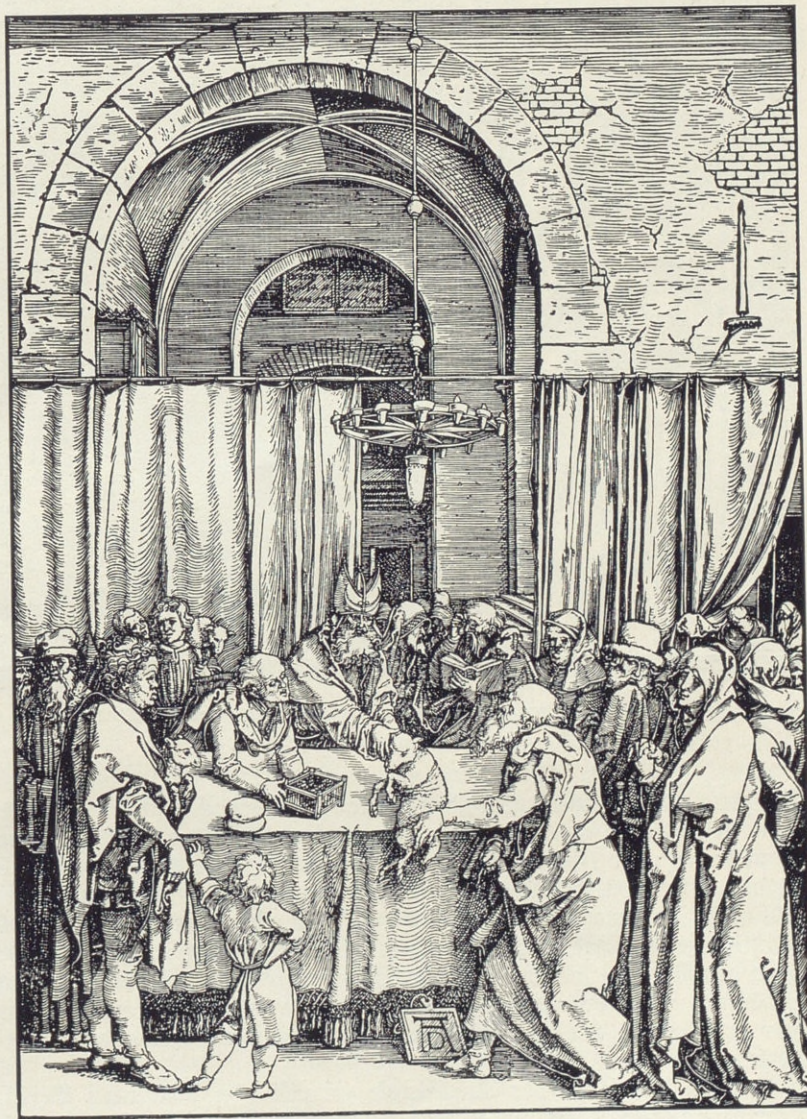


eine minderwertige Kunstgattung zu halten, vielmehr hat auch er seine eigentümliche Schönheit, sein Feld ist weniger, wie beim Kupferstich die Schilderung, als die Erzählung, er wirkt hauptsächlich durch die Frische und Kraft der Linienführung.

Noch ein Punkt ist zu beachten. Dürer hat, wie es auch sonst die Regel ist, die Platten zu seinen Kupferstichen alle eigenhändig bearbeitet. Bei den Holzschnitten aber hat er nur die Vorzeichnung auf den Holzstock geliefert und die Arbeit des Schneidens handwerklichen Händen überlassen. Waren auch diese Holzschnitzer meist ausgezeichnete Kräfte und hat auch der Meister sicherlich die Arbeit überwacht, so dürfen wir doch nicht außer acht lassen, daß sich also hier in den Holzschnitten ein Dritter, nämlich der handwerkliche Holzschnitzer, zwischen das ursprüngliche Werk Dürers und das Auge des Beschauers hereinschiebt. Trotzdem atmen gerade die Holzschnitte echt Dürerischen Geist, ja wir lernen aus ihnen Dürers volkstümliche, kraftvolle Weise fast am besten kennen. Suchen wir nunmehr einzelne Beispiele aus Dürers Holzschnittwerk kennen und verstehen zu lernen!

Das erste Werk, womit Dürer vor die weitere Öffentlichkeit trat, war, wie wir gehört haben, eine Folge von 15 großen Holzschnitten, welche die geheime Offenbarung des hl. Johannes, die Apokalypse zum Gegenstand hatten. Das ist für den jungen Dürer höchst bezeichnend. Er hätte sich nichts Schwereres ausfinden können. Die geheime Offenbarung behandelt bekanntlich die Schicksale der Kirche am Ende der Zeiten, ihre Kämpfe wider das Böse und ihre schließliche Verherrlichung. Es waren Visionen von ungeheurer, kaum darstellbarer Größe und Seltsamkeit, es waren fast lauter figurenreiche Szenen voll wilder stürmischer Kämpfe zu schildern. Aber eben das, nicht etwa wie man von einem 27jährigen Künstler erwarten würde, irgend ein sinnlich reizvolles Thema, lockte den jungen Dürer.

Als das gewaltigste Blatt der Dürerschen Apokalypse hat von jeher das vierte mit der Darstellung der vier Reiter gegolten. Kap. VI der Geh. Offenbarung schildert, wie das Lamm am Throne Gottes die sieben Siegel der Bücher, eins nach dem anderen löst, und wie mit Deffnung der Siegel sieben Plagen über die Menschheit kommen. Zuerst vier schreckliche Reiter, der eine ein Sieger mit Pfeil und Bogen, der andere auf feuerrotem Roß, bewaffnet mit einem Schwert: der Krieg, der dritte die Hungersnot mit einer Wage, und der vierte „hatte ein falbes Roß und der darauf saß heißt der Tod und die Unterwelt folgte ihm nach“. Nur ein Dürer war in stande, der grausigen Phantastik dieser Vision entsprechende Gestalt zu verleihen. Wir brauchen die Figuren dieses Blattes zunächst gar nicht im einzelnen zu betrachten, schon ein erster Ueberblick gibt den Eindruck wilden Aufruhrs und Getümmels. Die Linien sind wie vom Sturm gepeitscht, „man möchte sagen“, bemerkt ein Erklärer, „die Linien kochen“. Wie das Gewölk sich ringelt und kräuselt, wie auf der Seite links alles flattert und durcheinander wirbelt, die Roßdecke, der Pferdeschweif, die Wage, die Gewandzipfel, oder



Joachims Opfer wird vom Hohenpriester zurückgewiesen  
Holzschnitt aus dem Marienleben, ca. 1506





Die Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte  
Holzschnitt aus dem Marienleben, 1504

man sehe die aufgeregte Partie rechts, mit den Pferdebeinen und der ausgestreckten Hand. In geschlossener Reihe, unaufhaltbar, unwiderstehlich brausen die gespenstischen Reiter heran, selbst des Todes dürres Köpfelein tragt mit und alles wird niedgeritten, niemand verschont, nicht Mann noch Weib; Priester und Laien, Volk und König, alle sinken sie vor dieser graufigen Schar dahin. Und hinter dem Tod zieht die Hölle einher mit aufgerissenem Rachen, um alles zu verschlingen. Oben fliegt ein Engel, der den Reitern Weisungen erteilt. Man mag in dem Bilde einzelne Verzeichnungen und Härten herausfinden, aber als Ganzes ist es ein Kunstwerk von geradezu ungeheurer, dämonischer Kraft und Größe.

Ein weiteres Blatt gibt eine Illustration zu Kap. IX der Geh. Offenbarung. Sieben Engeln werden sieben Posaunen gegeben und beim Schalle einer jeden kommt ein neues Weh über die Menschheit. Hier ist dargestellt der sechste Posaunenschall und seine Wirkungen. Von den vier Ecken des goldenen Altars, der vor Gottes Angesicht steht, erschallt die Stimme: „Löse die vier Engel, die gebunden sind am großen Strome

Cuphrat“, die bestimmt sind, den dritten Teil der Menschheit zu töten. In den Wolken unterhalb des Altars erscheint ein Reiterheer, das gesandt ist, die Menschen zu verderben. Aus den Rachen der Löwenrosse geht „Feuer, Rauch und Schwefel“ hervor. Der künstlerisch bedeutendere Teil des Blattes ist die untere Hälfte mit den vier Todesengeln. Das sind allerdings keine Engel, wie sie gewöhnlich abgebildet werden, da ist nichts Zartes oder gar Sentimentales, das sind starke, knorrige Gottesknechte, die in schauerlicher Mordwut ihren Auftrag erfüllen. Da hilft kein Flehen, da gilt kein Ansehen der Person, selbst Papst und Kaiser fallen unter ihren schrecklichen Schwerthieben. Von graufiger Schönheit ist besonders der vordere Engel, der sich mit der Bier eines Raubtieres auf sein Opfer wirft. Der prachtvolle, gotische Faltenwurf seines langen Gewandes verstärkt den Eindruck der heftigen Bewegung.

Das XII. Kap. der Apokalypse enthält den bekannten Bericht über Michaels Kampf mit dem Drachen. „Es erhob sich ein großer Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen... und es ward hinabgeworfen jener große Drache, die alte Schlange...“ Dürer läßt unten eine schöne, freie Landschaft sich entfalten, oben aber in den Lüften tobt der Kampf der himm-





Mariä Heimführung  
Holzschnitt aus dem Marienleben, vor 1506

die Eltern Mariens lange Zeit kinderlos, was ihnen großen Kummer verursachte, zumal die Kinderlosigkeit bei den Juden als Schmach und als Strafe Gottes angesehen wurde. Das bekam Joachim schmerzlich zu fühlen, als er sein Opfer zum Tempel bringen wollte. Der Hohepriester wies dasselbe als das eines mit dem göttlichen Fluch beladenen Mannes zurück. Diese Szene schildert uns Dürer. Der Hohepriester mit dem Ausdruck offizieller würdevoller Strenge gibt dem schmerzlich enttäuschten, beschämten Joachim sein Lamm zurück, ebenso schiebt ihm ein Tempeldiener den mitgebrachten Käfig mit den Opfertauben wieder zu. Neugierst lebendig sind die Zuschauer gegeben, im Hintergrund die Priester, wie sie den Fall unter sich besprechen und in der Schrift darüber nachlesen, rechts der bärtige Mann mit dem Hut und die Frau, beide voll herzlicher Teilnahme an Joachims Mißgeschick. Ganz vorzüglich ist auch der wartende Mann links, der, ohne besondere Intelligenz zu verraten, voll Vaterstolz neben seinem kleinen Buben dasteht, und mit entrüstetem Blick auf Joachim des Priesters Vorgehen für ganz berechtigt hält. Eine feine, herzliche Komik liegt in dieser Figur. Hier, wie auch sonst hat der Meister den Gestalten im allgemeinen unbedenklich das zeitgenössische Nürnberger Kostüm gegeben.

Tief betrübt über die erlittene Kränkung hatte sich Joachim in die Wüste zurückgezogen, war

lischen und höllischen Geister. Auch hier beachte man wieder das künstlerisch fein berechnete, wilde Durcheinander von schwarz und weiß, das Kräuseln der Linien und Formen, die hastig ausgespannten Flügel und dazu den Gegensatz der friedlichen unteren Partie. Ungemein ausdrucksvoll ist das Bewegungsmotiv des Engels, der auf einen der Satane tritt, und mit aller Wucht, deren er fähig ist, ihm seinen Speer in den Leib bohrt.

Bei den zwanzig Holzschnittblättern des Marienlebens, die im wesentlichen in den Jahren 1504 und 1505 entstanden sind, kommt es uns schwer an, eine Auswahl zu treffen. Man möchte am liebsten diesen ganzen Bilderschatz voll des lautersten Goldes der Poesie in den Händen unseres Volkes sehen. Im Marienleben waltet nicht mehr, wie in der Apokalypse, die Poesie des Grandiosen, elementar Wilden, hier ist es mehr der Ton des Lieblichen, die sinnig-gemütvolle Erzählung und Schilderung, worauf das Ganze gestimmt ist.

Da ist gleich das erste Blatt: „Joachim vom Hohenpriester zu rückgewiesen.“ Nach einer im Mittelalter sehr populären Legende waren



dort aber von einem Engel mit der Verheißung einer Nachkommenschaft getröstet worden. Freudig eilt er nun heimwärts und unter der goldenen Pforte des Tempels begegnet ihm sein Weib Anna, die mittlerweile dieselbe himmlische Botschaft erhalten hat. Welch ein Wiedersehen jetzt, nach langem Leid! Und mit welchem Adel und welcher Zartheit erzählt uns Dürer das! Wie Anna in demütigem Glück an die Brust des Gatten sinkt und er sie mit ehrfürchtiger Liebe umfaßt, — ist die Gattenliebe jemals keuscher, idealer dargestellt worden? Charakteristisch sind die beiden Zuschauer im Mittelgrund, von denen der eine die Neuigkeit von dem unerwarteten Glück des Ehepaars seinem ganz überraschten Freunde mitzuteilen scheint. Aufmerksamkeit verdient auch der Hintergrund mit dem Mauerwerk und der schönen Landschaft, sowie der ornamental prächtig behandelte Torbogen, der gleichsam den Rahmen zu der Szene bildet und die „goldene Pforte“ vorstellen soll.

**Mariä Heimsuchung.** Die beiden gesegneten Frauen, Maria und Elisabeth begrüßen sich voll Herzlichkeit. Rechts, etwas weiter zurück, sind die Begleiterinnen Mariens; unter der Tür seines Hauses erscheint der greise Zacharias, der wie verlegen über die Ehre des Besuches den Hut in den Händen hält. Von ganz außerordentlicher Schönheit ist hier der Blick auf die Landschaft, die mit ihren Felsen, Wäldern, Burgen und dem fernen Gebirge wie im Sonnenschein daliegt.

Die Anbetung der heiligen Dreikönige (s. p. 32). Hier entfaltet sich wieder die ganze Romantik einer verfallenen Burg. Grünes Strauchwerk wächst aus dem Gemäuer, reizvolle Durchblicke bieten sich in Hallen, wohin die Hirten schüchtern zurückgewichen sind, der angebaute Stall mit dem zerrissenen Dach vollendet den malerischen Charakter des Schauplatzes. Und wie prächtig sind mit den schlichten Linien des Holzschnittes die verschiedenen Personen in Haltung, Bewegung und Ausdruck charakterisiert! Joseph verfolgt mit Spannung die Entwicklung der Dinge, er hat sich wie zum Schutze hinter die Gottesmutter zurückgezogen, ganz in die Nähe des Ochsen und Esels, die auch neugierig die Köpfe aus ihrem Verschlag herausstrecken. Maria hält mit demütig gesenkten Augen und doch voll mütterlichen Stolzes ihr Kind den Königen dar. Der eine von ihnen kniet schon anbetend in tiefem, strengem Ernste da, der andere hat noch die Reisekapuze über die Krone gezogen und winkt dem dritten, der, um ja nicht zu spät zu kommen, eilig herbeiläuft. Sehr schön wirkt die bewegte Umrißlinie der figurlichen Komposition, die sich von Joseph zum knieenden König herabsenkt, sich dann



Die Flucht nach Aegypten  
Holzschnitt aus dem Marienleben, vor 1506





Die hl. Familie bei der Arbeit  
Holzschnitt aus dem Marienleben, vor 1506

wieder hebt und zum heranzulaufenden König senkt. Oben in den Lüften strahlt der Stern und jublieren die Engel.

Wieder eine andere Stimmung atmet aus der „Flucht nach Aegypten“, nämlich die heimliche Stille des kühlen, dämmerigen Waldes, durch welchen die hl. Familie dahinzieht. Besorgt blickt der getreue Joseph nach der Gottesmutter zurück, die ihn, das Kindlein im Arm, glücklich anlächelt.

Die hl. Familie in Aegypten. Der Schauplatz, den Dürer hier bietet, hat allerdings durchaus nichts Aegyptisches an sich, es ist, wie in den übrigen Bildern, eine echt deutsche Landschaft. Hier in dem malerisch halberfallenen Hause, vor dem ein großer Brunnen rauscht, hat die hl. Familie Herberge genommen, hier treibt Joseph wieder sein Zimmermannshandwerk. Eben ist er daran, einen Türstock zu behauen, Maria schaukelt voll seliger Mutterlust ihr in der Wiege schlummerndes Kind und ist nebenbei mit Spinnen beschäftigt, wobei ihr ein paar Engel andächtig-neugierig zuschauen. Reizend sind die kleinen Engelein, die sich ganz nach Art der kleinen Kinder benehmen. Der eine hat sich des hl. Joseph Hut aufgesetzt und ist daran, die abgefallenen Holzspäne zusammenzurechnen, andere machen sich nützlich, indem sie diese Späne emsig in einem Korbe sammeln. Ein kleines

Engelpaar, der eine hat noch ein Spielzeug in der Hand, kommt eilig herbeigelaufen, um auch noch zu helfen. Oben blickt Gottvater segnend herab.

Selbstverständlich entspricht die Charakterisierung dieser kleinen Engel nicht der Auffassung vom Wesen der Engel, wie sie die Heilige Schrift oder der Katechismus enthält, aber dem Künstler ist manche Freiheit gestattet und wer wollte sich durch solche Bedenken abhalten lassen, sich an dem neckisch-ernsthafte Treiben der kleinen Burschen hier und an dem zarten idyllischen Hauch, der über der ganzen Szene liegt, herzlich zu erfreuen.

Erschütternder Ernst dagegen spricht aus dem Blatte des Marienlebens, das den Abschied Christi von seiner Mutter schildert. Die Stunde ist gekommen, wo der Herr das Haus seiner Mutter verlassen muß, um seine Tätigkeit als Lehrer und Heiland der Welt zu entfalten. Maria hat den geliebten Sohn bis heraus vor die Türe geleitet, doch wie er sich nun zum Scheiden wendet und mit liebevoll göttlichem Ernst sie zum Abschied noch einmal segnet, da bricht die Mutter händerringend in unsäglichem Weh wie ohnmächtig zusammen. Es kann nichts Ergreifenderes geben als diesen Ausdruck stummen, hilflosen Jammers, der nochmals zu fragen scheint: „Muß es, muß es denn sein?“

Neben der kleinen Kupferstichpassion, von der wir bereits einige Proben betrachtet haben, hat Dürer auch für den Holzschnitt zwei Folgen von Passionsbildern geschaffen. Die sogenannte kleine Holzschnittpassion erzählt in schlichtem, vollstümlichem Tone in 36 Bildern die ganze Heilsgeschichte





Der Abschied Christi von seiner Mutter  
Holzschnitt aus dem Marienleben, vor 1503

vom Sündenfall bis zum Pfingstfest und zum Letzten Gerichte. Die bekannteste und mit Recht berühmteste von allen Darstellungen der ganzen langen Reihe ist das Titelbild. Es ist wiederum ein sogenanntes Erbärmdebild, deren wir schon einmal eines als Titelblatt zur Kupferstichpassion kennen gelernt haben, es will also hier der Inbegriff alles körperlichen und seelischen Leidens, das Christus erduldet, zusammenfassend geschildert werden. Da ist es nun interessant, diese Darstellung mit jener zwei Jahre früher entstandenen zu vergleichen. Wie viel innerlicher und tiefer ist der Gedanke hier gefaßt! Die teilnehmenden Zuschauer sind weggelassen, ebenso die Geißeln und die Säule. Nicht so sehr das körperliche, als das seelische Leiden ist hier besonders betont, selbst das Antlitz des Herrn ist vom Beschauer abgewendet und halb verdeckt. Der Heiland ist ganz allein, Alles hat ihn verlassen, erschauernd kauert er in sich zusammen, niedergebeugt vom Uebermaß der Leiden, von der entsetzlichen Last der Weltenschuld, seine Seele ist betrübt bis in den Tod, es ist kein Schmerz wie sein Schmerz. Sinnlich schön ist diese Christus-

darstellung nicht, aber die christliche Kunst hat kaum einmal eine ergreifendere Passionspredigt gehalten, als in den einfachen rauen Linien dieses Holzschnittes, den man nicht mehr vergessen kann, wenn man einmal Aug' und Gemüt darein versenkt hat.

„Die Geburt Christi“, gleichfalls ein Blatt der kleinen Holzschnittpassion. Zu welcher feiner fernig-zarter Wirkung hat sich hier, an diesem Lieblingsgegenstande Dürerscher Kunst, die Technik des Holzschnittes erschwungen, wie licht und freundlich ist der Eindruck dieses Blattes, und wie viel volkstümliche Poesie liegt über der ganzen, schön angeordneten Komposition, besonders den beiden knieenden Hirten!

Die Kreuztragung. Ein Bild im derben Volksgeschmack. Rohe Schergen und Henkersknechte, die sich drängen, berittene Pharisäer, etwas im Hintergrunde Maria und Johannes, die den traurigen Zug begleiten. Aber überaus schön und ergreifend ist der unter dem Kreuz niedergestürzte Heiland, wie er auf einen Augenblick das todmüde, schmerzvolle Haupt der hl. Veronika zuwendet.

Das umfangreichere Format der großen Holzschnittpassion bot Gelegenheit zur Entfaltung figurenreicher Szenen. Freilich leidet darunter manchmal die in der kleinen Passion schon durch den Raum bedingte Konzentration der Idee, auch hat hier der Meister in der Darstellung der körperlichen





Christi Geburt  
Holzschnitt aus der Kleinen Passion, ca. 1510



Die Kreuztragung  
Holzschnitt aus der Kleinen Passion, 1509



St. Hieronymus in der Zelle  
Holzschnitt, 1511



Die Beweinung Christi  
Holzschnitt aus der großen Passion, vor 1510





Gefangennehmung Jesu  
Holzschnitt aus der großen Passion, 1510

Martern Jesu und der Roheit seiner Henker dem Volksgeschmack manchmal fast zu viele Zugeständnisse einräumt.

Die Gefangennehmung Christi am Delberg. Eine Szene voll rohen, wilden Getümmels: Fackelbrände, Schwerter, Spieße und Hellebarden leuchten aus dem Duster des Abends. Vorn hat Petrus den Malchus zu Boden geworfen und schlägt mit dem Schwert auf ihn ein. Es war für den Meister nicht leicht, aus diesem Gewirr von Figuren die Gestalt des Heilandes als Hauptperson herauszuheben, aber er hat diese Schwierigkeit gelöst, einmal durch das helle Gewand, das er dem Heiland gab, und dann durch ein sehr feines Bewegungsmotiv. Der eine Knecht hält Jesum von rückwärts fest, um ihm die Hände zu fesseln, während zwei Schergen ihn nach vorwärts zerrn und Judas ihm das Haupt zurückbeugt, um ihm den Verräterfuß zu geben. So entsteht vor der Figur Jesu ein leerer Raum, durch welchen das Durcheinander der Szene gegliedert und Jesus als Hauptperson betont wird. Prachtvolle Kerls in ihrer Roheit und Wildheit sind die beiden zerrenden Landsknechte, überaus rührend ist die Gestalt Jesu mit dem ergebungsvoll himmelwärts gerichteten Blick, wie ein Lamm unter einer Horde von Wölfen.

Die Beweinung Christi, ebenfalls ein Blatt aus der „großen Passion“. Im Hintergrunde

erscheint in der Mitte die Stadt Jerusalem, links der Kalvarienberg mit den drei Kreuzen, auf der anderen Seite die offene Grabeshöhle. Vorn baut sich in Pyramidenform die Gruppe der trauernden Freunde des Herrn auf, deren Schmerz sich in verschiedener Weise äußert. Maria faßt noch einmal die liebe Hand des Toten, Johannes blickt verstohlen weinend beiseite, Magdalena schlägt laut jammernd die Hände zusammen, die stehende Frau schaut in schmerzvollem Sinnen hernieder, und dann die psychologisch besonders fein gezeichnete, links am Boden kauernde Frauengestalt, die keine Tränen mehr hat und mit den vom Weinen geschwollenen Augen wie geistesabwesend in die Ferne blickt. Rührend ist auch der Leichnam Jesu, der zusammengebrochene Leib, das an der Brust des hl. Johannes ruhende Haupt mit den toten, erloschenen Augen.

Noch wären ein paar besonders schöne Einzelblätter von Holzschnitten zu betrachten. Der Lieblingsheilige der Dürerschen Kunst ist St. Hieronymus, und eine prächtige Darstellung dieses Heiligen, den „Hieronymus im Gehäus“ haben wir bereits unter den Kupferstichen kennen gelernt. Einige Jahre vor jenem Werke ist der Holzschnitt „St. Hieronymus in der Zelle“ entstanden. Der Heilige sitzt in seiner engen, mit allerhand Hausrat angefüllten Zelle schreibend vor seinem Pult. Seine scharfen, energischen Züge erinnern weniger an den friedlichen Altvater, den Uebersetzer der hl. Schrift, eher an den streitbaren Polemiker. Reizend ist es, wie die Kleinwelt der engen, heimeligen Klausur den Heiligen umgibt, besonders bemerkenswert aber ist der große Stil, auf den Dürer hier hingearbeitet hat. Der mächtige Löwe paßt zu der imposanten Gestalt des Hieronymus, die Menge kleinen Geräts im Halbdunkel findet ihr starkes Gegengewicht in dem großen, hellen, ganz einfach drapierten Vorhang.



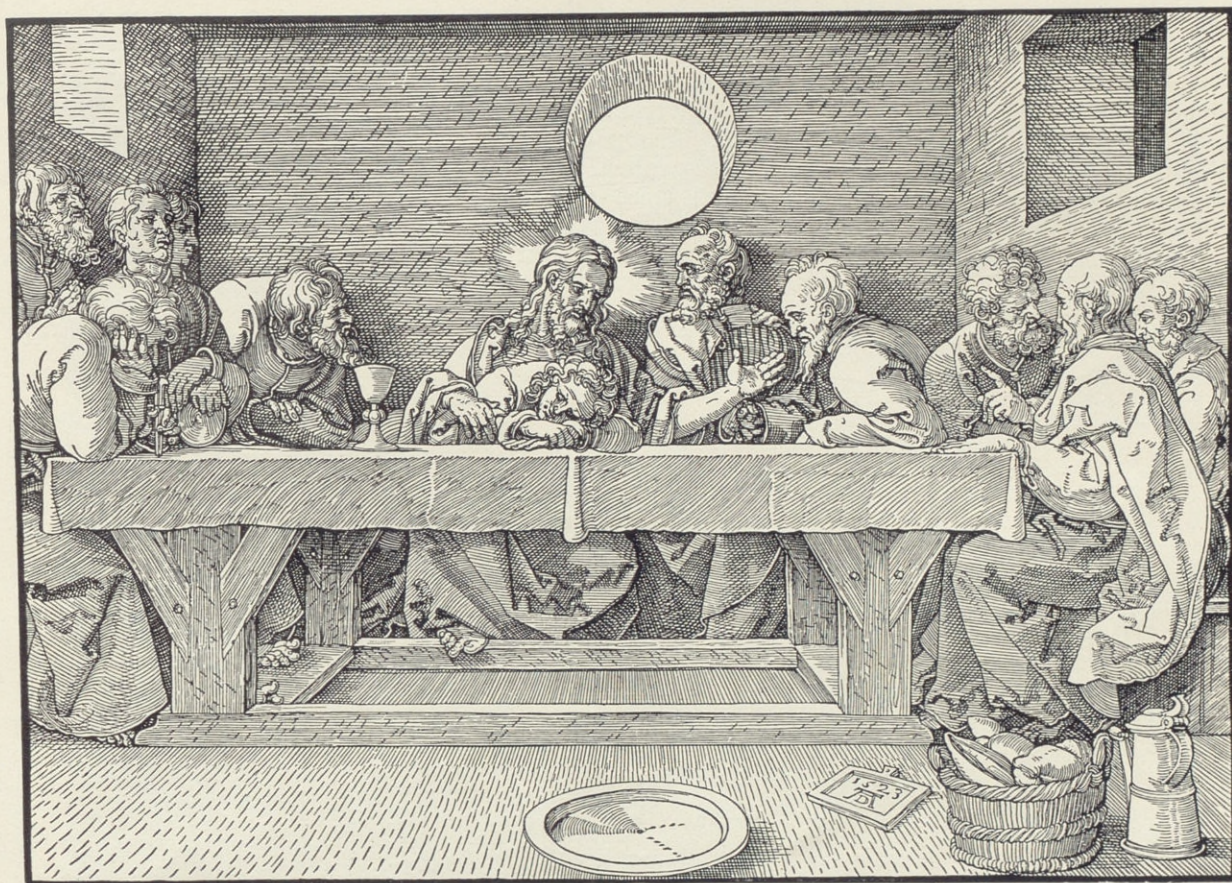






Die allerheiligste Dreifaltigkeit  
Holzschnitt, 1511





Das letzte Abendmahl  
Holzschnitt, 1523

konnte, in immer neuen Bilderfolgen seinen Zeitgenossen zuzurufen: „Sehet, was Gottes Sohn für euch getan hat, um welchen Preis ihr erlöst seid!“ Läßt sich angesichts dieser, so ganz aus dem Volksempfinden jener Zeit herausgewachsenen Kunst zum Preise des Erlösers wirklich die Vorstellung aufrecht erhalten, die katholische Welt von damals habe den Erlöser und sein Werk gering geschätzt oder gar vergessen?

Der größte Teil von Dürers Lebenswerk galt dem künstlerischen Schaffen für das Volk und er hielt nur das Beste für das Volk für gut genug, es war eine edle, kraftvolle Nahrung, die er namentlich als christlicher Künstler seiner Zeit darbot. Wenn wir damit die religiösen Bildwerke vergleichen, an denen heutzutage, im Zeitalter des „Fortschritts“, das christliche Volk sich erbauen soll, so ist dieser Vergleich tief beschämend. Wie süßlich und oberflächlich, schal und gemütsarm ist so vielfach die religiöse „Kunst“, wie sie heute im christlichen Hause vertreten ist, wie minderwertig in Form und Gehalt sind oft die Illustrationen in Gebets- und christlichen Hausbüchern, Kalendern und religiösen Zeitschriften! Wüßten die Werke unseres großen deutschen Meisters Dürer auch dazu beitragen, unser christliches Volk wieder wäherischer und anspruchsvoller zu machen was die Kunst betrifft, deren es fürs Haus bedarf! Und unsere christlichen Künstler mögen aus dem Studium Dürers lernen, wie unerschöpflich reich das Gebiet der christlichen Kunst ist, wie nur aus christlichem Fühlen und innerlichem Glaubensleben heraus ein christlich-religiöses Werk geschaffen werden kann, wie aber — auch beim höchsten Gedankenflug — ein so entstandenes Werk dann auch immer wahrhaft volkstümlich sein wird.

Um Dürer voll und ganz zu würdigen, müßten wir auch wenigstens einen kurzen Blick tun auf seine Handzeichnungen, auf die wunderbare, phantastisch-originelle Welt, die sich in den Handzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max austut, auf die stimmungsvolle „grüne Passion“, und besonders auch auf jene zahlreichen Zeichnungen, womit der Meister seine Gemälde vorbereitete, oft geradezu prachtvoll Studien von einzelnen Köpfen, Händen, Gewanddraperien zc. Unendlich liebenswürdig tritt uns Meister Albrecht vollends entgegen in jenen Handzeichnungen, die rein nur der Freude an der Natur und ihren oft unscheinbarsten Bildungen ihre Entstehung verdanken, jenen verblüffend getreuen Zeichnungen, worin z. B. ein Feldhase, ein Hirschkäfer, eine Akelei-



oder eine Schöllkrautstaude, oder ein andersmal geradezu nur ein einfaches, grünes Stück Nasen mit seinem Gewirre von Halmen und Stengeln wiedergegeben sind, Blätter, die uns zeigen, wie Dürer bei aller seiner Meisterschaft sich doch stets als demütigen Schüler und Lehrling gefühlt hat, als Lehrling der unerreichbaren Meisterin Natur. Leider verbietet uns der hier verfügbare Raum, auf diese Handzeichnungen Dürers näher einzugehen. Ein paar Beispiele hiefür bieten uns die Porträtzeichnung von Dürers Mutter, das reizende, segnende Christkind, das wir hier reproduzieren und die berühmte, wunderbare Zeichnung des Kopfes eines alten Mannes, vor der alle Worte verstummen müssen.

Wir haben den Rundgang durch Dürers Kunst beendigt. Es ist kein Gang durch eine fremde Welt, alles mutet uns so heimisch an und so vertraut, es ist ja echt deutsches Wesen, deutsches Gemüt in seiner Frömmigkeit, in seiner Tiefe, in seiner schlichten Lauterkeit, was uns daraus entgegenweht. Könnte das deutsche Volk je sich selbst verlieren, hier in Meister Albrechts Kunst, in dieser



Das Jesuskind  
Getuschte Handzeichnung, auf Pergament, 1493

christlichen „Germania“, könnte es das Innerste und Beste seines Wesens wiederfinden. Von Dürers Werken geht man reicher und besser fort, als man zu ihnen gekommen. Man lernt aus ihnen den Meister nicht bloß kennen und bewundern, man muß ihn lieben. Es ist, wenn wir Dürers Werke an uns vorüberziehen lassen, als wanderten wir durch den deutschen Wald. Welch frischer Hauch, welch vielgestaltiges Leben, welch geheimnisvolle Stimmen! Und wenn wir über das knorrige Wurzelwerk tiefer und tiefer hineinschreiten, dann wird es um uns wie in einem Dom, die Stämme ragen wie Säulen, das ernste, selige Blau des Himmels blickt durch die Wipfel, und Gedanken der Ewigkeit durchschauern uns. Und dann wiederum beugen wir uns nieder zum bunten Blümlein und zur niedrigen Moosstaude und es bewegt uns das Herz, wie in Allem und Allem, im Großen wie im Kleinsten Ein großer, herrlicher, gütiger Geist waltet und schafft. Und was einer von Deutschlands edelsten Dichtern vom deutschen Walde singt, das gilt auch von der Kunst des großen Nürnberger Meisters, auch in ihr

„... steht geschrieben ein stilles, ernstes Wort  
Vom rechten Tun und Lieben und was des Menschen Hort.“





Albrecht Dürer

Pinselfzeichnung. Wien, Albertina

Studentopf





Das Löwenwappen mit dem Hahn, ca. 1512



## Neues Leben in der christlichen Kunst.

Hand in Hand gehend, sind die verschiedenen Unternehmungen, welche sich in den letzten Jahrzehnten zur Hebung der christlichen Kunst gebildet haben, seit ihrer Gründung vorwärts geschritten.

In den sechzehn Jahren ihres Bestehens hat die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ eine zielbewusste Tätigkeit entwickelt und ihre Wirksamkeit hat sich nach vielen Richtungen hin segensreich erwiesen. Ihre alljährliche Vereinsgabe, die Jahresmappe, behauptet im Kunstleben einen ersten Platz; die von ihr durchgeführten Wettbewerbe geben Zeugnis von einer außerordentlichen Schaffenskraft; durch ihre Verlosungen, bei denen jedes Mitglied alle vier Jahre einen Gewinn erhält, verbreitet sie vorzügliche Kunstblätter und Originalwerke. Ihre Ausstellungen haben der christlichen Kunst auch im Bereiche des Ausstellungswesens eine achtunggebietende Stellung verschafft. — Aber stets erweitert sich das Feld der schon gepflegten Aufgaben, stets treten neue Aufgaben heran, und es bedarf der Teilnahme aller christlich Gesinnten, um dieselben erfolgreich durchführen zu können. Möge jeder zur Verwirklichung der großen Ziele der Gesellschaft mithelfen! Ist doch der Jahresbeitrag von M. 10. — so gering, im Verhältnis zu den Darbietungen. Anmeldungen zum Beitritt wollen an die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“, München, Karlstraße 6, gerichtet werden.

Im Anschluß an die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ hat sich 1900 die „Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.“, gebildet. Ihre erste Aufgabe ist, Werke christlicher Kunst zu verbreiten, durch ihre ständige Ausstellung von Originalwerken und durch Reproduktion religiöser Kunst. Hervorragend sind ihre Aquarellgravüren und Vierfarbendrucke. Eine ernste Wirkung erzielte sie mit ihren Gravüren. In Lithographie hat sie auf dem Gebiete der Schulwandbilder neue Bahnen eingeschlagen und in der gleichen Technik bietet sie für die Wohnung des einfachen Mannes durch die Bilder der Heiligen Florian, Leonhard, Nikolaus und Sidor einen geeigneten Zimmerschmuck für das Volk.

Ihre künstlerischen Postkarten und Heiligenbildchen haben sich längst einen guten Ruf gesichert.

Die Kunstliteratur hat sie mit bedeutenden Werken bereichert: Eichstätts Kunst — Loy Hering — Franziskus — Weihnachtskrippe — Konkurrenzhefte.

Eine ganz besondere Aufgabe erfüllt die „Gesellschaft für christliche Kunst“ mit ihrer Zeitschrift „Die christliche Kunst“, welche im Oktober 1909 den VI. Jahrgang antritt. Diese glänzend illustrierte Monatschrift umfaßt das ganze Kunstgebiet, soweit es mit der christlichen Weltanschauung in Einklang steht.

Dem Alerus soll die kleinere Kunstzeitschrift „Der Pionier“ in all den praktischen und idealen Fragen, welche ihn in der Kunst berühren, Beraterin sein.

Um nun aber für die weitesten Kreise des Volkes die möglichst umfassende Verbreitung einer den besten Grundsätzen entsprechenden Kunst zu organisieren, hat sich am 24. Mai d. J. in München die „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst“ gebildet. In vorliegender Publikation tritt sie zum ersten Male in die Öffentlichkeit. Der Vereinigung sind große weittragende Aufgaben gestellt. Der Appell an das Volk für die allgemeine Vereinigung zur Pflege einer guten Kunst ist der erste Schritt ins Leben. Möge der allzeit opferwillige Sinn der Katholiken, der in so vielen Fragen dem Rufe zu ernstern Taten Folge leistet, auch hier ohne Zögern eintreten für die Kunst nach dem Geiste der Kirche.



# Die Kunst dem Volke!

Monographien über das gesamte Kunstgebiet.

## Bezugsbestimmungen

für die der „Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst“ angegliederten Vereine.

1. Die „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst“,\* deren Sitz in München ist, bezweckt die Pflege der Kunst im Volke, und zwar auf Grundlage der christlichen Weltanschauung.
2. Sie sucht ihren Zweck zu erreichen durch Publikationen über Kunst und Künstler, sowie, wo dies möglich ist, durch Wanderausstellungen. Die Publikationen mit zahlreichen Abbildungen und begleitendem Texte erscheinen mindestens zweimal im Jahre; sie umfassen religiöse wie profane Kunst, letztere soweit sie mit den christlichen Grundsätzen in Einklang steht, sowie die Kunst im Gewerbe.  
Für die Ausführung der Aufgaben werden die geeigneten Hilfskräfte beigezogen.
3. Die Hefte sind durch den Buchhandel zu beziehen und kosten pro Nummer 80 Pfg.
4. Die Vereine, welche mindestens 20 Hefte beziehen, bilden eine Ortsgruppe und erhalten die Hefte bei gemeinsamem Bezug von der Geschäftsstelle, München, Karlstraße 19, für 50 Pfg. pro Exemplar. Bei Bezug von 200 und mehr Exemplaren tritt eine weitere jeweils zu vereinbarende Preisermäßigung ein. Mehrere Vereine an einem Orte können sich zu einer Gruppe verbinden.
5. Die Bildung von Ortsgruppen außerhalb der Vereine ist möglich, wenn sich mindestens 20 Teilnehmer zusammenschließen.

## Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst.

\* Diese Monographie geht als der Anfang einer großen Organisation, welche sich demnächst unter dem Namen „Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst“ konstituieren wird, hinaus. Das mit der ersten Monographie eingeleitete Unternehmen für die Kunstpflege im Volke, welches schon diesen Namen trägt, wird nach der Konstituierung als „Volksabteilung“ der großen Organisation eingefügt werden, jedoch selbständig seine Aufgabe erfüllen, so wie es in den Bezugsbestimmungen festgelegt ist.

Unter kirchlicher Leitung wird die Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst ins Leben treten und ihre große Mission erfüllen, einen wichtigen Teil derselben aber bildet die Volksabteilung.