Alfred Bader

Art Related Correspondence

Stechow

[ca. 1962]

FRANZ BADER INC.

GALLERY 1705 G STREET NW WASHINGTON 6 DC

PHONE DISTRICT 7-3623

Dr. Alfred Bader
2961 North Shepard Avenue
Milwaukee, Wisconsin

March 26, 1962

Dear Sir:

I have appraised the following two pictures:

Gustav Klimt: Portrait of a Lady (and)
Sketch of Girl
27-1/4" x 23-1/4" hxw
$ 5000.-

Gustav Klimt: Portrait of a Woman
15-3/4" x 18-1/4" hxw
$ 3200.-

Sincerely Yours,

Franz Bader

Franz Bader

JAHRBUCH DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT IN GÖTTINGEN.

TEIL I.
AUSZÜGE AUS DEN DISSERTATIONEN
DER HISTORISCH-PHILOLOGISCHEN ABTEILUNG.

KUNST-GESCHICHTE.

JAHRGANG 1921.
Nr. 27.

WOLFGANG STECHOW
aus Göttingen,
geb. 5. Juni 1896 zu Kiel.

Die Chronologie von Dürers Apokalypse und die Entwicklung von Dürers Holzschnittwerk bis 1498.

Referent: Prof. Graf Vitzthum von Eckstädt.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 1921.

Die volle Dissertation ist, in Maschinenschrift geschrieben, von der Universitätsbibliothek in Göttingen und der Staatsbibliothek in Berlin leihbar.

Die Arbeit bezweckt in erster Linie die Aufweisung einer graphischen Entwicklungslinie innerhalb der Apokalypse und damit deren Chronologie im Zusammenhang mit den Einzelschnitten der gleichen Zeit. Um aber die offenbare Sonderstellung der Apokalypse näher zu begründen, ist die Untersuchung der Holzschnittproduktion Dürers bis zu ihrem Beginn unerläßlich; daher wird im ersten Kapitel unter besonderer Berücksichtigung der Kreuzungen zwischen formalen, graphischen, technischen und qualitativen Problemen des Schnitts die gesamte Holzschnittentwicklung des jungen Dürer, besonders die Stellung des Baseler Hieronymus als Ausgangspunkt und der Apokalypse als Endglied kurz charakterisiert.

Daß der Hieronymus selbst den Stil seiner Vorlage ziemlich rein repräsentiert, wird aus der Verwandtschaft seiner graphischen Erscheinung mit Wolgemut'scher Schnittweise, von der Dürer herkommt, belegt. Dies macht im Verein mit der Signatur auf dem Holzstock seine Schnittausführung durch Dürer selbst wahrscheinlich. Er zeichnet sich durch starke Heraushebung der plastischen Tendenz und eine primitive Wirkung des Räumlichen, die im technischen Prozeß begründet ist, vor den nicht von ihrem

Zeichner geschnittenen Baseler Illustrationen aus. Um den Weg zu diesen zu finden, wird der Hieronymus zunächst mit den unausgeführten Terenzvorlagen verglichen, denen er als vollgültiges Werk Dürers nunmehr graphisch am ehesten konform ist; die enge Verbindung beider wird belegt. Die Zuweisungen auch der Illustrationen zu Ritter von Turn und Narrenschiff an Dürer wird hierauf gerechtfertigt, doch dabei betont, daß offenbar ein selbständiger Formschneider mit den Vorzeichnungen eigenmächtig umging und so in der Tat ein gutes Teil dürerischer Absicht im Schnitt verloren gegangen ist; Dürer selbst hätte sie im Sinne des Hieronymus ausgestaltet und würde sie, wie sie jetzt vorliegen, nur bedingt als eigene Arbeit anerkennen.

Der Baseler Gesamtstil Dürers ist nicht von Schongauer aus faßbar, sondern neben Wolgemuts Einfluß überwiegt der der Holzschnittrichtung, die im Kobergerschen Heiligenleben von 1488 verkörpert ist. Zu dieser zeigen die Baseler Arbeiten stilistisch und graphisch enge Beziehungen; daher ist ein Hinweis auf eine frühe Holzschnittproduktion Dürers in Nürnberg berechtigt.

Dürers Wanderweg ist von Nürnberg direkt nach Basel verlaufen, wo er von 1490 bis 1492 arbeitet. Colmar kann nicht vorher angesetzt werden, da der Baseler Stil Dürers sich sprunglos von jenen Nürnberger Zentren herleitet und ein neuer Einfluß von Colmar her nicht spurlos wieder hätte verschwinden können. Erst nach Basel, Ende 1492, trifft Dürer in Colmar ein und gerät unter den tiefgehenden Einfluss der Tradition Schongauers, was sich in der Hinwendung zum Stecherischen charakteristisch kundgibt; Beweis dafür sind die Zeichnungen dieser Zeit, die frühen Stiche und im Holzschnitt das Titelblatt zu Riederers Warer Rhetoric (Freiburg 1493), das stilistisch und technisch Schongauers Einfluß voraussetzt.

Die Colmarer Periode ist so die der Abwendung vom Holzschnitt und der Hinwendung zum Stich: das ist für die graphische Entwicklungslinie und die Stellung der Apokalypse entscheidend. Denn der Stich zwingt zu persönlicher Bewältigung des Technischen und führt Dürer dazu, entgegen der Hauptmasse der Baseler Arbeiten endgültig die Gesinnung aufzunehmen, die sich am Hieronymus vereinzelt kundgab, und so zum Vollverantwortlichen auch im Holzschnitt vorzudringen. Die Apokalypse macht sich die graphischen Errungenschaften der gesamten Lehrjahre zu eigen, ihre Sonderstellung gegenüber dem Vorigen ist aber schon darin begründet, daß Dürer sie selbst schneidet.

Zu dieser Sonderstellung trägt außerdem das ungewohnt große Format bei, das Dürer vor neue kompositionelle Aufgaben stellt. So ist die Apokalypse auch stilistisch ein Neubeginn, analog ihrer geistigen Originalität. Dazu kommt die Neuheit ihrer von Italien bedingten monumental-körperlichen Formensprache, die sich schnell zu völliger Assimilierung durchringt.

Die erste Gruppe umspannt die Entwicklung von B. 63 (Johannes erhält die Weisung gen Himmel) über B. 67 (Lobgesang der Auserwählten) und B. 68 (Die sieben Posaunenengel) bis B. 74 (Das Tier mit den Lammhörnern), B. 73 (Die babylonische Buhlerin) und B. 71 (Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache). »Die Disposition des Blattes beginnt vom Standpunkt des dem Format gegenüber Ungeübten aus mit konventioneller Symmetrie. Im weiteren Verlauf ist ein Sichablösen von dieser zugunsten frei gegeneinander abgewogenen Massen feststellbar, das aber mangels ausreichender räumlicher und flächiger Subordination unter führende Linien und Gruppierungen zu Anarchie zu führen droht. Ein Ähnliches ereignet sich in der graphischen Durchbildung. Gegenüber der neutral unter gleichförmiger Behandlung stofflicher und inhaltlicher Verschiedenheiten zusammenschließenden Gesamterscheinung des ersten Blattes macht sich zunächst ein Anwachsen des Vermögens graphisch-naturalistischer Differenzierung der Stofflichkeiten, dann auch der Beginn einer Sonderung nach inhaltlichen Gesichtspunkten (innerhalb gleicher stofflichen Gegebenheiten) geltend. Man kann von einer steigenden Auflockerung des Ganzen bis zur Grenze des kompositionellen und graphischen Zusammenhangs sprechen, da jene inhaltlich-graphische Differenzierung noch keine kompositionell fördernde Wirkung zu erzielen vermag ... Von da an spielt der Gedanke des von innen heraus begründeten Zusammenschlusses zu einem bewußt komponierten Ganzen eine bis zum Ende führende Rolle.«

Den Umschwung in dieser Hinsicht (leicht vorbereitet durch B. 71) bringt eine Reihe von Einzelblättern, die als technisch-graphische Studien Dürers aufzufassen sind. Der zweite Hauptzweck dieser Studien ist die graphische Eroberung des nackten, bekleideten und bewegten menschlichen (in erster Linie männlichen) Körpers, damit also eine Fortsetzung der bisherigen Bemühungen um stofflich-graphische Differenzierung. Am Anfang steht B. 117 (Die Marter der Zehntausend), das Einzelheiten im neuen Sinne behandelt, ohne kompositionell Neues zu bringen.

In B. 128 (Das Männerbad), dem Analogon zum Kupferstich B. 75 (Die vier Hexen), also sehr wahrscheinlich auf 1497 zu datieren, ist die stoffliche Sonderung zu einem Höhepunkt gelangt, zugleich aber durch einheitliche Beleuchtung ihres zersplitternden Einflusses beraubt; die Komposition ist in Fläche und Raum fester geschlossen. B. 61 (Die Johannesmarter) ist die Fortsetzung der Apokalypse dazu. Das Gewandstudium findet in B. 102 (Die heilige Familie mit den 3 Hasen) seinen Höhepunkt.

Diese Gruppe B. (117,) 128, 61, 102 beschränkte sich auf die Durchbildung des ruhigen Körpers. Eine zweite erobert den bewegten, der für die Apokalypse von Wichtigkeit sein mußte; sie besteht aus B. 131 (Der Ritter und der Landsknecht), B. 127 (Ercules) und B. 2 (Simson). Das Funktionelle der körperlichen Bewegung wird bei leidenschaftlicher Darstellung graphisch betont. Zugleich wird die in B. 128 ff. vorgebildete diagonal-räumliche Tiefenbewegung weiterentwickelt. Die Krönung der Bemühungen dieser zweiten Gruppe bedeutet B. 64 (Die 4 apokalyptischen Reiter), wo die Diagonale die ganze Komposition bestimmt, in der zugleich der kompositionelle Wert der schon vorher (B. 74, 73, 127) aufgetauchten inhaltlich-graphischen Differenzierung stark zum Ausdruck kommt.

»In den noch verbleibenden Blättern der Apokalypse vollzieht sich nun eine neue Entwicklung, die der bisher verfolgten bis zu einem gewissen Grade analog ist. Unter dem Sturm der nächsten Blätter beginnt sich von neuem eine graphische Vereinheitlichung großer Blattabschnitte als ganzer durchzusetzen, die wiederum eine Reaktion nach der Seite der plastischen Greifbarkeit des einzelnen Körpers hervorrufen sollte. Natürlich spielt sich das gleichsam in einer höheren Rangordnung ab. Die neue graphische Einheitsidee liegt in der Linie einer kompositionellen Gruppierung durch Licht- und Schattenkomplexe bei steigender Differenzierung von Figurengruppen und Landschaft unter dem gleichen atmosphärischen Gesichtspunkt. Die Gewichtigkeit der menschlichen Figur gibt der zuletzt erworbenen nichts nach, weder im Format noch in der Durchbildung; aber die Figuren werden dennoch Gruppen eingeordnet in einer Weise, die sie ihrer Selbständigkeit häufig ganz beraubt. Die spätere Reaktion eliminiert das Atmosphärisch-Gruppierte des Gesamtblatts zugunsten einer neuen verstärkten Betonung der nunmehr noch konsequenter durch das Licht modellierten Einzelfigur. Die stoffliche Differenzierung macht entsprechend ihrer schon vorher erreichten hohen Ausbildung

keine nennenswerte Steigerung mehr durch, die inhaltliche stellt sich erst dem Prinzip der Gruppierung nach atmosphärischen, später nach räumlichen Zusammenfassungen zur Verfügung.«

Die erste Gruppe belegen B. 69 (Der Engelkampf), B. 65 (Die Eröffnung des 6. Siegels), B. 66 (Die vier Engel die Winde aufhaltend) und B. 70 (Johannes das Buch verschlingend). Bei B. 69 und 65 ist der obere Teil älter. Hierher gehört auch B. 6 (Christus am Ölberg) als einziges während der Apokalypse entstandenes Blatt der Großen Passion.

B. 70 steht bereits auf der Schwelle zur Reaktion, die B. 62 (Die 7 Leuchter), B. 75 (Der Schlüssel zum Abgrund) und B. 72 (Michaels Kampf mit dem Drachen) umfaßt. B. 75 schafft zwischen dem Strichlagengrund der Himmelsszene und der graphisch abgekürzten Landschaft eine bewußte Kontrastwirkung, die das Gegenständliche durch einen rein künstlerischen Gesichtspunkt bereits überwunden hat. Dieses und das hier (abgesehen von den Wolken) zuerst auftretende Beispiel formübergehender Strichlagen (im Tierschädel) ist nochmals ein Neues und weist direkt auf die Kleine Passion hin, deren weiteres Prinzip der kompositionell entscheidenden bildeinwärts gestellten Abschlußfigur durch die unmittelbar an die Apokalypse anschließenden Schnitte B. 120 (Die Marter der heiligen Katharina) und B. 9—11 (Eccehomo, Kreuztragung und Kreuzigung der Großen Passion) gleichfalls vorweggenommen wird.

JAHRBUCH DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTAT IN GÖTTINGEN.

TEIL I.
AUSZÜGE AUS DEN DISSERTATIONEN
DER HISTORISCH-PHILOLOGISCHEN ABTEILUNG.

ENGLISCHE PHILOLOGIE.

JAHRGANG 1921.
Nr. 28.

✠

EWALD ROTHSTEIN,
geb. 7. August 1884 zu Lünen an der Lippe, gest. 2. April 1918 infolge eines im Felde entstandenen Leidens.

Die Wortstellung in der Peterborough Chronik mit besonderer Berücksichtigung des dritten Teiles gegenüber den beiden ersten in bezug auf den Sprachübergang von der Synthese zur Analyse.

Referent: Prof. Morsbach.
Tag der mündlichen Prüfung: 13. Oktober 1915.

Die volle Dissertation wird voraussichtlich in Morsbachs »Studien zur englischen Philologie« LXIV erscheinen. Der Auszug wird der Güte des Referenten verdankt.

EINLEITUNG.

Nach einer kurzen Erwähnung der bisher über die Wortstellung im Angelsächsischen und Mittelenglischen erschienenen Arbeiten wird die Aufgabe der Dissertation genauer bestimmt. Über die Entstehungszeit der drei Teile der Peterborough Chronik sowie über die Textausgabe Plummers werden die nötigen Angaben vorausgeschickt.

I. TEIL: DIE STELLUNG DES SUBJEKTS ZUM PRÄDIKAT.

A. Im unabhängigen Satz.
  I. Im Behauptungssatz.
    a) Gerade und invertierte Stellung.
    b) Sätze mit Spitze und Sätze ohne Spitze.
    c) Gründe der Inversion:
      1) Gründe stilistisch-rhetorischer Art.
      2) Gründe teils syntaktisch-logischer, teils traditioneller Art.
      3) Gründe satzrhythmischer Art.
  II. In Befehls- und Wunschsätzen.
B. In abhängigen Sätzen.

Zum Gedächtnis

an

Wilhelm von Bode

1845 — 1929

Das Werk Aby Warburgs

Mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts / Von WERNER KAEGI

1.

Ich war eben von meinen zwei ersten Florentiner Semestern zurückgekehrt und wollte das historische Handwerk, dessen Kunstgriffe ich in Italien sätzen gelernt hatte, in einer deutschen Schule noch genauer erlernen, als ich im Herbst 1921 einen Freund besuchte, der damals in seinem Elternhaus lebte, einem Sanatorium in der Ostschweiz. Wie wir nun eines Morgens in dem vom nächtlichen Regen noch feuchten Park uns ergingen, tauchte von fern zwischen den Bäumen eine kleine männliche Gestalt auf, in Begleitung einer Schwester langsam auf uns zukommend. Mein Freund, der meine Interessen wenn nicht teilte, so doch kannte, begriff sofort den Sinn des Augenblicks, warf ein paar Worte hin von einem Professor, den ich kennen lernen müßte, und stellte mich vor. Während mich der fremde Kranke nach Studium und Absichten fragte, suchte ich seine Gestalt zu begreifen: bei aller Kleinheit auffallend kräftig gebaut, machten seine Gesichtszüge den Eindruck von Schmerz, Kampf, harmvollem Abgrundes Leistungswillen. Aus einem Kopf, der von einer streng ordnenden Kraft beherrscht war, kam eine leise, aber scharfe Stimme, fast befehlend: „Von Florenz kommen Sie? Und was arbeiten Sie da?" Wie ich es das von Marsilius Ficinus und der platonischen Akademie erlauten ließ, Dingen, die bisher bei allen, denen ist davon sprach, nur höchstes Befremden ausgelöst hatten, war es als hätte ich eine Schleuse hochgezogen. Aus dem Munde des kleinen Mannes, der plötzlich aus der Starre seiner Krankheit erwacht war, ergoß sich eine Flut von Mitteilungen, mit einer Rapidität, einer Konzentration, einer Schärfe des Details, einem Sinn für das Ganze, daß ich mir fünf Ohren wünschte, um alles zu fassen, und zehn Hände, um das Nötigste zu notieren. Die Sprache verging mir, und ich hörte zu wie später kaum in einem Hörsaal. Eben war von den Wandbildern die Rede, die für das kleine Häuschen der Akademie in Careggi bestimmt waren und die nach genauer Vorschrift des Auftraggebers, Lorenzo de Medicis, in Brügge bestellt und von flandrischen Webern gewirkt, Zeichen und Symbole enthalten sollten, in denen die geheime Lehre des platonischen Kreises dargestellt war . . . da mahnte mein Freund auf einen Wink der Krankenschwester zum Abbrechen. Ich spürte das Unwiederbringliche des Augenblicks, bat um eine zweite Unterredung am folgenden Tag und verabschiedete mich. Rasch entfernte sich der Fremde. Die ganze Begegnung hatte kaum zehn Minuten gedauert. Eine Wiederholung mußte der Arzt verbieten.

Was in Büchern über das Thema der platonischen Akademie in Florenz zu lesen stand, wußte ich ungefähr. Was dieser kleine Mann da ausgesprochen hatte, war unersetzlich. Ich trennte mich von der Stelle wie von einem vergrabenen Schatz, den ich nicht zu heben vermocht hatte.

Als ich ein paar Wochen später in Deutschland einen der Freunde besuchte, an die mir der Kranke Grüße aufgetragen hatte, erfuhr ich einiges über das Werk und das Schicksal des seltsamen Mannes, der mir unter jenen Bäumen begegnet war. Seither blieb mir sein Name einer der teuersten unter denen, die sich mit Florenz und seiner Geschichte abgaben. Heute endlich liegt ein Teil des vergrabenen Schatzes vor mir, in der Gestalt zweier mächtiger Bände: Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike (Teubner, Leipzig 1932). Das blitzende Gespräch freilich ist versunken in das unwiederbringliche Reich des Vergangenen. Warburg starb am 26. Oktober 1929, nachdem ihm noch Jahre der Genesung und des Schaffens beschieden waren.

2.

Es ist im Leben Warburgs ein hoher Augenblick gewesen, als er, der sechsundzwanzigjährige älteste Sohn der berühmten Bankiersfamilie in Hamburg, einen Brief bekam, den wir hier zum erstenmal öffentlich wiedergeben dürfen:

Basel, 27. Dezember 1892.

Verehrter Herr!

Die schöne Arbeit, welche ich mit bestem Dank zurücksende, zeugt von der ungemeinen Vertiefung und Vielseitigkeit, welche die Erforschung der Höhezeiten der Renaissance erreicht hat. Sie haben die Kenntnis des sozialen, poetischen und humanistischen Mediums, in welchem Sandro lebte und malte, durch Ihre Schrift um einen großen Schritt weiter gefördert und Ihre Deutung des „Frühlings" wird ohne Zweifel bleibende Geltung behaupten. Möchten Sie sich nun auch noch des mystischen Theologen Sandro annehmen, wie er sich in dem Bilde der Hirten und Engel (Nat. Galery), in dem Hauptrundbild der schreibenden Madonna (Uffizi), und besonders in der Versuchung Christi (Capp. Sistina) offenbart.

Einige Kleinigkeiten: ich habe doch Mühe, die Köpfe der Frühlingsgöttin und der Berliner Simonetta zusammenzubringen?

Pag. 7: In den Skulpturen des Agostino Fiorentino zu Perugia ist nicht S. Bernhard, sondern S. Bernardino da Siena gemeint.

Genehmigen Sie den Ausdruck meines ergebensten Dankes.

In vollkommener Hochachtung

Jac. Burckhardt.

Mit diesen Worten hat der greise Basler auf die Zusendung von Warburgs Dissertation geantwortet: „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance" (vordatiert 1893). Man braucht sich nicht darüber zu wundern, daß Burckhardt das Bändchen zurückgeschickt hat. Das war seine Gewohnheit. In den letzten Jahren seines Lebens, da er aus allen Teilen der Welt, von Verlegern, Gelehrten und Liebhabern Zuschriften und mächtige Büchersendungen bekam, pflegte er viele Pakete nur flüchtig zu öffnen und gleich wieder zurückzuschicken mit einer kurzen Bemerkung des Dankes oder der Entschuldigung. Wie gewissen Damen gegenüber, so spielte er auch gegen seine unbekannten Korrespondenten gern den „moribond". Ein Brief, wie er ihn an den jungen Warburg schrieb, war in diesen Jahren etwas Seltenes. Warburg hat sich die Korrektur zu pag. 7 in sein Handexemplar eingetragen. Als er fünf Jahre darauf den Aufsatz vollendet hatte, mit dem er den Wunsch Burckhardts, er möchte sich nun auch des mystischen Theologen Sandro annehmen, teilweise erfüllte, war Burckhardt eben gestorben. Sein Werk indessen blieb für Warburg wegweisend. Das Festleben der Renaissance bildet ein nie verschwindendes Thema in Warburgs Lebenswerk. In seinem Aufsatz über die „Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589" steht im Hintergrund die Frage Burckhardts nach dem Ausbleiben der großen Tragödie in Italien. Seine Untersuchungen über „Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum" wollen ein Nachtrag sein zu Burckhardts Aufsatz über das Porträt, und auch in seinen Forschungen über die Beziehungen flandrischer Kunst zur florentinischen Frührenaissance fühlt sich Warburg ausdrücklich als Gefolgsmann auf einem Weg, den Burckhardt gezeigt hatte. Das Wichtigste aber, was die beiden verbindet, ist vielleicht das betonte Interesse für das künstlerische Durchschnittsmilieu, aus dessen unscheinbaren Erzeugnissen wie Teppichen, Spielkarten, Prunktellern und Trinkgeschirren Warburg das Schicksal der olympischen Götter zu lesen verstand, wie niemand vor ihm. „Der liebe Gott steckt im Detail", war seine Devise.

Man könnte somit einen erheblichen Teil von Warburgs früheren Schriften als „Werke aus der Schule Jacob Burckhardts" bezeichnen. Hieran ändert die Tatsache nicht allzuviel, daß Warburg nie in Basel, sondern in Bonn bei Karl Justi und in Straßburg bei Janitschek und Michaelis studiert hat. Wesentlich aber ist es, daß er in Bonn auch den Philologen Hermann Usener gehört und neben Burckhardt von Nietzsche entscheidende Gedanken übernommen hat.

3.

Wenn man das Lebenswerk Warburgs um einen zentralen Gedanken ordnen will, verfällt man immer wieder auf den von ihm selbstgeprägten Begriff der Pathosformel. Nur von hier aus lassen sich seine verschiedenen Forschungsgebiete:

graphi[illegible]e den Gang und die Tragweite seiner Forschungen. In seine[illegible]t ersten Studien zu Botticelli hatte er das Problem gesic[illegible]tet. Zwei Jahre hielten ihn die Florentiner Samm-lun[illegible]gen und Archive fest, bis er sich genötigt sah, seine Arbeit na[illegible]h Berlin zu verlegen und dort Psychologie und Medizin zu[illegible] studieren. Endlich wollte er sich sein Problem des heidni-s[illegible]hen und dämonischen Pathos nach Möglichkeit praktisch an-s[illegible]ehen und begab sich für ein Jahr unter die Pueblo-indianer Nordamerikas. Im Laufe der folgenden Zeit, die er von 1897 bis 1901 wieder zwischen den unerschöpflichen Schätzen des Florentiner Archivs verbrachte, begannen sich ihm schon verstummte Hintergründe der toskanischen Kunst zu eröffnen. Während er sich scheinbar lediglich mit Identifizierungsfragen und archivalischem Detail beschäftigte, war sein Blick gebannt von den Resten überlebender antiker und besonders etruski-scher Superstition und Religiosität in den harten Gemütern der florentinischen Bankiers, welche die Fresken der Floren-tiner Kirchen gestiftet und die Sarkophage der Kreuzgänge in Auftrag gegeben hatten. Warburg kannte keine Ruhe, so-lange nicht in strengster dokumentarischer Interpretation des Einzelnen die große kulturhistorische Beziehung festgelegt war. Diese Vereinigung des unerbittlichen Spezialisten und Sachkenners mit dem Seher weitester Horizonte kennzeichnet den Forscher Warburg und bedingt den Zauber seiner wissen-schaftlichen Persönlichkeit. Für die Welt war er ein absonder-[illegible] Kauz aus dem Norden, der mit zahllose[illegible] [illegible]ücher und Zettelkasten reiste und in Hotelzimmern sein wandernde Bibliothek aufschlug. Dieser Sonderling kannte indessen einen Tag des europäischen Triumphs. Niemand hat im Saal des Palazzo Schifanoja in Ferrara gestanden, ohne bei aller Bewunderung für die Schönheit der von Fran-cesco Cossa gemalten Einzelfresken von einem Gefühl der Beschämung überfallen zu werden über unsere Ahnungslosig-keit für den Zusammenhang und Sinn des Ganzen, ins-besondere des mittleren, dunklen Streifens der Darstellun-gen, welcher rein astrologische Symbole von unerklärlicher Bedeutung und Form enthält. Warburg ist der Deuter die-

Logbuch im Hundertkilometer-Tempo

Von

HEINRICH HAUSER

Schluß des Stenogramms einer Auto-Schnell-fahrt durch Deutschland. (Vergleiche Nr. 408, 410 und 418.)

Bei Hameln erreichen wir die Weser. Grenze des Katho-lizismus. Wir stoßen nieder in das blaue Nebelmeer des Fluß-tales. Auf Bänken an Scheunenmauern sitzen Bauern. Ihre Pfeifen glimmen. Ihre weißen Hemden schimmern in der Dunkel-heit. Die braunen Hände, die braunen Gesichter sind fast un-sichtbar. Kinder singen.

Starke Gefälle und starke Kurven. Gespenstisch die ge-spreizten Hände der Warnungsschilder, mit selbstleuchtenden Farben gestrichen, im Licht der Scheinwerfer. Scherbengeklirr und Gejohl in einem Dorf: Sie feiern Polterabend.

Wie märchenhaft wird [illegible] Landschaft durch die far-bigen Lichter der T[illegible]hofslichter. Wir sind so kaputt, daß wir kaum den Wagen richtig parken können. Lange Be-ratung mit Bahnbeamten. Hotelsuche. Das größte Haus voll besetzt. Wir hatten uns schon so gefreut. Habe seit Jahren kein überfülltes Hotel mehr erlebt. Zweites Hotel hat keine Garage. Müssen Garage suchen. Stadt scheint nur aus Einbahnstraßen zu bestehen. Sechsmal um die Ecke und vollkommen verirrt. Aus einer Kneipe kommt ein SS-Mann. Wir begrüßen ihn wie einen rettenden Engel. Der Mann hat einen guten Blick: Führt uns erst mal in die Kneipe: Doornkaat tut gut.

Wagen untergebracht in einem Schuppen voll bellender Hunde, die zum Glück angekettet sind.

Borbe

Erzählung von

JOACHIM MAASS

Nachdruck verboten

Borbe war acht Jahre alt; noch lebte er im Stande ernst-hafter Glückseligkeit, in dem die begnadeteren Tiere immer verharren und den die Dichter erstreben. Noch störte ihn nicht, daß ihm seitlich an seinem kleinen blonden Kugelkopfe die Ohren groß und rötlich abstanden, noch auch, daß er eine Brille mit runden Gläsern tragen mußte, die sich beim Ueber-gang vom Kalten ins Warme mit einem dichten Nebelhauch und beim Regen mit Tropfen beschlugen, in welchen Dinge und Gesichter sich zu bizarren Formen verzerrten. Seine Welt war noch die ganze; seine eigene kleine und noch ziemlich unbeschmutzte Seele, die schöne Landschaft der großen Stadt Hamburg und die wenigen Menschen, die ihm nahe waren, wirkten harmonisch ineinander, und sein Leben war ein ein-ziger webender Zusammenhang voll Gegenwärtigkeit und Tiefe, voll Entzückung und Verwunderung.

Denn es war ihm nichts Gewöhnliches, sondern voll un-aussprechlicher Verwunderung, wenn er an der Hand der Mutter auf dem Dampfersteg Schwanenwik stand, an dessen Pfosten das Alsterwasser warm und gleichmäßig plätscherte. Borbe sah mit ernstem Brillenblick hinaus: das Wasser in dem großen runden Becken dunstete fast vor Wärme, es war lila und von einem flüssig gewellten Gold ölig durchspielt, viele Boote mit weißen Segeln zogen darin hin und her und durch-einander, und die Alsterdampfer stampften wacker zwischen-durch. Die Ufer ringsum standen unbewegt mit verschieden-artigen vollen Baumgruppen und weißen Landhäusern, gegen-über lag die Lombardsbrücke, im graublauen Dunst von den Türmen des Rathauses und der Kirchen St. Katharin, St. Michaelis, St. Nikolai und St. Petri still überragt; auf der Brücke aber war wimmelndes Leben, denn es pafften mit ge-stoßenen Dampfwolken Eisenbahnzüge zwischen Straßen-bahnen, Lastwagen, Droschken und Menschen in gleicher und in Gegenrichtung darüber hin; alles war klein, doch restlos deutlich in der Ferne gegenüber, und zuweilen klang das Pfeifen einer Lokomotive verhallt herüber.

Ja, diese Welt, die doch nicht die beste ist, erschien Borbe noch vollends wunderbar. Oft saß er, Hände an die Kanten geklammert, auf dem Holzstuhl und sah zu, wie sein Bruder Jakob ihm die Stiefel anzog und verschnürte; er ließ sich hinabrutschen, und Jakob nahm ihn bei der Hand. Sie gingen den Schwanenwik entlang, der nach erhitztem Staub und Asphalt und nach leichter Wasserfäulnis duftete, und bogen in die Uhlenhorst hinein, deren volle Bäume das nach-mittägliche Licht sanft und grün durchsinterte. Vor dem Keller von Treuernowski hieß Jakob Borbe warten; Borbe schielte unter seiner Brille hin, welchen der gläsernen Häfen Herr Treuernowski aus dem Fenster nahm. Sie gingen weiter unter dem Laublicht dahin, plötzlich blieb Jakob stehen, er holte eine Tüte aus der Tasche und hielt sie Borbe hin, der mit hochgezogenen Brauen aufmerksam hineinsah und aus der Mischung bunter Bonbons schließlich eine gefüllte Himbeere wählte, ein klebriges rotes Kügelchen, dessen In-neres aus einem süß-sauren Seim von großer Köstlichkeit bestand. Jakob tat die Tüte weg, ohne sich selbst bedient zu haben, denn für sich war er sparsamer als für Borbe, er nahm Borbe wieder bei der Hand, und endlich waren sie im Palast-Theater. Sie saßen unsäglich gebannt in der Kühle des großen finsteren Raumes; oben in dem von dunklen und hellen Strahlen lebendig durchwanderten Lichtkegel, der aus einem Fensterchen im Hintergrund auf die Fläche vorne fiel, schwebten, sanken, stiegen und trieben hellgraue Körperchen und winzige Mücken; das Bild auf der Fläche war von einer hinreißenden Ueberwirklichkeit, voll Leben und Bedeutung; hinter den davonspritzenden Trappern mit großen Hüten und metallgeschmückten langen Lederhosen fuhren die Wolken Staubes unter den Pferden wie unter Schneepflügen sprü-hend und plustrig auf und nebelten im Augenblick das Bild vollkommen ein; schlittenhaft glitschten die Pferde auf ge-spannt gewickelten Hinterläufen Steilhänge hinab, indes der Bösewicht mit scharfäugigem Lauergrinsen hinter dichtem Ge-büsch hervorlugte; zum Schluß aber, nach hundertfacher Be-klemmung, Erregung, kurzem Aufatmen und immer neuer Beängstigung sank aller Verdacht von dem heldenhaften Cowboy, und er hielt mit einem großmütigen und beseligten Lächeln die Schöne in seinen Armen.

Derweil waren gefüllte Himbeeren, Stachelbeeren und Sei-denkissen fast unbemerkt aufgezehrt, das Licht ging unbarm-herzig und grell über dem entzauberten Raume an, und die

Am 10. Dezember 1935 wäre Wilhelm Bode neunzig Jahre alt geworden. Seine tatenfrohe, feurige Persönlichkeit lebt noch im Bewußtsein manches Freundes und Bewunderers im In- und Auslande. Daß die beiliegende kleine Schrift als Geschenk an die Mitglieder des „Deutschen Vereins" ans Licht treten kann, wird zweien seiner noch immer zahlreichen Verehrer verdankt. Sie ist 1933 auf Veranlassung des Herausgebers des „Biographischen Jahrbuches", das von der Berliner Akademie der Wissenschaften betreut wird, abgefaßt worden. Diese Fortsetzung der „Allgemeinen Deutschen Biographie" wird voraussichtlich nicht erscheinen. Die Hoffnung darf ausgesprochen werden, daß der erste Versuch, die Summe aus einer — notgedrungen bündigen — Darstellung aller wichtigen Geschehnisse seines reichbewegten Lebens, das Leben eines Kämpfers, zu ziehen, auf die Teilnahme der Mitglieder des „Deutschen Vereins" rechnen darf. Bode hat sich dem Verein, den er auf Anregung und Betreiben Karl Kötschaus zusammen mit Althoff begründete, wie allen Dingen, die ihm wichtig waren, mit dem vollen Einsatz seiner Persönlichkeit gewidmet. Ging sein einzigartiges Tatmenschentum auch die meiste Zeit seines Lebens im Wirken für seine Museen auf, so konnte ein so hochgespanntes lebendiges Verantwortlichkeitsgefühl für Kunst und Forschung wie das seine doch gar nicht anders als nach unablässiger Ausbreitung seiner Wirksamkeit über das ganze weite Gebiet streben. Und selten ist eine Natur so wie er dabei von Glück und Leid gesegnet worden. Die geschichtliche Leistung steht fest, seine Taten haben die Welt, soweit sie bildende Kunst der Vergangenheit bewegt, weithin für ihn gewonnen. Wie groß das Verdienst ist, vermag weder seine Autobiographie noch diese nur teilweise auf ihr fußende Würdigung abzuschätzen. Seine Größe liegt in der Zukunft, und diese wird sich noch lange mit dem seltenen Mann beschäftigen. F.W.

Bode, Wilhelm Arnold von, Generaldirektor der Berliner Museen, geboren 10. Dezember 1845 in Calvoerde, gestorben 1. März 1929 in Berlin. Sein Vater war Handelsgerichtsdirektor in Braunschweig und wiederholt Reichstagsabgeordneter, der Großvater Stadtdirektor ebenda; mütterlicherseits gehört Bode der bekannten niedersächsischen Landwirtsfamilie Rimpau an. In erster Ehe verheiratet mit seiner Base Marie Rimpau (10. Oktober 1882), die am 10. März 1885 starb; in zweiter Ehe mit Anna Gmelin, Tochter des Senatspräsidenten Gmelin in Stuttgart (27. Februar 1894). Aus der ersten Ehe ging eine Tochter, aus der zweiten Ehe gingen zwei Töchter hervor.

Bode ist in seiner Jugend fast der einzige gewesen, der für seinen Beruf des Leiters eines Museums alter Kunst wissenschaftlich weit vorgebildet war. Sofort die wesentlichen Aufgaben seiner Stellung mit genialem Blick erkennend, hat er sie, getragen von dem Aufschwung, den das geeinte Reich und die neue Reichshauptstadt nahmen, von 1872 ab allmählich in einem Maße umfassend verwirklichen können wie kein anderer vor ihm oder nach ihm. Als „Bismarck der Museen", als einer der größten Sammler, als Mäzen, führender Kunstforscher und Organisator wissenschaftlicher Arbeit auf zahlreichen Gebieten konnte er den Berliner Museen, in letzter Stunde, eine der politischen Stellung Berlins würdige, den Sammlungen in Wien, Paris und London ebenbürtige Stellung erringen. Der deutschen Kunstforschung, die schon vorher auf einigen Gebieten führend gewesen war, gewann er eine überragende Stellung auf anderen hinzu und befestigte die Hegemonie in den alten. Seinem Beispiele folgten viele deutsche Kunsthistoriker, seine Leistungen beeinflußten außerhalb Deutschlands zumal amerikanische Museen.

Bode ist als der größte Kunstkenner, im Sinne wissenschaftlicher Betrachtungsweise der Kunst, anzusprechen. In ihm gipfelt die in Norddeutschland heimische Kunstkennerschaft, die von dem Stendaler Winckelmann ausgehend, von dem holsteinischen Baron Rumohr zuerst in der Kunstgeschichte sehr erfolgreich angewandt, in dessen Schüler, dem Hamburger Waagen, ihren ersten und berühmtesten Museumsleiter und Kunstkenner vor Bode besitzt. Als Waagens Nachfolger an den Berliner Museen hat Bode dessen kennerschaftliche Forschungsarbeit fortgesetzt, über die Malerei hinaus ausgedehnt und eine Methode entwickelt, die noch heute lebendig ist. Sie hat ihren Niederschlag in einem überaus fruchtbaren literarischen Schaffen gefunden (bis 1915 rund 500 Nummern, vgl. J. Beth, Verzeichnis der Schriften von W. v. Bode, Bahrs Verlag, Berlin 1915 — eine Reihe von Aufsätzen aus Tageszeitungen und Wochenschriften sind nicht aufgeführt —; seitdem noch 50 bis 75 Bücher und Aufsätze). Zu einer Systematik oder theoretischen Begründung hat sich der Museumsmann Bode nie verstanden, doch finden sich in seiner Kritik Morellis (Beth Nr. 87) und in anderen polemischen Artikeln Ansätze zu einer solchen.

Bode hat einen umfassenden Rechenschaftsbericht über seine Tätigkeit für die Berliner Museen geschrieben, der bis in die Jahre vor Ausbruch des Weltkrieges reicht („Mein Leben", 2 Bände, Berlin, H. Reckendorf 1930). Lebendige Bilder von Personen und Ereignissen sind eng verwoben mit der Darstellung der Grundsätze und Ziele als Museumsleiter, des Verhältnisses zu Kollegen, Sammlern, Händlern und zur modernen Kunst, nicht selten in anekdotenhafter Form. Die familiären Verhältnisse treten, abgesehen von einer liebevoll ausführlichen Schilderung der Jugend stark zurück.

Die Einzelheiten sind meist ohne Zäsuren — die gliedernden Überschriften rühren mit einigen Ausnahmen nicht von Bode her — chronologisch aneinandergereiht; charakteristisch ist auch, daß in diesen Skizzen von seinen Büchern nicht oft die Rede ist. So wenig die historische Gestaltung an sich hier oder in seinen anderen Werken Bode gereizt hat, so wenig hatte er das Bedürfnis nach literarischer Darstellung. Er sympathisierte bei anderen sehr mit den Feinheiten schriftstellerischen Stils, als genialer Mann der Tat mit außerordentlichem Scharfblick hielt er aber von den sprachkünstlerischen Leistungen in seinem Fach im Grunde nicht viel. Er selbst begnügte sich, ein sehr regsamer Schriftsteller und hervorragender Publizist zu sein, sein Schrifttum als ein Werkzeug lebendiger Propaganda zu pflegen, das frei von Manier und Schwulst dem unmittelbaren Ziel, Werbung für „seine" Museen und ihren Inhalt, zu dienen hatte. Über der zuweilen etwas klassizistisch kühlen, immer klaren Schreibweise ist der launige, beschwingte Ausdruck, der ihm zur Verfügung stand, die schneidende Schärfe, die Treffsicherheit und Wendigkeit seiner Kritik und vor allem die Großzügigkeit in seinen Arbeiten allzu häufig von seinen Beurteilern übersehen worden.

Die vorliegende Darstellung des Werdeganges Bodes als Museumsleiter und Forscher, als Anreger und Organisator hebt, indem sie sich auf Akten der Staatlichen Museen stützt, die Bode teils nicht zugänglich waren, wie seine Personalakten, teils wohl nicht benutzt wurden, gegenüber den Skizzen in „Mein Leben" die Hauptlinien der Entwicklung hervor. Daß Bodes stoffreiche Selbstdarstellung auch für sie unerschöpfliche Quelle und vielerorts Wegweiser war, braucht kaum betont zu werden.

* * *

Obgleich Bode früh seiner Neigung zu wissenschaftlicher Betätigung und zum Studium der Kunstgeschichte lebhaft Ausdruck gegeben hatte, konnte er sich ihr erst widmen, nachdem er die herkömmliche Laufbahn der Beamtensöhne gegangen war (Gymnasium Braunschweig bis 1864, Studium der Jurisprudenz in Göttingen und Berlin bis 1867, „Auditor" in Braunschweig 1867 bis 1869). Er studierte darauf Kunstgeschichte in Berlin, wo er schon als Jurist zahlreiche Beziehungen angeknüpft hatte, und in Wien, suchte sich aber vor allem durch Verkehr mit Kennern, Sammlern und gleichaltrigen Fachgenossen zu fördern. Wie er als Jurist schon Museumsarbeiten erledigt und Studienreisen gemacht hat, so hat er sich auch während dieser Zeit (1869 bis 1872) betätigt; nebenher promovierte er in Leipzig zum Dr. phil. mit einer Arbeit über Frans Hals und seine Schule (Weihnachten 1870). Nach Abschluß der Wiener Studienzeit machte er seine erste Italienreise (Frühjahr und Sommer 1871), die u. a. die für ihn wichtige Freundschaft mit dem Schüler Rumohrs, dem baltischen Baron

E. v. Liphart, und Mitarbeit an Burckhardts Cicerone zur Folge hatte. Reisen nach Holland, wo er schon gewesen war, und Petersburg schlossen sich an (1872).

Auf der Rückfahrt über Skandinavien erhielt Bode die Bestätigung seiner Berufung an die Berliner Museen. „Dieser junge Mann ist äußerst befähigt und geeignet . . . die Zeugnisse der sachverständigsten Männer stimmen vollkommen mit diesem Urteil überein" schrieb der neuernannte Generaldirektor der Museen, Graf Usedom, in seinem Anstellungsvorschlag Bodes an den Minister.

Bode hatte sich in der Tat so systematisch wie kaum ein anderer auf seinen Beruf vorbereitet, er besaß eine umfassende Kenntnis der Originale, daß es nur verständlich war, wenn der Staat, der nach dem siegreichen Krieg an einen Neuaufbau seiner Kunstsammlungen ging, sich die junge verheißungsvolle Kraft sicherte. Bode wurde als Assistent der plastischen Abteilung mit der Aussicht auf den eingezogenen Posten des Assistenten der Gemälde-Galerie und der Verpflichtung, in beiden Abteilungen Dienst zu tun, angestellt (26. 7. 1872). Die in diesem unklaren Auftrag liegenden Konflikte kamen sehr bald zum Ausbruch.

Unmittelbar darauf hat Bode ein Promemoria an Graf Usedom gerichtet, in dem er auf die Möglichkeiten, aus deutschem Privatbesitz Erwerbungen zu machen, auf die Erweiterung der Sammlungen der italienischen Renaissance und der holländischen Schule der Gemälde-Galerie und auf die Notwendigkeit hinwies, den Bildervorrat der Schlösser für die Museen heranzuziehen. Abgesehen von dem Erwerb von Baldungs wichtigem Frühwerk, dem „Halleschen Altar", schien nur die Auswahl einer stattlichen Reihe von Meisterwerken aus königlichem Besitz zu glücken. Trotz Unterstützung durch den Kronprinzen wurde der Antrag auf Abgabe einer begrenzten Zahl von Gemälden aus kaiserlichen Besitz abgelehnt, weil Usedom entgegen den Vorschlägen Bodes in seinen Ansprüchen zu weit gegangen war. Auch später ist dieser wichtige Plan niemals ganz befriedigend verwirklicht worden.

Hingegen konnte Bode, dem damals schon die Initiative zugesprochen werden muß, von einer mit dem bald nach ihm berufenen Direktor der Galerie, Jul. Meyer, unternommenen Reise nach Italien (1872/73) etwa ein halbes Dutzend Meisterwerke heimbringen. Vor allem sollte sich Bode über die Möglichkeit, Abgußformen für das von Usedom geplante und Bode zur Ausführung anvertraute Gipsmuseum zu erlangen, unterrichten und Lieferungsverträge abschließen. Noch wichtiger als die in Italien erworbenen Werke war der unter Bodes entscheidender Mitwirkung zustande gekommene Ankauf der Sammlung B. Suermondt (1874), durch den zwei van Eyck, zwei Holbein, vier Hals, zwei Seghers, ein Rembrandt, ein Vermeer und zahlreiche andere gute Holländer, auch einige Altniederländer in die Galerie kamen. Die wertvolle Zeichnungssammlung Suermondts, die dem Kupferstichkabinett zufiel, konnte Bode bald durch die Erwerbung der wohl noch bedeutenderen Zeichnungssammlung Hausmann ergänzen.

Die außerordentliche Entschiedenheit und Regsamkeit Bodes, auch seine nervöse Konstitution, die anfangs zeitweise von Flimmermigränen mit nachfolgenden Krämpfen heimgesucht wurde — ein Leiden, das ihn erst nach dem 30. Lebensjahr verließ — haben Bode immer wieder zum Mittelpunkt sehr heftiger Kämpfe gemacht. Sie brachen schon wenige Jahre nach Bodes Anstellung los. Der sehr schwere Konflikt

mit Boetticher, der als Direktor der Skulpturen-Abteilung sein unmittelbarer — freilich bei der Berufung nicht befragter — Vorgesetzter war, endete, da Boetticher sich bald ins Unrecht setzte (nachdem er in berechtigter Wahrung seiner Interessen Bode eigenmächtiges, den Bestimmungen zuwiderlaufendes Handeln vorgeworfen hatte), mit Boettichers Pensionierung (1. 12. 1876) und Übertragung der Stellvertretung an Bode. In Zusammenhang damit und infolge anderer Vorkommnisse, u. a. einer Beschwerde Bodes über Graf Usedom beim Minister (26. 1. 1876), änderte sich Usedoms bisher sehr wohlwollende Haltung gegenüber Bode von Grund auf.

Als die Direktoren der Plastischen Abteilung (A. Conze, 1877 Nachfolger Boettichers) und der Gemälde-Galerie gemeinsam dem Minister vorschlugen, Bodes Stellung zu regeln, der von Anfang an hatte Assistent der Gemälde-Galerie werden sollen — die Stelle war vor Bodes Eintritt wegen Vakanz eingezogen worden —, wandte sich Graf Usedom in schärfsten Ausdrücken gegen Bode. Der Minister, der Graf Usedoms Säumigkeit und Mangel an Gründlichkeit mehrfach mit Verweisen zu ahnden gehabt hatte, übertrug dessenungeachtet (21. 10. 1878) Bode die Geschäftsführung bei den Skulpturen und Abgüssen des Mittelalters und der Renaissance, wodurch diese Abteilung begründet wurde, und machte ihn zum Assistenten der Gemälde-Galerie. Am 1. August 1880 erhielt Bode Titel und Rechte eines Abteilungsdirektors bei den Museen, am 27. April 1883 wurde er zum Direktor der „Renaissanceabteilung" (Skulpturen und Abgüsse) ernannt.

Bodes Aufstieg innerhalb der Museen vollzog sich von nun ab organisch. Er wurde nach dem Abgange Meyers Direktor der Gemälde-Galerie (Ende 1890) — die Leitung der „Renaissanceabteilung" behielt er bei — und Generaldirektor, als Usedoms Nachfolger Schoene ausschied (1905). Auch in dieser Stellung, die ihm im Verlauf des Floraskandals den Titel Exzellenz (1910) und zuletzt den erblichen Adel eintrug (1914), hat er beide Abteilungen noch selbst verwaltet. Sie verblieben ihm auch nach seinem Rücktritt (1920), und er ist für den Aufbau fast bis zuletzt verantwortlich gewesen, obgleich beide Abteilungen zeitweise eigene Direktoren hatten.

Diese Kämpfe wären schwerlich erfolgreich für Bode verlaufen, wenn dieser es nicht verstanden hätte, sich neben dem Protektor der Museen, dem Kronprinz, dem er in Italien (1875) als Führer gedient hatte, frühzeitig Bundesgenossen zu sichern. Unter maßgebender Beteiligung Bodes sind seine Wiener Fachgenossen A. Conze (1877) und F. Lippmann (1876), der Reorganisator der Kupferstichkabinetts, berufen worden.

Die Ära Usedom, die 1879 endete, war den Museen teuer zu stehen gekommen. Von den hochfliegenden Plänen Bodes war nur wenig verwirklicht worden (vgl. „Mein Leben" I 128 ff., 137 ff.). Die enormen Verluste, die durch das Versagen Usedoms und Meyers gegenüber Bode damals den Museen entstanden — um so bedauerlicher, als die Preise teilweise erstaunlich niedrig waren —, hat Bode später kaum mehr ausgleichen können. Giorgiones Sturm, Donatellos Niccolo Uzzano, Ghirlandajos Alter Mann mit Kind, Botticellis Fresken der Villa Lemmi, die Sammlung Torregiani, vielleicht der wichtigste Ankauf, den Bode je in Italien vorbereitet hat, sind damals, obgleich der Kauf in allen Fällen abgeschlossen war, den Museen entgangen! An einen systematischen Ausbau etwa der Sammlungen der Stucchi oder

Bronzen, wie ihn Bode plante, war um so weniger zu denken, als nicht einmal die Gelegenheit, größere Bildersammlungen zu erwerben, verfolgt wurde, z. B. Frans Hals' Bilder des Hofje van Beresteyn, die Primitiven der Sammlung Lippmann, die Moretto und Moroni der Sammlung Fenaroli, jetzt ein Hauptschmuck der National Gallery, die alle angeboten wurden.

Nur eine große Erwerbung glückte in den fünf Jahren nach dem Ankauf Suermondt. Es ist die größte Erwerbung italienischer Kunstwerke, die Bode jemals für die Museen gelang, die Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz. Durch sie und einige gleichzeitig getätigte Ankäufe kamen Bildnisbüsten fast aller führenden Bildhauer der italienischen Renaissance in den Besitz der Museen; diese besitzen heute die geschlossenste und reichhaltigste Sammlung dieses bedeutenden Zweiges italienischer Kunst. Auch Bildnisse höchsten Ranges von Botticelli und Tizian kamen durch den Ankauf nach Berlin.

Die Verantwortung, die Bodes neu befestigte Stellung mit sich brachte, veranlaßte ihn (1879), sich zu einem dreimonatigen Studienaufenthalt nach England zu begeben. Während seiner „Konfliktzeit" hatte er Paris und London wiederholt, aber nur oberflächlich kennengelernt. Das Ergebnis seiner Beobachtungen hat Bode in einer ausführlichen Denkschrift niedergelegt.

Bode hat damals rund vierzig Privatsammlungen auf dem Lande und in Schottland und fast die gleiche Anzahl in London studiert. Umfassend und scharfsichtig werden die Aussichten (Krisis des Grundbesitzes, geschmäcklerische Haltung gegenüber alter Kunst, Inaktivität der Museumsleiter) und Schwierigkeiten (Reichtum und lebendiges öffentliches Interesse Englands) geschildert, die England, das an leicht veränderlichem, wertvollem Kunstbesitz reichste Land, als Domäne zukünftiger systematischer Erwerbungen bietet.

Die Kritik der englischen Museen führte ihn zu einem in den Grundlinien skizzierten Plan eines Museumsneubaues in Berlin, das ausschließlich für Gemälde und Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance bestimmt sein sollte. Bemerkenswerterweise wird das Gelände der Museumsinsel als Bauplatz abgelehnt, da hier die weitere Häufung von Bauten architektonisch unglücklich sei.

Die unmittelbaren Früchte des englischen Aufenthaltes sind — neben zahlreichen Einzelbeobachtungen zu dem seither in kritischer Hinsicht vorbildlichen Galeriekatalog — drei Hauptwerke der Galerie: Rembrandts Hendrikje Stoffels, Rubens' heiliger Sebastian und Tiepolos heilige Agathe.

Unverkennbar ist das englische Vorbild in der äußeren und inneren Form der Kataloge, Führer und Handbücher der Berliner Museen, das nicht zuletzt Bode als eifrigster Mitarbeiter bestimmt haben dürfte, wie er in dem Engländer A. W. Franks, dem Mäzen und Schöpfer bedeutender Sammlungen des Britischen Museums, „das unerreichte Vorbild eines Museumsleiters" sah.

Nachdem Bode sich durchgesetzt hatte und die Hindernisse beiseite geräumt sah, die einer großzügigen Erwerbungspolitik entgegenstanden, verlagert sich seit 1880 der Schwerpunkt seiner Tätigkeit charakteristischerweise sogleich auf ein neues Gebiet: die literarische Arbeit. Bode macht wohl regelmäßig Erwerbungen, aber er läßt sie heranreifen, was jetzt um so leichter möglich war, als er über den Kreis

des Kronprinzen und Ministeriums hinaus auch beim Landtag Verständnis für seine Ziele fand. So kamen, obgleich Bode noch lange warten mußte, bis er verantwortlicher Direktor der Gemälde-Galerie wurde, im Laufe der nächsten anderthalb Jahrzehnte durch ihn 5 der schönsten Werke Rembrandts (Susanna, Vision Daniels, Frau des Potiphar, Predigt Johannes, Anslo), Rubens' herrliche Andromeda, Dom. Venezianos und Giorgiones Bildnisse, Sebastianos Dorothea, von Dürer die große venetianische Madonna, das Frauenbildnis, Friedrich der Weise und die fürbittende Maria und zahlreiche andere Bilder der altdeutschen und niederländischen Schule ins Museum. „Perlen" der Sammlung wurden auch der Skulpturenabteilung zugeführt, wie die Prinzessin von Urbino (Desiderio), Donatellos Pazzimadonna und jugendlicher Johannes und Benedettos da Majano große Tonmadonna. Die Sammlung der Plaketten (Sammlung Bardini), Stucchi und Bronzen (Sammlung Joseph und andere), die der deutschen Kleinplastik, die durch Übernahme der Bestände der Kunstkammer reichen Zuwachs erfahren hatte, wurden ausgebaut und übertrafen im Laufe der Jahre alle ähnlichen Sammlungen. Damals kamen auch eine Reihe großplastischer deutscher Werke von Riemenschneider, Gregor Erhardt, Friedrich Schramm in die Sammlung, so daß hier die Wurzeln des zukünftigen Deutschen Museums liegen.

Bode hat durch die Vorführung dieser Gegenstände in Ausstellungen aus Privatbesitz, die seit 1883 in größeren Zwischenräumen nicht zuletzt dank seiner Initiative und entscheidenden Mitarbeit veranstaltet wurden (so 1889, 1890, 1898, 1906, 1909, 1914) und durch den langwierigen Umbau der Gemälde-Galerie (1874—1884) den Grund zu einer umfassenden Praxis der Aufstellung von Kunstwerken gelegt. Ein erstes Ergebnis — nach offenbar mißglückten Anfängen bei der Aufstellung der Sammlung Suermondt — war der Oberlichtsaal der italienischen Renaissanceplastik im Alten Museum (1892), „die beste Aufstellung", die Bode nach eigenem Urteil geglückt ist. Vorbildlich und weithin einflußreich hat sich Bodes Tätigkeit auf diesem Gebiet in der Einrichtung des Kaiser-Friedrich-Museums ausgewirkt, dessen „gemischte Aufstellung" (Gemälde und Skulpturen zusammen) viel nachgeahmt wurde.

Seit 1880 überschüttet Bode die Fachwelt mit Büchern, Tafelwerken, Beiträgen in allen Kunstzeitschriften, Streitschriften, Buchbesprechungen, unter die sich schon gelegentlich Zeitungsartikel, eine später von Bode sehr bevorzugte Form propagandistischer Tätigkeit, mischen. Er hatte mit anderen das Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (1880) ins Leben gerufen, dessen treuester Mitarbeiter er fast 50 Jahre gewesen ist, so daß es und die von ihm 1907 hinzugefügten „Amtlichen Berichte" (jetzt „Berliner Museen") durch ihn ihr Gesicht erhielten.

Als der ohne direkte Mitwirkung Bodes erworbene Rubens der Sammlung Schönborn (Neptun und Amphitrite) aufs heftigste angefeindet wurde und der neuen Museumspolitik Schwierigkeiten zu machen drohte, sprang Bode zu seiner Verteidigung in die Bresche (1880). Morellis berühmtes Buch über die Galerien von München und Berlin kritisierte er und gab damit zugleich eine fundamentale Rechtfertigung seines eigenen Standpunktes (1886, teilweise abgedruckt in „Mein Leben" II 59 ff.). Die Festschrift der Museen für die silberne Hochzeit des Kronprinzenpaares wurde, als sich niemand fand, von ihm übernommen (1883, Italienische Porträtskulpturen in den Berliner Museen). Vor allem erschien nun eine Reihe von Büchern, die das Ergebnis

seiner bisherigen Arbeit auf dem Gebiet der deutschen und italienischen Plastik und holländischen Malerei zogen: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), Geschichte der deutschen Plastik (1885), Italienische Bildhauer (1887, später mehrfach neu bearbeitet als „Florentiner Bildhauer"), Handbuch der italienischen Plastik (1891). Dem großangelegten „Berliner Galeriewerk" (1888—1909) über die Gemälde-Galerie folgte die umfassende Photographienpublikation des „Toskanawerks" (1892—1905, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas) und die lange vorbereitete Ausgabe des „Rembrandt-Werkes" (1897—1905, Beschreib. Verzeichnis mit heliographischen Nachbildungen sämtlicher Werke; 8 Bände erschienen, Supplementband fehlt). 1888 erschien der Katalog der Bildwerke der christlichen Epochen der Museen erstmalig (später vielfach aufgelegt und verändert). Unter den unabsehbar zahlreichen Artikeln sind die über Elsheimer (1880), Brouwer (1884) und Bertoldo di Giovanni (1895) vor allem zu nennen; die letzten beiden hat Bode mehrfach umgearbeitet herausgegeben und zuletzt durch Bücher (1925 und 1924) ersetzt. Die Liste bleibt aber einseitig infolge des Fehlens vieler Beiträge zur Malerei und Plastik Deutschlands, Italiens und der Niederlande, der Galerie- und Ausstellungswerke und allgemein museumskundlichen Aufsätze, die damals zuerst erschienen.

In ebenso günstiger Weise wirkte sich die Beendigung der „Konfliktzeit" auf dem Gebiete der Fürsorge Bodes für Provinzmuseen und Provinzsammler aus, die er schon früh betätigt hatte. Durch sein energisches Vorgehen wurden in Kassel Bilderrestaurationen, die in Wirklichkeit Bilderzerstörungen waren, aufgedeckt, den Katalog der Schweriner Galerie hat er mitverfaßt, Frankfurt in H. Thode einen Direktor verschafft, der sich allerdings nicht eignete. Hamburg erhielt, nachdem Lichtwark berufen worden war, durch Bode alte norddeutsche Bilder, Frankfurt farbige Florentiner Stucchi, Köln italienisches Kunstgewerbe, fast sämtliche preußischen Provinzialsammlungen wurden aus den Doppelstücken der Gemäldegalerie, die Bode auswählte, versorgt. Befriedigender und ergebnisreicher sind jedoch seine Bemühungen um Privatsammlungen.

Die beiden der Stadt Leipzig zugefallenen Sammlungen Thieme sind sein Werk, ebenso in vielen Teilen die Sammlungen Vieweg-Braunschweig, Hainauer-Berlin und vor allem J. Simon, der ihm wie ehedem Thieme beim Kauf freie Hand ließ. Waren es auch vorwiegend Berliner Sammler wie Gumprecht, Thiem, v. Beckerath usw., die er anzuspornen liebte, so erstreckte sich sein Einfluß doch auch weit nach außerhalb. Graf Dönhoff-Friedrichstein, Baron Tucher (München), Fürst Liechtenstein (Wien), R. Kann (Paris), A. Beit (London) verdanken seinem Rate und seiner Empfehlung wertvolle Stücke, zumal die letztgenannte Sammlung barg Hauptwerke, die durch Bode beschafft waren. Von 1888 ab hat Bode in wenigen Jahren eine öffentliche Sammlung von 160 Gemälden für Straßburg zusammengebracht, wobei die schwäbischen und rheinischen Schulen besonders berücksichtigt wurden. Die Vorzüglichkeit der Auswahl hat auch die Anerkennung der Franzosen gefunden, die die Sammlung 1919 übernommen haben. Sie wurde nach ihrer Gründung durch das Vermächtnis Trübner bereichert, dessen Sammlung ebenfalls durch Bode zusammengebracht war.

Anschuldigungen über „umfangreichen und blühenden Kunsthandel in den Museen" blieben nicht aus. Sie waren Bode eine willkommene Gelegenheit, dem

Minister in einer Rechtfertigung seine Tätigkeit für Privatsammler zu schildern (1889). Weniger erfreulich war die öffentliche Gegnerschaft des angesehenen Herm. Grimm (1891). Er unterstützte die Angriffe des phantastischen Pseudokenners Lautner's, die sich — wie die Wurzbachs anderthalb Jahrzehnte vorher — großenteils gegen die von Bode begründete Anschauung des Schaffens Rembrandt's richteten.

Bodes Stellung in der internationalen Kunstforschung war aber nicht mehr zu erschüttern, was sich bald nach der Ernennung zum Galeriedirektor (1890) in der Ernennung als Mitglied mehrerer auswärtiger Akademien zeigte. Die Berliner Akademie machte ihn 1925 zu ihrem Ehrenmitglied.

Bodes unaufhörliche Reisen nach allen Kunstzentren Europas, die ihre Krönung in dem Reisejahr 1893 fanden, in dem er außer allen bekannten europäischen Kunststätten auch Petersburg und Amerika mehrere Wochen besuchte (1911 ein zweites Mal in Amerika), wurde 1894 durch eine lebensgefährliche Erkrankung auf lange ein Ende bereitet. Nach zwei größeren Reisen 1894 überfiel ihn ein Venenleiden mit Embolie schwerster Art, von dem er sich nie mehr ganz erholt hat. Bodes Tätigkeit hemmte dies um so weniger, als er die aufgezwungene Muße zunächst zur Durchführung von neuen Plänen und Schreibtischarbeiten zu nutzen verstand.

Schon 1887 hatten sich die maßgebend beteiligten Stellen geeinigt, daß Bodes mächtig angewachsene Sammlungen in einem eigenen Renaissancemuseum untergebracht, daß daneben für die Antike ein anderer Bau geschaffen werden solle. Den jahrelangen Widerstand des Finanzministers räumte endlich Bode persönlich durch die Kaiserin Friedrich beiseite, deren Hilfe er statt eines Honorars für den Katalog ihrer Sammlung (1894) ausbedang. Als die Gefahr plötzlichen Hinscheidens ihm durch seine Krankheit vor Augen geführt wurde, ging er daran, seine Freunde und Gönner in einem Verein zusammenzufassen, der dem werdenden Museumsbau als Stütze dienen sollte (1896 konstituiert als Kaiser-Friedrich-Museums-Verein).

Der 1897 begonnene Bau des Kaiser-Friedrich-Museums, dessen Innengestaltung im einzelnen Bode und seinen Mitarbeitern zu verdanken ist, wurde 1904 eröffnet. Mit ihm hat Bode seine Arbeit für die italienische Kunst aufs eindrucksvollste gekrönt. Das Kaiser-Friedrich-Museum ist zugleich, — trotz erheblicher architektonischer Schwächen — einer der vornehmsten Repräsentanten neuhumanistischer Kultur im Deutschland Bismarcks, eine überwältigend mannigfaltige und glänzende Schaustellung der künstlerischen Kultur der Renaissance, wie sie außerhalb Italiens kaum noch zu finden ist, und als solche eine Großtat des neuen Deutschland.

Die Erwerbungen, die seit Bodes Erkrankung durch besondere Bewilligungen und durch den neuen Kaiser-Friedrich-Museums-Verein im Hinblick auf das entstehende Museum möglich gemacht worden waren, können nur angedeutet werden, so zahlreich sind sie. Planmäßig wurden die Epochen vor und nach der Renaissance durch Begründung einer frühchristlich-byzantinischen Sammlung, durch Erwerb bemerkenswerter Skulpturen der Zeit der Nicc. und Giov. Pisano, des Arnolfo di Cambio, sowie von italienischen Barockmodellen und Skulpturen der Zeit Friedrichs des Großen und seiner Nachfolger (Pigalle, Tassaert, Schadow) aufgebaut. Besonders reich war die Ernte für die Galerie. Dem Ankauf der größten Kunstwerke, die damals feil waren, des Portinarialtars des H. van der Goes, der Rockeby Venus des Velasquez

und der van Dyck Bildnisse der Genueser Sammlung Cattaneo stand allerdings nationale Eifersucht und die wachsende amerikanische Konkurrenz (Morgan) entgegen. Die Reihe der künstlerisch und geschichtlich bedeutenden Stücke, die erworben werden konnten, ist nichtsdestoweniger höchst bemerkenswert.

Die kostspielige Clinton Hope-Sammlung (Rubens, Vermeer, Steen und andere hervorragende Holländer), Rembrandts Mann mit dem Goldhelm, J. van Eycks Kreuzigung, Goes' Anbetung der Hirten, Fouquets Et. Chevalier, Marmions Tafeln aus St. Bertin, Holbeins Bildnis der Sammlung Millais, Rubens' Isabella Brant und Bekehrung Sauli, van Dycks Ehepaar, Murillos Anbetung der Hirten, die Glatzer Madonna, Bellinis Auferstehung und frühe Madonna, andere Werke von Montagna, Carpaccio, Goya, Bildnisbüsten von Tamagnini, A. Rossellino, A. Algardi sind die wichtigsten aus einer Fülle von Ankäufen, ungeachtet der vielen Einrichtungsgegenstände und klein- und großplastischen Werke, die für den Neubau zu beschaffen waren.

Die literarische Tätigkeit in den zwei Jahrzehnten, die seiner Erkrankung folgten, ist so stark und vielseitig, daß man sich versucht fühlt, hier den Schwerpunkt seiner Arbeit zu sehen, läßt sie uns doch den Mann in der ganzen Fülle seines Wirkens zuerst ahnen. Noch immer dehnt sich sein Arbeitsgebiet aus. Die vorderasiatischen Knüpfteppiche, die italienischen Hausmöbel, Bilderrahmen, Majoliken, das Kunstgewerbe um 1900 werden in selbständigen Publikationen grundlegend behandelt. Sie wuchsen aus Zeitschriftenaufsätzen hervor — öfters solchen des „Pan", zu dessen finanzieller Sicherung Bodes Beistand angerufen worden war —, in denen sich Bode nunmehr mit Vorliebe von seinen ungeheuer vielseitigen Beobachtungen befreite. Sie erst fügen den genialen Zug in sein Charakterbild, indem er den persönlichen Anfeindungen und den Widerständen seiner fragilen Konstitution zum Trotz rastlos und zäh für seine Pläne wirbt, Gegner, die ihm mit seinem stärkeren Hervortreten immer zahlreicher erstehen, niederkämpft, zu Forschungen über sehr spezielle und zu Diskussionen über allgemeine Fragen anregt. Insbesondere für Museumsfragen und zumal für die „amerikanische Gefahr" versucht er das öffentliche Interesse wach zu rütteln. Fesselnd seine Stellungnahme zur zeitgenössischen Kunst, die aber in diesem Rahmen kaum zu kennzeichnen ist: abhold jeder bloßen „Richtungs"- oder akademischen Kunst urteilt er lebendig und großzügig, wobei ihn der circulus vitiosus der Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts zunächst (1893) alles Heil von Amerika erwarten läßt — eine auch von Bode später aufgegebene Anschauung. Sehr charakteristisch ist, daß dieser Bilderkenner von dem weit verbreiteten Vorurteil frei ist, im modernen Staffeleibild vornehmlich lägen die zukunftsträchtigen Keime der bildenden Kunst. Mit Vorliebe forscht er ihnen im Kunstgewerbe nach. Doch hat er L. v. Hofmann, den Malerradierern Klinger, Stauffer-Bern usw. lebhafte Teilnahme zugewendet, trat er entschieden für M. Liebermann ein. Die Reihe der großen Tafelwerke beschließt er mit den „Italienischen Bronzestatuetten" (1906—1912) und zahlreichen großen kritischen Katalogen von Privatsammlungen (Hainauer, Kaiserin Friedrich, Thieme, Kann, Huldschinsky, Hollitscher, Ridder, Morgan, Beit, Kappel). Wie das Werk über die Bronzestatuetten eine von ihm erst entdeckte Domäne der Kunst umfassend erschließt, so faßt er seine Forschungen über die holländische und flämische

Malerei in „Rembrandt und seine Zeitgenossen" zusammen (1906). Ein großes Werk über F. Hals (1912) und über die Majoliken Toskanas (1911) sind in der Gegensätzlichkeit der Interessengebiete fast symbolische Abschlüsse seiner literarischen Tätigkeit vor dem Weltkrieg.

Neben den alten und neugewonnenen Schätzen zeigte das Kaiser-Friedrich-Museum bei seiner Eröffnung drei neue Sammlungen: das sehr wertvolle Kabinett mit Kunstwerken der Renaissance mit einer kostbaren Madonna Mantegnas als Höhepunkt, das J. Simon gestiftet hatte, die neuerworbene, durch schöne Stilleben ausgezeichnete Sammlung A. Thiem und die Sammlung islamischer Kunst von F. Sarre, diese als Leihgabe.

Bode verfolgte mit der Sammlung Sarre die Gründung einer neuen Abteilung, der islamischen Kunstabteilung. Er selbst schenkte ihr seine schöne Sammlung vorderasiatischer Knüpfteppiche als Morgengabe bei der Eröffnung des Museums, und im Mittelpunkt der Abteilung stand die auf Betreiben Bodes und anderer (als Geschenk des Sultans) erworbene Mschatta-Fassade, ein einzigartiges Werk frühislamischer Kunst.

Bode hatte Gelegenheit, seine Pläne umfassend zu fördern, als er im folgenden Jahre (1905) Generaldirektor wurde. Hier erst kamen seine Fähigkeiten als Organisator, die Genialität seiner Begabung voll zur Geltung. Ein erster Erfolg (1906) war die Bewilligung der von ihm beantragten großen Mittel zu einem Neubau, der das Deutsche, das Pergamon- und ein Vorderasiatisches-Ägyptisches Museum umfassen sollte. Als Architekt wußte Bode den damals angesehensten Baumeister A. Messel durchzusetzen, der sich durch den guten Museumsbau in Darmstadt empfohlen hatte. Freiwerdende Stellen ermöglichten in den folgenden Jahren auch eine Reihe anderer Berufungen auszusprechen, die führende Männer der Wissenschaft in die Leitung einzelner Abteilungen brachten wie Schuchhardt (Vorgeschichte), Falke (Kunstgewerbe), Friedländer (Kupferstichkabinett). Als 2. Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums berief er K. Kötschau (1909), der zugleich die zahlreich sich meldenden wissenschaftlichen Volontäre ausbildete. Den stärksten Eindruck machte die von großer Unvoreingenommenheit des Kaisers zeugende Ernennung des Simplizissimus-Zeichners Bruno Paul zum Direktor der Kunstgewerbeschule, die einer gründlichen Reorganisation bedurfte. Bedeutsam für die Zukunft war die Verpflichtung von E. Grosse und O. Kümmel als Sachkenner der ostasiatischen Kunst.

Wie die Schenkung der vorderasiatischen Teppiche zur Schaffung der islamischen Sammlung beitrug, so war eine Geldgarantie, die er für die Sammlung Hayashi leistete, der Grundstein zu der ostasiatischen Kunstsammlung. Bode hat indirekt wie direkt größte Verdienste als Mäzen der meisten Abteilungen der Berliner Museen. Die frühchristliche Abteilung verdankt außer der Sammlung koptischer Stoffe des Konsuls Reinhardt fast alle größeren Stücke ihm, die ostasiatische eine Reihe von Gemälden und die umfangreiche Kollektion der koreanischen Teekeramik, das Münzkabinett unabsehbar zahlreiche Geschenke, für die amerikanischen und afrikanischen Sammlungen bedeutete Bodes Tätigkeit den Höhepunkt der Entwicklung, dem Kunstgewerbemuseum wurde durch sein Eingreifen der Goldschmuck der Kaiserin Gisela gesichert, es erhielt durch Bode die frühesten italienischen Majoliken als Geschenk,

durch die dieser Zweig erst im Museum, das die schönste Majolikasammlung sein eigen nennt, vertreten ist (Urteile nach: „Hauptwerke aus den Staatlichen Museen, W. v. B. zu Ehren herausgegeben von den Abteilungsleitern". Berlin, Grote 1926). Die Kunstwerke, die den einzelnen Abteilungen und zumal den beiden zufielen, die ihm direkt unterstellt waren, können nicht aufgezählt werden. Terborchs bekanntes Konzert war sein Antrittsgeschenk als Galeriedirektor. Mehrere holländische Stilleben, eine Landschaft von Brouwer, Baldungs Beweinung, Bilder von Fra Angelico, Filippino Lippi, Dürer (fürbittende Maria), Gainsborough, kleinere Bildwerke in Bronzen und Stein von Donatello und Ghiberti bis A. Rossellino und M. Olivieri geben eine Andeutung von der Vielzahl der Gaben (Geschenke von W. Bode. Eine Erinnerung zum Jubiläum seiner vierzigjährigen Tätigkeit von den Freunden seiner Arbeit / M. Kappel und K. Kötschau / Berlin 1. Bd. 1912, Privatdruck).

Die Erwerbungen konzentrierten sich mehr und mehr auf die Bereicherung des zukünftigen Deutschen Museums. Mehrere große Altäre (aus Minden, Flöz, Sammlung Brenken), romanische Skulpturen aus Naumburg, frühgotische der Liebfrauenkirche in Trier, Nik. Gerhaerts Anna selbdritt und der Husumer Kamin, die Dangolsheimer Madonna, Bilder von Witz, Multscher, dem Meister von Hohenfurt sind einige der Hauptwerke, die die Sammlung abrundeten. Ein großzügiger Tausch mit den königlichen Schlössern führte der Gemäldegalerie mehrere Bilder von Rubens, ein Frühwerk Rembrandts und wertvolle Bilder der französischen Maler des 18. Jahrhunderts zu.

Bode hat als Generaldirektor seine Pläne über die Gestalt, die den Museen zu geben sei, in einer ausführlichen Denkschrift (1907; abgedruckt in „Mein Leben", Anhang zu Bd. 2) entwickelt. Neben dem Neubau auf der Museumsinsel war darin besonders eines asiatischen Museums im Gebäude des Völkerkundemuseums gedacht, das islamische und ostasiatische Kunstsammlungen zusammen mit den asiatischen ethnologischen Abteilungen aufnehmen sollte. Die Denkschrift schloß außerdem zur Entlastung der Museen einen großen Neubau für die gesamte Völkerkunde in Dahlem ein, der wenigstens in dem begonnenen Teile fertiggestellt wurde.

Infolge fast unüberwindlich scheinender Schwierigkeiten auf dem Gelände der Museumsinsel war der hier begonnene Neubau bei Ausbruch des Krieges noch nicht unter Dach und Fach. Die Fortführung dieses Werkes, das Schicksal des Dahlemer Baues standen jahrelang im Vordergrund des Interesses und führten, zumal da A. Messel vorzeitig gestorben war, zu schärfsten Konflikten mit den Bauleitern. Obgleich später das Bauprogramm in wesentlichen Punkten abgeändert worden ist, hatten die Grundzüge der Denkschrift von 1907 maßgebende Bedeutung für den weiteren Ausbau der Berliner Sammlungen.

Bodes Inanspruchnahme für allgemeine kunsthistorische Ziele führte bei seinen zahlreichen Verbindungen zu einer Machtstellung, die sich noch nicht überblicken läßt. Die Forschungen Gustav Ludwigs und Cornelius v. Fabriczys wurden eifrig gefördert, G. Habichs großes Medaillencorpus verdankt ihm die Entstehung, durch sein Eingreifen konnte das Burlington Magazine, die führende kunstgeschichtliche Zeitschrift Englands, über eine finanzielle Krise hinweggebracht werden. Das kunsthistorische Institut in Florenz verdankte ihm im Stillen so viel werktätige Hilfe,

daß Bode zum ersten Vorsitzenden gewählt wurde (1912). Als solcher löste er es nach dem Kriege trotz denkbar ungünstiger Umstände nach mühevollen Verhandlungen aus der Beschlagnahme und sicherte in der gefahrvollsten Zeit der Inflation seinen Bestand. Den größten Dienst erwies Bode der deutschen Kunstforschung dadurch, daß er sich zusammen mit Althoff an die Spitze des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (1908) stellte, dessen Gründung vor allem K. Kötschau bei ihm angeregt und betrieben hat. Im „Deutschen Verein" verbanden sich die Fachleute Deutschlands zu der gemeinsamen Arbeit, die deutschen Kunstwerke nach Sachgruppen großzügig zu erschließen. In dem bald darauf entstehenden Museumsbund erblickte Bode eine allzu einseitige Standesvertretung der deutschen Kunsthistoriker, die er gern sämtlich vereint gesehen hätte. Die engere Zusammenarbeit von Museumsbeamten mit Beamten der Denkmalspflege zu fördern, war er angelegentlich, aber vergebens bemüht.

Die Fehlschläge seiner Museumspolitik häuften sich freilich zur Zeit seiner Ernennung zum Generaldirektor in unheilverkündender Weise, und die Anfeindungen, denen er immer ausgesetzt war, die er heraufbeschwor, da er mit seinen Gegnern nicht glimpflich umsprang, nahmen naturgemäß zu, nachdem er in die weithin sichtbare Stelle als Generaldirektor eingerückt war. Angriffe von völkischer Seite (W. Pastor) fanden in einem Artikel, in dem Bode den 60jährigen Max Liebermann als einen der deutschesten Vertreter der Malerei seiner Zeit bezeichnete, willkommene Nahrung. Den jüdischen Kreisen der Berliner Sammler galt Bode infolge leidenschaftlicher Äußerungen gegen Juden in einem Privatbriefe, der bekannt geworden war, als notorischer Antisemit. Den Künstlerkreisen, die sich um die Sezession scharten und zu denen auch der mit dem Kaiser verfeindete ehemalige Assistent Bodes Hugo von Tschudi gehörte, war Bode einer der Hauptvertreter der unglücklichen kaiserlichen Kunstpolitik. K. Voll, wohl der ernsthafteste Gegner unter den Tagesschriftstellern, nahm jede Gelegenheit war, Bode anzugreifen, nachdem dieser seine wissenschaftliche Erstlingsarbeit aufs schärfste kritisiert hatte. Der neue Direktor der National-Galerie Ludwig Justi wurde ohne Befragen Bodes, des unmittelbaren Vorgesetzten, vom Minister ernannt (1909).

Gleichzeitig gingen ihm einige von ihm entscheidend geförderte Sammlungen, deren Schicksal er mit Recht ganz oder teilweise mit seiner Person verknüpft sah, verloren (Kann 1904, Hainauer 1906, A. Beit), letzten Endes wohl wegen der seit etwa 1900 in Erscheinung getretenen amerikanischen Konkurrenz, die mit dem Namen J. P. Morgans verbunden war und die ungewöhnliche Preissteigerungen hervorrief.

Bodes Stellung im internationalen Kunstleben, zumal auch auf dem englisch-amerikanischen Kunstmarkt, war trotzdem eine so mächtige geworden, die Spannung infolge des Wirtschaftskampfes England-Deutschland so groß, daß Versuche, Bode aus seiner Machtstellung zu verdrängen, nur eines günstigen Anstoßes bedurften, um mit voller Gewalt loszubrechen. Daß sie im Inland kräftig unterstützt werden würden, war nach den Geschehnissen der Jahre nach 1900 offensichtlich. Als Bode etwas übereilt und zu einem relativ hohen Preise (ca. RM 180000) die Wachsbüste der Flora aus dem Umkreis des Lionardo im englischen Kunsthandel kaufte, brach der von kunsthändlerisch interessierten Art Critics Londons inszenierte Sturm los. Infolge Eingreifens deutscher Gelehrten und Journalisten zugunsten seiner englischen Gegner wurde ein Kampf um Bodes Stellung daraus.

Bode hat diesen Kampf mit der ganzen Energie und Zähigkeit geführt, deren er fähig war, und er ist aus ihm, wie rückblickend gesagt werden darf, als Sieger hervorgegangen. Die Büste ist alt und echt, obgleich der Sohn des angeblichen Verfertigers Lucas behauptet hat, er sei als Knabe bei der Herstellung beteiligt gewesen. Daß Bode die Überarbeitung eben durch jenen Lucas (Vater), der das ganze Gesicht glättete und viele Schäden beseitigen mußte, nicht gesehen hatte, und die Büste sogar mit einem recht ansehnlichen Preise bewertete, war ein Mißgeschick, das am ehesten durch seine mannigfache Tätigkeit — Bode hat seine zuweilen notgedrungen hastige Art der Ankäufe selbst bedauert — und das natürliche Bedürfnis, die Leistungen zu steigern, zu erklären ist. Der Streit hatte zur Folge, daß Bode zahlreiche Geschenke für sein Museum aus Händler- und Sammlerkreisen zugingen und Bode selbst zu regster Tätigkeit angespornt wurde. So gelangten in der Folgezeit eine große Tafel des K. Witz, das Frauenbildnis des Rogier, die Goldwägerin des P. de Hoogh, die Sprichwörter des Bauernbruegel und zuletzt die große Anbetung der Könige des H. v. d. Goes aus Monforte, das kostbarste Besitztum der Galerie seit dem Verlust des Genter Altars, in das Kaiser-Friedrich-Museum.

In und nach dem Weltkriege beherrschte die Sorge um die Neubauten alle anderen Aufgaben. Bode nahm seinen Abschied, als sich eine Gelegenheit bot, den von ihm ausersehenen Nachfolger O. v. Falke mit Erfolg vorzuschlagen (1. 10. 1920). Doch wirkte sich die Verabschiedung äußerlich nicht merkbar aus. Bode wurde mit der Leitung der im Kaiser-Friedrich-Museum vereinigten Sammlungen beauftragt; auch sollte er den Vorsitz in der Museumsbaukommission erhalten. Dazu wurde ihm bis auf weiteres die Leitung der Gemälde-Galerie übertragen.

Die Kriegsfolgen, besonders das Freiwerden der Königlichen Schlösser, von denen das Berliner Stadtschloß das Kunstgewerbemuseum aufnahm, führten zu einer Abänderung der Museumsbauprogramme, auf die Bode keinen rechten Einfluß mehr gewinnen konnte. Er suchte vergebens, den Museumsbau in Dahlem, der als Völkerkundemuseum geplant war und der in Abänderung (1915) der in der Denkschrift von 1907 entwickelten Pläne die asiatischen Sammlungen einschließlich der islamischen und ostasiatischen Kunstabteilung zusammen mit sämtlichen ethnologischen Abteilungen aufnehmen sollte, durch Preisgabe seiner wertvollen Bibliothek zu fördern (1921). Auch eine zweite Spende, die Bode durch ausländische Freunde beschaffte, gewann ihm nicht den erwünschten Einfluß.

Der „Museumskrieg" zwischen Bode und dem Minister, in dessen Verlauf Bode zwar die Presse aller Parteien allmählich für sich gewann, das Ministerium aber, gestützt auf den Landtag, das eigene Bauprogramm durchführte, endete, obgleich Bode, ungebrochen vom Alter, die Willenskraft und Meisterschaft seiner Kunstpolitik erst in diesem schwersten Kampfe voll zu entfalten schien, mit Bodes Verzicht auf die Fortführung des Dahlemer Baues und mit seiner Zustimmung zur Berufung eines ihm genehmen Nachfolgers des nach dem Gesetz ausscheidenden Generaldirektors v. Falke (1927). Im ganzen war es ein Schattenkönigtum, das Bodes Wirksamkeit infolge des Widerstandes des Ministers nach dem Kriege darstellte, und es wird nur zu verständlich, wenn er, der, wie kaum gesagt zu werden braucht, ein glühender Patriot war, Ausschau nach einem Führer in der Politik hielt und schon beim ersten Auftreten

Mussolinis Deutschland eine Persönlichkeit seines Formates lebhaft wünschte. In enger Zusammenarbeit mit Bode führte der neue Generaldirektor Waetzoldt zwei der drei Bauabschnitte, das Deutsche und das Pergamon-Museum, zu Ende, so daß sie beim 100jährigen Jubiläum der Museen (1930) eröffnet werden konnten. Bode hat die Vollendung nicht mehr erlebt, doch ist die Aufstellung des Deutschen Museums nach seinen Richtlinien und teilweise unter seinen Augen erfolgt.

Die beträchtlichen Verluste, die der Ausgang des Krieges naturgemäß auch für die Museen zur Folge hatte (Abgabe des Genter Altars und von zwei Tafeln von D. Bouts, Auflösung des Berliner Privatbesitzes, Widerruf der Stiftung Kappel), hat Bode durch tauschweisen Erwerb einiger Meisterwerke, z. B. der Landschaften von Rembrandt und Rubens, wettzumachen versucht. Einige Hauptstücke konnten außerdem erworben werden — fiel doch damals auch die zweite Schenkung J. Simons Bodes Abteilungen zu —, und schließlich wurden Gebiete der Malerei und Skulptur berücksichtigt, deren Hervorbringungen im Handel niedrig bewertet wurden. Bode war in der Lage, manchen guten Griff zu tun (z. B. Elsheimers schöne Ruhe auf der Flucht), weil er damals vom gesamten internationalen Handel zur Begutachtung der auf den Markt kommenden Kunstwerke angerufen wurde.

Die rege publizistische Tätigkeit, die Bode infolge des „Museumskrieges" durch direkte und indirekte Mitarbeit in der Presse entfaltete, machte nur einen Teil seiner literarischen Tätigkeit in der Nachkriegszeit aus. Ältere Bücher und Aufsätze wurden neu bearbeitet und aufgelegt: Elsheimer (1920), Lionardo (1921), Bronzestatuetten (1922), Brouwer (1924), Bertoldo (1925). Botticellis Werk hat er in der Reihe der „Klassiker der Kunst" zusammengestellt (1926), nachdem er dem Künstler eine biographische Darstellung (1921) gewidmet hatte. Seine Studien über die italienische Frührenaissance faßte er in einem Bande der „Propyläen-Kunstgeschichte" zusammen (1923). Die mit einem Sammelband über „Kunst und Kunstgewerbe um 1900" seinerzeit begonnenen Studien über Fragen der modernen Kunst setzte er mit Büchern über die Bildhauer Klimsch (1924) und Thorack (1929) fort.

* * *

Bodes Kenntnis der Denkmäler und Sicherheit des Urteils gaben der der genauen Sachkenner der einzelnen Stoffgebiete nichts nach. Seine heute mitunter als überholt bezeichnete Lösung der Probleme wird vermutlich noch ernsthafter gewürdigt werden, wenn die persönliche Verstimmung, die in Kämpfen mit Bode oft entstand, aus der Polemik geschwunden ist. Andererseits kann kaum bezweifelt werden, daß Bode wie andere Positivisten unter den Kennern (z. B. Hofstede de Groot) gegen Ende ihrer Arbeit dazu neigte, Schwierigkeiten in der Zuschreibung an Künstler zu unterschätzen, allzuoft Namen zu geben und das Werk einzelner Künstler mit mittelmäßigen Schöpfungen zu bereichern, wo ein „non liquet" am Platze gewesen wäre. Bodes Leistungen und Fehler auf dem Gebiete der Kunstforschung sind eng mit seinem „Urteil auf Anhieb" verknüpft. Die gewohnte Schnelligkeit der Entscheidung zwang zu rascher Stellungnahme, ob es sich um eine wesentliche oder unerhebliche Arbeit handelte; Nüancen konnten zuweilen nicht gebührend berücksichtigt werden, was unter Umständen verhängnisvoll für das schon festgelegte Urteil wurde. Immer-

hin muß gesagt werden, daß Bode vor allen anderen Grundsteine, auf denen sich die historische Darstellung vieler Gebiete aufbaut, gelegt hat.

Bodes Kunstauffassung ist stark von der des Neuhumanismus der Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmt. Burckhardts Schriften wiesen (neben denen Waagens) dem jungen Bode den Weg (vgl. Bodes Einleitung zur Neuausgabe der „Kultur der Renaissance"). Burckhardts schroffe Ablehnung des Barock hat Bode nicht mitgemacht. Er hat aber in seiner Wertung der italienischen Kunst die Grenzen, die Burckhardt gezogen, nur behutsam erweitert.

War Bode in seiner Beurteilung von nordischer, insbesondere niederländischer Kunst weniger von der Literatur als von Originalen abhängig, die sich ihm früh schon boten, so beeinflußte der Neuhumanismus hingegen seine Stellung zur deutschen Kunst. In seiner Sammeltätigkeit wirkte es sich darin aus, daß er sich für eine der höchsten Leistungen, den deutschen spätgotischen Schnitzaltar, kaum jemals recht erwärmt hat, wenngleich er ihn in sein Sammelprogramm einbezog. Die Blüte der deutschen Plastik sah er nicht in der monumentalen, sondern in der Kleinplastik, altdeutsche Gemälde sammelte er relativ spät systematisch, soweit es sich nicht um die Dürerzeit handelte. Immerhin widerlegte der Sammler und Kenner in Bode den Kunsthistoriker oft genug, und ebensooft hier wie in der islamischen, frühchristlichen, frühitalienischen Kunst usw. ist Bode ein Pionier der Kunstforschung gewesen. Der Gedanke des deutschen Museums stammt von ihm, und sein Ausbau durch die fast in letzter Stunde zusammengebrachten sehr ansehnlichen Kunstschätze ist sein Werk. Bemerkenswert kühl war sein Verhältnis zur französischen Kunst, obgleich er früh erkannte, daß Frankreich im 19. Jahrhundert führend gewesen ist.

Bodes literarischer Nachlaß, soweit man davon sprechen kann, befindet sich ungeordnet in der Obhut der Bibliothek der Staatlichen Museen in Berlin. Notiz- und Tagebücher, Entwürfe zu Denkschriften und Briefe in Abschrift und Original bilden einen verhältnismäßig kleinen Teil des vorwiegend aus Briefen anderer bestehenden Ganzen. Photographien, vor allem nach Brouwer, sind ins Kupferstichkabinett gekommen. Seine Bibliothek, einzigartig durch zahlreiche Privatdrucke von Privatsammlungen, wurde 1921 bei Lepke, sein vergleichsweise wenig umfangreicher Kunstbesitz 1929 bei Cassirer versteigert. Eine hervorragende Sammlung von Versteigerungskatalogen und Sonderabzügen schenkte er der Museumsbibliothek. Teile seiner Autobiographie erschienen zuerst in dem Bändchen: „50 Jahre Museumsarbeit" (Velhagen & Klasing 1923; in Einzelheiten abweichende Fassung). Die nicht in der Bethschen Bibliographie (s. o.) aufgeführten größeren Werke nach 1915 sind, mit Ausnahme der Zeitschriftenaufsätze, oben erwähnt.

Berlin-Dahlem Friedrich Winkler

THE WALTERS ART GALLERY

BALTIMORE 1, MARYLAND

April 4, 1963

Dr. Wolfgang Stechow
Department of Art
Oberlin College
Oberlin, Ohio

Dear Dr. Stechow:

It was such a pleasure to have you here last Monday and your lecture was a delight to all! I only was sorry that my own glimpse of you was so very brief.

One of our Trustees, Mr. Francis Murnaghan, who was among those who were at dinner with you has said that in the course of conversation with him, you mentioned an article you had written a while ago on Cornelis of Haarlem. He is eager to follow this up, but does not recall the name of the Dutch publication in which it appeared. Could you let me know the reference, so I can help him?

With best wishes,

Sincerely,

Dorothy Miner

Dorothy E. Miner
Keeper of Manuscripts

DEM:g

DIE CHRONOLOGIE VON DÜRERS APOKALYPSE

UND DIE ENTWICKLUNG VON DÜRERS HOLZSCHNITTWERK BIS 1498

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der Georg-August-Universität

zu Göttingen

vorgelegt von

Wolfgang Stechow

aus Kiel

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 1921

Referent: Herr Prof. Dr. Graf Vitzthum von Eckstädt

I N H A L T

	Seite:
Einleitung	1
I. Kapitel: Die Zeit bis zur Apokalypse	1
II. Kapitel: Die Apokalypse und Gleichzeitiges	
1. Die Stellung der Apokalypse und der gleichzeitigen Einzelschnitte	13
2. Die erste Gruppe der Apokalypse (B.63,67,68, 74,73,71)	15
3. Die erste Gruppe der Einzelblätter und B.61 (B. 117, 128, 102, 61)	23
4. Die zweite Gruppe der Einzelblätter und B.64 (B. 131, 127, 2, 64)	28
5. Die zweite Gruppe der Apokalypse und B. 6 (B. 69, 65, 66, 70, 6)	32
6. Die dritte Gruppe der Apokalypse (B.62,75,72)	37
Anmerkungen	42

ABKUERZUNGEN

Ap. = Apokalypse
B. = Holzschnittnummern nach Bartsch, Le peintre graveur.
b. = Kupferstichnummern " " " " "
DS = Dürer Society
L. = Lippmann, Handzeichnungen von A. Dürer 1883 ff.
RvT = Ritter von Turn (Nummern nach Kautzsch)
Weisbach MBO = W. Weisbach, Der Meister der Bergmannschen Offizin und A. Dürers Beziehungen zur Buchillustration 1896.
Weisbach JD = W. Weisbach, Der junge Dürer 1906.

Einleitung

Die Literatur der letzten Jahrzehnte hat sich wenig mit Dürers Apokalypse beschäftigt. Das komplizierte Problem der Jugendwerke Dürers drängte das Interesse an seinem ersten Hauptwerk zurück, obgleich es jenen unmittelbar benachbart ist [1]; eine Chronologie der Ap. ist - von geringen Andeutungen abgesehen [2] - noch nicht gegeben, ihr Verhältnis zu den Einzelholzschnitten derselben Zeit noch nicht näher behandelt worden. Es wird zu zeigen sein, daß in der Tat eine Ausnahmestellung der Ap. gegen ihre Vorläufer in Dürers Entwicklung besteht, die ihre Untersuchung im Zusammenhang mit jenen Fragen zunächst fruchtlos erscheinen lassen mochte. Trotzdem konnte die vorliegende Arbeit, deren Hauptzweck die Aufzeigung einer glaubhaften graphischen Entwicklungslinie innerhalb der Ap. ist, ihrerseits nicht auf sie beschränkt bleiben. Denn um diese wirklich fassen zu können, mußte eben jene Ausnahmestellung der Ap. einmal von graphischen Gesichtspunkten aus begründet werden und verlangte so nach einer zusammenfassenden Darstellung der vorhergehenden Holzschnittproduktion Dürers und Untersuchung ihres Umfangs; daß dabei die Frage des Technischen mit in den Vordergrund treten mußte, ist bei einer Einstellung auf graphische Entwicklungslinien innerhalb solch umstrittenen Gebiets verständlich.

So möchte das erste Kapitel als Folie für das zweite dienen. Die Frage der Chronologie der einzelnen Werke tritt in jenem zurück hinter der zusammenfassenden Herausstellung der technischen und entwicklungsgeschichtlichen Probleme; im zweiten jedoch ist die Chronologie - innerhalb einheitlicher Technik und Aufgabe - gleichbedeutend mit der Aufzeigung der graphischen Entwicklung und damit Hauptzweck. Unser Resultat steht im Widerspruch zu den wenigen bisher geäußerten Vermutungen; wir hoffen jedoch, daß die Nachprüfung des Ausgeführten an Originalen oder ausreichenden Nachbildungen (die wieder unter sich kongruent sein müssen) seine Berechtigung erweisen möge.

I. Kapitel: Die Zeit bis zur Apokalypse

Die gesonderte Einstellung auf Dürers Holzschnittproduktion während seiner vielumstrittenen Wanderzeit bedeutet an sich eine Erschwerung. Kann von vornherein nur ein Beitrag zur frühen Stilgeschichte des Meisters damit gegeben werden, deren Gesamtbild erst geahnt werden mag, so ist auch gerade dieser Zweig seiner Kunstübung nur mittelbar zugänglich, wie zu zeigen sein wird. Zunächst

aber muß dieser Isolierung, auch abgesehen von unserer, durch das Thema bedingten Einstellung, der Vorzug der reinlichen Scheidung anerkannt werden. Denn dem erstrebten Gesamtbilde kann durch Vergleichung inkongruenten Materials, wie es Zeichnung und Schnitt darstellen, zu leicht und entscheidend geschadet werden. Der erhaltene Vorrat an Zeichnungen mahnt zu noch größerer Vorsicht, als meist beobachtet wird. Vorlagen, Kopien, Studien, Skizzen stehen nebeneinander. Sie sind untereinander nicht streng vergleichbar, vielmehr weniger mit fertigen Schnitten. Ganz besonders bei Dürer, der mehr als irgendjemand bei der reinen Zeichnung wie der Schnittvorlage aus Material und Zweck herausgedacht und künstlerisch differenziert hat; um so mehr, als er in den frühen Zeichnungen vielerlei Einflüssen ausgesetzt war und viel experimentierte, Im Schnitt aber doch wieder Traditionen stärker verbunden war. Zeichnungen sollen daher hier nach Möglichkeit nur als Bestätigung der am Holzschnitt gefundenen Reihe eingeordnet werden.

Da der Baseler Hieronymus der einzige beglaubigte Schnitt Dürers vor der Ap. ist, so ist zur Aufweisung einer Entwicklungslinie die Einstellung der Baseler Frage in diesem Zusammenhang unvermeidlich; diese aber erfordert in erster Linie die Untersuchung der Frage des Schnitts.

Es ist offenbar, daß Entwürfe eines in mehreren Offizinen, also im Bezirk verschiedener Schnittweisen tätigen Meisters den verschiedensten Kreuzungen zwischen der Entwicklung ihres Stils und der jedesmaligen Schnittart in der Ausführung unterworfen sind. Diese werden Zuschreibung und Chronologie immer erschweren, zumal wenn beide sich noch in der Schwebe gegenseitiger Stützung befinden wie beim jungen Dürer. Die an den fertigen Schnitt gebundene Überlieferung ist also für den stilistischen Standpunkt mehr oder weniger gefälscht, etwa nach Art eines vom Meister entworfenen, von Schülerhand ausgeführten Werkstattbilds. Hiervon wieder zu trennen, wenn auch praktisch vorsichtig dabei in Rechnung zu stellen, ist die rein qualitative Seite der Schnittausführung, deren Einfluß auf jene schulgemäßen Verschiedenheiten wie auf die ursprüngliche graphische Erscheinung der Zeichnung wieder gesonderte Beachtung beansprucht; so kann z. B. eine qualitativ schwache Ausführung in stilistisch wichtigen Zügen der Vorlage größere Treue bewahren als eine der Erscheinung nach günstigere, die die Vorlage eigenmächtiger behandelt. Wir werden demnach zu unterscheiden haben zwischen Analogien f o r m a l e r Art im Sinne persönlicher

Stilmerkmale, g r a p h i s c h e r Art im Sinne des für den Schnitt berechneten Systems der Vorlage, t e c h n i s c h e r (xylographischer) Art im Sinne einer persönlich oder werkstattmässig besonderen Schnittausführung und q u a l i t a t i v e r Art im Sinne der mehr oder minder adäquaten Interpretation des graphischen Systems der Vorlage oder der technischen Werkstattbesonderheiten. Es ist klar, dassder Kernpunkt des Problems in der Beziehung zwischen der zweiten und dritten Kategorie, der Annäherung der technischen Ausführung an die graphische Vorlage zu suchen ist.

Das heisst, auf den jungen Holzschnittzeichner Dürer angewandt: Gibt es ein sicheres Werk, das: die graphische Konzeption u n d die besondere Schnittausführung klar erkennen lässt und sie in einen Ort und Zeitpunkt zusammenbindet, so muss es möglich sein, durch die Verknüpfung beider Elemente mit den überlieferten biographischen Angaben den künstlerischen Werdegang von dort aus weiter zu verfolgen.

Dieses eine feste Werk besitzen wir im Baseler Hieronymus. Von ihm muss daher ausgegangen werden.

Der Hieronymus ist mit dem terminus ante 1492 für Dürer bezeugt. Nun wissen wir zwar, da die Untersuchung seines Stils an den fertigen Schnitt gebunden ist, über dessen Treue gegenüber der Vorlage zunächst nichts. Es ist aber Aussicht, den Baseler Schnitt als Ausgangspunkt für weitere Zuschreibungen zu erweisen, wenn auch seine spezielle x y l o g r a p h i s c h e Erscheinung dem entspricht, was wir für Dürers Stil in dieser Zeit voraussetzen müssen. Es könnte dann die Art des Schnitts nicht von einem zufällig so orientierten Formschneider abhängig gemacht werden, sondern sie gälte als Zeugnis für das ganze Werk. Diese Gewähr wäre durch einen Anschluss an Dürers Lehrwerkstatt, die Wolgemuts, deshalb gewonnen, weil der Hieronymus bekanntlich auch rein technisch in Basel ohne Vorstufe ist 1).

Die Beziehungen sind nun in der Tat so enge, dass sie bereits öfter bemerkt wurden 2) und nie hätten geleugnet werden dürfen 3). Besonders beweiskräftig sind einige Blätter des Schatzbehalters, vor allem die 15. Figur. Das gerade Absetzen von Modellierungslinien vor einigen zusammenhängenden Helligkeiten, eine charakterische Art schräg-weitmaschiger, zaghafter Kreuzlagen-Ansätze, die mangelhafte Andeutung von Rundungen durch diesen, nicht streng folgende, etwas planlose Strichlagen, ganz besonders die Zeichnung der Augen - Pupille und Iris deutlich getrennt, hakenförmige Brauen, geschwungene Oberlider, tiefe Betten unter den Unterlidern - belegen einen

engen Zusammenhang.

Wir glauben damit eine genügende Stütze für die Annahme gewonnen zu haben, dass uns der Hieronymus-Schnitt den graphischen Stil der Vorlage Dürers mit ziemlicher Treue vermittelt. Seine qualitativ primitive Ausführung hat damit zunächst nichts zu tun, da eine solche, wie oben bemerkt, nicht mit der technischen "Werkstatt"-Besonderheit verwechselt werden darf, vielmehr das graphische Bild der Vorlage trotz Ungeschicklichkeiten treuer wahren kann, als eine mit diesem nicht vertraute, wenn auch geschicktere Schnittausführung.

Der Versuch zu treuem Interpretieren der Zeichnung mit dem Schnittmesser, der zudem die für Dürers Vorlage anzunehmende Plastik der Erscheinung besonders heraushebt 4), ja grade die Unbeholfenheit der Ausführung machen nun aber zusammen mit dem Vermerk des Künstlers auf dem Holzstock die eigene Schnittausführung durch Dürer im höchsten Grade wahrscheinlich 5). Darin läge zugleich die Erklärung für die Tatsache, dass der Hieronymus den vom Dürer der autenthischen Holzschnitte Herkommenden gegenuber den strittigen Werken sofort dürerisch erschien; hier steht eben gleichsam ein eigenhändiges Werk einem Werkstattprodukt gegenüber. Von diesem Verhältnis wird noch zu sprechen sein; hier muss es von Interesse sein, die eigene Schnittweise Dürers kurz zu charakterisieren im Hinblick auf die noch ferne Ap. Wir wissen aus Zeichnungen, dass der junge Dürer die Gesetze der Perspektive zwar gefühlsmässig, aber in weitem Umfange beherrschte. Der Schnitt wirkt demgegenüber im räumlichen Sinne primitiv, was in der successiven Durcharbeitung des Holzstocks eine Erklärung findet. Der Hintergrund wird auf der Vorzeichnung ähnlich wie in freien Zeichnungen dieser Periode in leichterer Faktur die Illusion der Tiefenwirkung gesteigert haben. Hier brachte der relativ schwierige und auf die Durcharbeitung des Einzelnen unwillkürlich konzentrierende Schnitt eine Schädigung, indem mit der gleichen Bestimmtheit Vorder- und Hintergrund durchgearbeitet wurde, so klappt sich dieser mehr über jenem auf, statthinter ihn zu treten, wenn auch mit linearen Mitteln das Zurückschiebende von Pult und Büchern energisch zur Geltung gebracht werden sollte. In der Ap. werden wir den Kampf mit ähnlichen retardierenden Momenten der Technik weiter zu verfolgen haben 6). Das Interesse des Technikers wendet sich, wie zu erwarten, mit Leidenschaft der plastischen Heraushebung zu und findet hierin eine glückliche Lösung von bleibender Bedeutung; die scharfen Konturen und das gerade Absetzen der Strichlagen vor zusammenhängenden Lichtflächen wird diesem Zweck weitgehend dienstbar gemacht. Auch hier wird die Ap. die Fortsetzung bringen 7). Die Baseler Folgen werden in der Tat schon

in der weniger starken plastischen Heraushebung verraten, dass Dürers Hand beim Schnitt nicht im Spiele war 8).

Wir stellen nun die Frage der Baseler Folgen kurz in diesen Zusammenhang, um die Basis von Dürers Stil während der Baseler Zeit über den Einzelfall hinaus zu erweitern; auch hier vom schnittechnischen Standpunkt aus und unter Voraussetzung der letzten ausführlichen Arbeiten über das stilistische Verhältnis Dürers zu den Illustrationen 9). Auch unter den Gegnern der Dürerhypothese in der Baseler Frage dürfte es als ausgemacht gelten, dass jene zweifelhaften Werke nicht von der Hand ihres Zeichners geschnitten sind. Es ist angesichts der Verschiedenheit der graphischen Erscheinung etwa von Narrenschiff und Ritter von Turn, die doch zweifellos stilistisch zusammengehören, und deren Verhältnis zum Terenz unnötig, die Berechtigung dieser Annahme näher zu belegen. Die Fragestellung, die wir infolgedessen für erlaubt halten, lautet: Finden wir unter derAnnahme eines fremden Formschneiders für die strittigen Werke eine Brücke zwischen dem einzigen beglaubigten Schnitt aus Dürers Frühzeit zu jenen, und was kann daraus graphisch für die Entwicklungslinie zur Ap. und deren Stellung geschlossen werden?

Die fraglichen Werke bestehen aus Holzschnitten und Schnittvorzeichnungen. Wir halten zunächst fest, dass der Hieronymus gerade den in demselben Material, aber ganz anderer Technik ausgeführten Illustrationen zum Ritter von Turn und Narrenschiff gegenüber technisch nicht conform genug ist, als dass die üblichen Vergleiche stilistischer Art ganz überzeugend angewendet werden dürften. Es ist also grade anfechtbar, die Illustrationen auf Grund solcher Methode Dürer a b z u s p r e c h e n unter Hinweis auf Erscheinungen, die auf die Arbeit des Holzschneiders bei jenen zurückgehen können, etwa das Fehlen von Kreuzlagen, schwächeres Sprechen von plastischen Tendenzen usw. 10).

Dagegen dürfen wir den Hieronymus, dessen graphisch in den Hauptzügen getreue Schnittausführung wir belegt haben 11), mit weitaus grösserem Recht mit den Terenzvorzeichnungen vergleichen, die im Hinblick auf gleiche technische Ausführung conzipiert sind und uns im Original vorliegen. Sie sind ja auf den Stock selbst gezeichnete Schnittvorlagen und als solche mit dem nunmehr graphisch beglaubigten Hieronymus besser vergleichbar als mit den ganz freien Zeichnungen.

Die Zusammengehörigkeit in graphischer Beziehung ist durchaus überzeugend. Freilich findet man auch bei den ausgeführten Schnitten aus dem Terenz, deren nicht sehr günstiges Verhältnis zu den unaus-

geführten infolge der Ähnlichkeit der Themen leicht überblickt werden kann, hier und da jene scharfen Konturen, die die plastische Wirkung verstärken. Das Übrige aber, namentlich die erwähnten charakteristischen Kreuzlagen, die man in den fertigen Schnitten zu Unrecht suchte und vermisste, die langen Modellierungslinien, die Durchbildung der Augen entfernen den Hieronymus von den ausgeführten Schnitten und zeigen seine enge Verwandtschaft mit den Vorlagen 12). Nimmt man dazu, dass die geäusserten Bedenken gegen die Zuschreibung der Terenzillustrationen (wie auch der anderen Folgen) gewöhnlich nicht mit graphischen, sondern allgemein stilistischen Differenzen begründet wurden, für die u.E. die Verschiedenheit der Aufgaben genügende Erklärung gibt und dass die formalen Übereinstimmungen immer häufiger anerkannt werden 13), so kann die Urheberschaft Dürers für umso gesicherter gelten.

Die graphische Behandlung gibt aber noch einige andere Hinweise an die Hand, die geeignet sind, die Stellung des Hieronymus auch gegenüber den strittigen Schnitten zu klären. Man betonte mit Recht die stärkere plastische Haltung des Hieronymus. Sie wird, wie erwähnt, von den ausgeführten Terenzschnitten geteilt und fand ihre Erklärung in der technischen Verschärfung der Konturen hier wie dort. Das findet sich nun in der Tat in den Baseler Folgen nur in geringerem Grade; die Diskrepanz zwischen dem Ernst und der Schwere des Hieronymusschnitts als graphischer Erscheinung und der geschickten Leichtigkeit des Ritters von Turn und der hierhergehörigen Narrenschiffblätter 14) hängt eng damit zusammen. Beides ist, ebenso wie das Fehlen der beim Hieronymus besprochenen Primitivität des Räumlichen im Technischen begründet. Ohne Zweifel wirkt ja der Hieronymus vom spezifischen Standpunkt einer gleichsam neutralen Holzschneidekunst aus ungeschickt. Das darf aber - wie wir aus seiner graphischen Richtung entnahmen - grade n i c h t einer Untreue des Holzschneiders gegenüber dem Stil der Vorlage zur Last gelegt werden. Wenn nun die anderen Baseler Schnitte sich geschickter in ihrer Aufmachung als Schnitte präsentieren, so wird es eben daran liegen, dass der Formschneider e i g e n m ä c h t i g e r mit den Vorzeichnungen umging. Die Terenzzeichnungen geben da einen weiteren Anhalt. Wenn man von ihnen meinte, dass sie wie flüchtig hingeworfene Skizzen aussähen, denen man ihre Bestimmung zum Schnitt kaum ansähe 15), so geht das entschieden zu weit; die Rücksicht auf den Schnitt ist im Ganzen an der offenen regelmässigen Faktur im Vergleich zu anderen Zeichnungen nicht zu verkennen. Aber es ist richtig, dass in den Terenzzeichnungen viel Schnittungemässes im Sinne jener neutralen

Kunst des fremden Formschneiders steckt. Dürer, der bei eigenem Schnitt zweifellos seinen Vorlagen in demselben Sinne wie dem Hieronymus bei aller Primitivität die in ihnen vorbereitete energisch-plastische Wirkung verliehen hätte, richtete sich jedenfalls nach keinem gebräuchlichem graphischen Vorzeichnungsschema. So mochte etwa der Formschneider des Terenz viel Schwierigkeiten an seiner Arbeit und gute Entschuldigung für Ungeschicklichkeiten haben. Wenn nun also der Ritter von Turn mehr "Holzschnittgemässheit" zeigt als der Hieronymus, wenn seine frische Lebendigkeit und geschickte "Routine" gegen den ernsten ringenden Dürer des Hieronymus geltend gemacht werden konnte, so klärt sich das ohne Widerspruch: Dort die auch sonst für den Dürer dieser Jahre bezeugte Unmittelbarkeit einer lebhaften, schlagfertigen Phantasie, übersetzt in die Sprache eines selbständigen und geschickten, wenn auch nicht im dürerischen Sinne interpretierenden Holzschneiders, hier ein inhaltlich und künstlerisch bedeutsameres Blatt in graphisch getreuer und schon damit weniger "wirksamer", dazu primitiverer Schnittausführung. Wenn man danach durchaus zugestehen muss, dass ein wesentlicher Teil dürerischer Absicht beim Schnitt des Ritters von Turn und des Narrenschiffs verloren ging, so wird man sich umso eher von ihrer durch das Stilistische geforderten Zurückführung auf Dürers Feder überzeugen lassen, die in der Tat im ungeschnittenen Terenz unverfälschter zu uns spricht.

Überblickt man nun den Stil der ganzen Baseler Produktion Dürers 16), so fühlt man sich freilich weit von Wolgemut entfernt. Mit dem allgemeinen Hinweis auf Schongauer aber ist diesem spezifischen Schnittwerk gegenüber nichts gewonnen. Wir gehen wieder vom Hieronymus aus, um den Anschluss aufzufinden.

Neben den Analogien zum Schatzbehalter finden sich im Hieronymus auch andere Züge technischer (und damit also bei ihm auch graphischer) Art, die seine Stelle in der Holzschnittproduktion seiner Zeit näher charakterisieren. So sind seine Strichlagen gegenüber etwa dem genannten Vergleichsblatt offener, regelmässiger, weniger kompliziert. Der Schlagschatten verläuft in parallelen geraden Lagen, während er sich dort dem Abschluss der Figuren rund anschmiegt 17). Solche Züge, die sich auch im Terenz finden, mögen an sich geringfügig erscheinen, gewinnen aber dadurch an Bedeutung, dass sie diese Werke einem anderen Bezirk Nürnberger Holzschnittweise annähern, zudem sie auch stilistisch sehr starke Analogien zeigen.

Es ist ein Hauptverdienst Stadlers 18), die schon vorher bemerkte erstaunliche Verbreitung eines auf oberrheinischen Einflüssen

fussenden Holzschnittstiles der achtziger Jahre eingehend belegt zu haben. In Ulm und Nürnberg ist er, der mit der Tätigkeit Ludwig Schongauers in Verbindung gebracht wurde 19), besonders wirksam. Dort belegen der Ulmer Terenz und die Lirarchronik seine schwäbische Ausprägung; wichtig vor allem ist die in Nürnberg konstatierbare Verschmelzung dieser Sphäre mit Wolgemuts Stil, wie sie in Kobergers Heiligenleben von 1488 vorliegt.

Vergleicht man etwa das erste Blatt des Heiligenlebens 2o) mit dem Hieronymus, so wird auch ihre graphische Verwandtschaft in jenen oben vom Schatzbehalter getrennten Zügen klar. Im Stilistischen ist das Verhältnis noch enger 21). Es ist bei dieser doppelten Verbindung nicht zuviel gesagt: Die "Schongauerischen" Züge im Hieronymus und in der ganzen übrigen Baseler Holzschnittproduktion Dürers sind durchweg von jener Sphäre aus erklärbar, der die auf die graphische Erscheinung so einflussreichen Formschneider der Illustrationen zudem noch besonders nahe gestanden haben mögen. Wie der in Format und Inhalt bedeutende Hieronymus bezeichnenderweise graphisch die Verbindung von Einflüssen Wolgemutscher Werkstatt u n d jener (ja ihrerseits auch von Wolgemut nicht unabhängigen) Richtung in autenthischem Schnitt wiederspiegelt, so auch stilistisch. Der leichtere Ritter von Turn bietet sehr starke Analogien zum gleichfalls erzählenden Heiligenleben 22). Was bei Dürer unmittelbarer und kräftiger erscheint, liegt durchaus in ihm selbst begründet.

Es ist nach alledem sehr berechtigt, nach Schnitten Dürers in der erwähnten Sphäre Nürnberger Holzschnittproduktion zu suchen. Anfänge dazu sind gemacht 23); die sehr verschiedene Schnittausführung legt zunächst allerdings noch beträchtliche Hindernisse in den Weg. Nur als Anhaltspunkte seien das u.E. besonders dürerische erste Blatt der Allerheilsamsten Warnung 24) genannt, das stilistisch wie zeitlich zwischen dem ersten Blatt des Heiligenlebens und besonders dem Ritter von Turn steht und sie sprunglos verbindet, sowie - allerdings mit grösserem Vorbehalt - das schon von Stadler mit diesem zusammengestellte, wohl frühere temperamentvolle Titelblatt der Oratio Cassandrae Venetae 25).

Wir stellen fest und betonen nochmals, dass die Verbindung zwischen Dürers Nürnberger Holzschnittkreis und seiner Baseler Produktion eine lückenlose ist. Es ist also kein Grund vorhanden, eine starke Neubeeinflussung irgendwelcher Art zwischen beiden Perioden anzunehmen. Von wo sollte diese kommen? In Basel ist Dürer ohne Vorstufe, er selbst verpflanzt den neuen Stil dorthin. Für eine Neubeeinflussung von Colmar oder Strassburg aber fehlt nicht nur

jeder zwingende Hinweis auf eine Tätigkeit Dürers dort vor Basel, es ist auch kein Holzschnittstil in dieser Gegend nachweisbar, der auf Dürers Baseler Stil gewirkt haben könnte. Das veranlasst uns, über den von Meder vorgeschlagenen Wanderweg Dürers von Nürnberg aus 26) insofern hinauszugehen, als wir ihn consequent über Ulm direkt nach Basel verlaufend annehmen. Durch Scheurl ist Dürers Ankunft in Colmar 1492 festgelegt. Wir dürfen sie ins Ende des Jahres heruntersetzen. Dass das Jahr der Druckerscheinung der Baseler Werke für ihr Entstehen nur den terminus ante gibt, ist festgestellt 27) und muss mit Entschiedenheit betont werden. Das frühe Datum des Hieronymusschnitts (8. August 1492) spricht an sich schon gegen die alte Annahme 28). Bezieht man das "peragrata Germania" auf den Weg von Nürnberg nach Basel, was dem Wortlaut sehr gut entspricht, so dürfen wir Dürer noch im Sommer 1490 in Basel eintreffen lassen und haben für die Tätigkeit in Basel 2 volle Jahre zur Verfügung 29). Besonderen Wert legen wir aber auch auf die Erwägung, dass eine Tätigkeit Dürers in Colmar v o r Basel sichtbare Spuren einer neuen künstlerischen Orientierung hätte hinterlassen müssen, während wir doch eine sprunglose Verbindung zwischen Nürnberg und Basel mit Nachdruck feststellen zu müssen glaubten.

Es kommt nun darauf an, die Verbindung von Basel nach vorwärts, also nach Colmar und Strassburg aufzunehmen. Das Canonbild aus dem Missala Speciale, das 1493 bei Grüninger in Strassburg erschien, zeigt im Ganzen noch durchaus Dürers Baseler Stil, ja sogar die Schnittweise des Blattes passt auffallend gut zu der des Ritters von Turn 30), und Basel scheint auch äusseren Gründen nach als Entstehungsort in Betracht zu kommen 31). Es mag sein, dass Dürer den Holzstock schon fertig mit nach Strassburg genommen hat. Es ist ein Höhepunkt und der Abschluss der Baseler Zeit.

Erst in Colmar, Ende 1492, ist ein entscheidender neuer Einfluss festzustellen - die in dieser Stadt zu vermutende starke Tradition Schongauers, den Dürer selbst nicht mehr am Leben traf. Die Zeichnungen, die vor allem in der klareren Organisierung des Strichs und der Modellierung den Einfluss schongauerischer Stichweise verraten, fallen in diese Zeit 32). Es ist nicht zufällig jetzt eine ganze Anzahl von ihnen erhalten, während in der Periode überwiegender Holzschnittätigkeit die Zeichnung auf dem Stock mit dessen Schnitt verloren ging. Und es ist höchst bezeichnend, dass die eigentliche S c h o n g a u e r -Einwirkung auf Dürer zugleich den eigentlichen Beginn der entsprechenden technischen, eben s t e c h e r i sch e n Neigungen des jungen Meisters mit sich bringt, die vorher nur ganz

früh sich vereinzelt gemeldet hatten 33). In die folgende Zeit fallen nun die ersten Stiche Dürers 34).

Aber auch ein Holzschnitt lässt die Spuren des neuen, wie die Zeichnungen beweisen, dem Holzschnitt im Ganzen ungünstigen Stils verfolgen. Das Titelblatt zum "Spigel der waren Rhetoric", das Ende 1493 bei Riederer in Freiburg erschien und von Baumeister überzeugend Dürer zugeschrieben wurde 35), bietet den Beleg. Es muss in dieser Periode entstanden sein, da es in Stil und Technik aufs Deutlichste Züge aufweist, die auf Einwirkung schongauerischer Art zurückgeführt werden müssen; dazu passen Erscheinungsort und -jahr. Es bestätigt unsere Vermutung, dass diese Tradition in Colmar auf Dürer wirken musste, ihre Einwirkung daher nicht vor Basel angenommen werden darf, wo sie nicht wieder spurlos aus Dürers Stil hätte verschwinden können. Die Wappenhalterin, einerseits der Zeichnung L. 346 36), andererseits - was für Dürers enge Beziehungen zum Ulm-Nürnberger Kreis charakteristisch ist - der Braut in der Lirar-Handschrift Seite 12 37) nahe verwandt, findet zwar auch deutlichen Anschluss an Typen des Terenz 38). Aber nicht nur, dass die Engel in den Gesichtstypen und der ornamentalen Behandlung ihrer Gewandsäume Schongauers Nähe verraten, auch die Technik vor allem ist eine andere, stecherhafte geworden. Dass sie auf Dürers Vorlage zurückgeht, darf hier einmal durch den Vergleich mit einer frühen aus den ja auch stecherische Einflüsse verratenden Zeichnungen dieser Periode belegt werden, wofür sich die Erscheinung Christi vor Magdalena 39) gut eignet. Wie hier, sind im Schnitt gegenüber der Baseler Technik Kreuzlagen häufiger und systematischer verwandt. Sehr bezeichnend sind die spitzen Querhaken an den Ärmeln der Engel. Der Faltenwurf der Wappenhalterin erreicht wie bei der Magdalena eine weiche Rundung, die vorher nicht zu finden war und dem Gewand der Heuschreckenmadonna B. 44 bereits sehr nahe steht.

Es ist kein Zweifel, dass wir in diesem an sich gewiss unbedeutenden Schnitt wirklich das Zeichen einer neuen Etappe in Dürers Holzschnittkunst erblicken dürfen, die, im engsten Zusammenhang mit Dürers Biographie, nunmehr einen direkten Einfluss schongauerischer Kunstweise belegt 4o). In dieser Zeit erwirbt Dürer das letzte Ingredienz für den in der Ap. ausgeprägten g r a p h i s c h e n Stil, eben das schongauerische, nachdem Basel nur die Vollendung der von Anfang an geübten, in jener Nürnberger Produktion und direkten Anregungen Wolgemuts begründete Stilweise gebracht hatte.

Die Holzschnittproduktion Dürers während der Wanderzeit scheint uns hiermit abgeschlossen. Wir können uns Friedländer weder in der

Datierung noch überhaupt in der Zuschreibung der Revelationes Sanctae Brigittae an Dürer 41) anschliessen. In der "Grossen Kreuzigung" 42) und der Sebastiansmarter 43) sehen auch wir nur den Abglanz originaler Arbeiten Dürers. Die beiden Titelholzschnitte zur Rhosvita zeigen trotz des vergröbernden Schnitts eine so starke Verwandtschaft im Graphischen wie im Stilistischen mit den frühen Blättern des Marienlebens, das uns ihre Ansetzung kurz vor Erscheinen des Buchs (1501) notwendig erscheint 44). Der Syphilitiker 45), eine alleinstehende, sicher auf Dürer zurückgehende Gelegenheitsarbeit, gehört wohl in die Nürnberger Zeit vor der ersten italienischen Reise; er erschien schon 1496.

Gerade der Mangel Dürerischer Holzschnitte von der Colmarer Zeit bis zur endgültigen Niederlassung in Nürnberg erscheint bezeichnend. Die Colmarer Periode ist die des Einrichtens auf eine neue Gestaltungsform, den Kupferstich 46). Sie musste trotz anzunehmender primitiven Übung in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt durchaus neu erobert werden und zwang mit ihren bedeutenden, unmittelbar persönlich zu bewältigenden technischen Schwierigkeiten zu Conzentration und gewisser Einseitigkeit. Dann kommt Italien mit seinen ganz neuen, dem Holzschnitt zunächst ungünstigen Problemen.

Die Stellung der Ap. scheint uns nach der gegebenen Übersicht über Dürers Holzschnittweg bis zu ihr nunmehr präzisierbar. Die Zeit bis Colmar weist die völlige Vorherrschaft des Holzschnitts auf. Aber sie musste als Ganzes dem künstlerischen Ernst des reifenden Dürer, der vom technischen gerade bei ihm nicht getrennt werden darf, jetzt unbefriedigend erscheinen. Der junge Künstler entwarf - wer weiss, ob nach vorher-gehenden Studien? - seine aus frühreifem Gestaltungsvermögen erwachsenden leichten Zeichnungen auf den Holzstock; der Schnitt war, wenn wir vom Hieronymus absehen, zweite und anderer Leute Sorge, die Beherrschung der Technik und damit das eigentliche Denken aus ihr heraus kam bei der Menge der Arbeiten zu kurz. Das war wohl allgemeiner Brauch, aber nicht nach Dürers Sinn. Er hat im Hieronymus vereinzelt, aber in bezeichnender Weise dagegen protestiert und stände in Bezug auf die Zuschreibung der Baseler Folgen heute wahrscheinlich zwischen den Parteien. Colmar bedeutet den Bruch mit dieser Überlieferung zunächst unter dem Einfluss des Kupferstichs, der solche bequeme Arbeitsteilung nicht erlaubte und so das Gewissen Dürers in seinen Bann zog. Hier hiess es mit dem schwierig zu handhabenden Stichel jeden Strich, wie er aus der Phantasie kam, selbst dem Material abringen und sich so erst ganz zum Eigentum nach Dürers Sinn machen.

Das ist eine bedeutsame Umkehr, deren geistige Grundlage durch die Erfordernis der ungeheuren italienischen Eindrücke bis ins Letzte Herr zu werden, durchweg gefördert werden musste. Als dann Dürer endgültig heimkam, ergab sich wie von selbst die Synthese des neu Erworbenen mit dem Hergebrachten. Wie früher nur in dem aller Welt zugänglich zu machenden Holzschnitt konnte der mit seiner Zeit in die Wiederkehrstimmung vor 1500 tief hineingezogene und in Italien gewaltig gewachsene Künstler seine gereiften inneren Visionen gestalten. Aber seine Stellung zu diesen technischen Kunstmitteln hatte sich grundlegend verändert. Sein durch strenge Schulung am Kupferstich und im ehrfurchtsvoll genauen Kopieren nach grosser italischer Kunst gewachsener Ernst musste es nun als unerträglich empfinden, die eigene, ganz anders als früher bis ins kleinste berechnete und geklärte Zeichnung fremder Hand zu gleichsam unpersönlich-neutralem Schnitt zu überlassen. Wie im Stich musste, um das zu vermeiden, eine peinliche Hand liebevoll jedem Strich nachgehen, um jene letzte Klarheit der Form zu erzielen und der Welt zu vermitteln, die der Künstler in der durchschnittlichen Holzschnittproduktion der Zeit und seiner eigenen Lehrzeit nach der Schulung seiner feinsten Organe durch den Stich und das Studium Italiens vermissen musste. Die im Hieronymus bezeugte Gesinnung siegt endgültig. Nur als Reform in diesem Sinne kann die Ap. in ihrer künstlerisch und kunsthistorisch überragenden Stellung verstanden werden. Dass der Künstler zu ihrem Schnitt selbst Hand anlegte, scheint uns mit diesem Gesichtspunkt so fest belegt zu sein, wie es zur Zeit überhaupt möglich ist. Nur so erklärt sich auch ihre Ausnahmestellung im Sinne der lockeren graphischen Verbindung mit dem Komplex der Baseler Arbeiten Dürers, die noch näher zu besprechen sein wird.

Dass im allgemeinen die graphische Erscheinung der Ap. der angedeuteten Entwicklung, soweit das überhaupt zu verfolgen ist, entspricht, haben wir oben schon angedeutet 47). Die alte Schnittvorlagenhandschrift erfährt den Einfluss der im Umgang mit dem Stichel erworbenen grösseren Organisationsfähigkeit des Strichs, dazu treten die in Italien gewonnenen spezifisch plastisch-körperlichen Tendenzen. Dass in der Ap. Wolgemut- und Schongauerspuren wiederkehren, ist längst bekannt, auch Baseler Reminiszenzen hat man in immer grösserer Zahl in ihr entdeckt 48). Der schwäbisch-nürnbergische Stil in Verbindung mit dem Wolgemuts fand sich schon im Hieronymus; der Einfluss des Schongauerischen trat in Colmar dazu. Ihre Synthese in der Ap. entspricht umsomehr der Erwartung, als wir schon in einem wenn auch bescheidenen Werk eine gleiche Vereinigung beo-

bachtet haben 49). Die Arbeit, in der die geistige Kraft des jungen Meisters in voller Grösse sich entfalten sollte, musste erst recht alles auch in anderen Erfüllungsformen Neugewonnene unter dem Schutze einer neuen technischen Vervollkommnung des Holzschnitts zu einheitlichem Stil sich verbinden lassen.

II. Kapitel: Die Apokalypse und Gleichzeitiges.

1. Die Stellung der Apokalypse und der gleichzeitigen Einzelschnitte.

Aus der präzisierten Stellung der Ap. ergibt sich, dass diese graphisch ein Neuanfangen in mancherlei Beziehung bedeutet. Die konsequente Eroberung des eigentlich holzschnittgemässen Dürerischen Linienstils beginnt, von dem frühen Versuch des Hieronymus abgesehen, erst jetzt, gleichsam am eigenen Körper. Aber auch die Behandlung der Komposition tritt in ein neues Anfangsstadium. Die Grösse des Formats und die Fülle des Darstellungsinhalts liessen Dürer vor ungewohnten Aufgaben der bildlichen Disposition stehen. Die Fragen der flächigen Anordnung, der Tiefenerstreckung, der Beleuchtung, des Verhältnisses von Figur und Landschaft nehmen der neuen Aufgabe gegenüber ein anderes Gesicht an und treten in mannigfache Beziehungen zu den graphischen Problemen, die die Bewältigung des Einzelnen nach den besprochenen neuen Anforderungen mit sich brachte.

Das erklärt die Tatsache der verhältnismässig geringen Anknüpfung an die voraufgehende Produktion auch im stilistischen Gesamtbilde, die nicht geleugnet werden kann, für die aber auch keine Überbrükkung durch ein Mittelglied erwartet werden darf. Es ist dies das Analogon zu der geistigen Stellung der Ap., die uns hier nur als Korrelat der graphischen interessieren kann. Ein kontinuierliches Aufsteigen zu ihrer gleich zu Beginn bedeutenden Höhe aus den früheren Arbeiten Dürers oder aus den ihm bekannten älteren, vergleichsweise unpersönlichen Darstellungen des Themas ist ebenso wenig zu verfolgen wie in ihrer graphischen Behandlung. Wie sein künstlerischer Ernst jetzt auf einmal zur Bewältigung der letzten konventionellen Hindernisse auf dem Wege zum ganz Persönlichen, Vollverantwortlichen des Kunstwerkes mahnte und ihn so zum Führer einer neuen Zeit machte, so muss ihm auch der Geist der erwarteten Weltenwende eine neue Selbständigkeit gebracht haben, und gewiss haben diese

beiden Ereignisse einen tieferen gemeinsamen Grund. Das für beide Ströme massgebende neue F o r m erlebnis aber kann - als Gesamtunterlage des neuen Stils - nur in Italien gesehen werden; das muss heute wieder betont werden. Der schnelle Ablauf der Arbeiten an der Ap. ist ein gewaltiges Beispiel für selbständige Verarbeitung und Aufsaugung fremder Einflüsse. Nach einer kurzen Periode einzelner Übernahmen folgt eine Zeit so völliger Durchdringung mit dem im Süden angebahnten Verständnis für körperlich bewegte Monumentalität - die im damaligen Deutschland nun einmal noch nicht fassbar war - , dass der unfruchtbare Versuch, dies Verhältnis zu leugnen, zugleich die Herabsetzung einer besonders charakteristischen und genialen Eigenart Dürers bedeuten würde. Es kann kein "Zufall" sein, dass die Ap. unmittelbar nach der ersten italienischen Reise entstand, die damit nicht weniger Entscheidendes als die zweite für Dürer und uns geleistet hat. Auch sie aber trug nur bei zur Ermöglichung der Ap., die das Zusammentreffen solchen synthetischen Formerlebnisses mit einheitlicher geistiger Einstellung und künstlerischem Reformdrange voraussetzt.

Wenn wir hier auf das Ikonographische nicht eingehen, so kann zweierlei zur Rechtfertigung dafür dienen. Zunächst ist von vornherein leicht zu überblicken, dass die inhaltliche Reihenfolge der apokalyptischen Visionen auf die endgültigen Fassungen Dürers tatsächlich ohne Einfluss geblieben ist; hier liegt also keine Bindung vor, und ein Überspringen zur Fortsetzung auf Grund formaler Erwägungen ist künstlerisch ausreichend verständlich, zumal die Visionen Dürer geläufig und somit alle gleichzeitig in jedem Moment fassbar sein mussten. Ferner ist die Ikonographie früherer Apokalypse-Ausgaben für Dürer mit wenigen Ausnahmen 1) nicht bindend; also auch danach ist eine selbständige Entwicklung der Kompositionen mit Unterordnung des Inhaltlichen im ganzen denkbar. Die scheinbar doppelte Freiheit in Auswahl und Komposition darf so in e i n e r rein künstlerischen Entwicklungsreihe ausreichend gebunden erscheinen.

Wir verfolgen den Weg Dürers durch die Ap. in engem Zusammenhang mit seiner übrigen Holzschnittproduktion der selben Zeit. Die hier in Frage kommenden Einzelblätter erlauben nicht nur die Einstellung in den Gang der Ap.; sie nehmen auch an ihrer Entwicklung tätigen Anteil und sind demnach unübergehbar. Stofflich teilweise schwer deutbar wie manche Stiche und Zeichnungen dieser Periode, wollen sie, mehr als spätere Einzelblätter als Studien des Meisters angesehen und gewertet werden. Sie sind aber nicht nur

geschnittene Studien in dem selben Sinne wie Handzeichnungen, sondern Schnittstudien, eigenhändig im Technischen 2) und mit dessen entschiedener Betonung. Der Formschneider Dürer studiert in ihnen graphische Probleme des Holzschnitts. So geben sie des öfteren einen Anstoss zu neuen Erscheinungen innerhalb der Ap. und sind mit ihr zu eng verwachsen, um nebenher eingeordnet zu werden, wie es Stichen und Zeichnungen dieser Periode gegenüber im allgemeinen angängig ist.

2. Die erste Gruppe der Apokalypse
(B. 63, 67, 68, 74, 73, 71)

Wir glauben, dass B. 63 (Johannes erhält die Weisung gen Himmel) das erste Blatt der Ap. ist. Ein gewisser Anschluss an die voraufgehenden Werke Dürers ist in der Typik festzustellen: Die Gesichter 1) etwa und die Grundzüge der Bodenseelandschaft 2) sind uns aus Basel bekannt; dagegen finden sich noch keine deutlichen italienischen Anklänge, etwa nach Art der verkürzten und breiten mantegnesken Gesichter in den folgenden Blättern. In der Komposition erwarteten wir zu Anfang weniger einen Anschluss an die letzten Holzschnitte als den Kampf mit dem neuen Format. In der Tat wirkt die starke Symmetrie, vor allem die Betonung der Mittelachse durch Burg, Johannes, Engel und Gottvater, im Verhältnis etwa zu den Baseler Illustrationen überraschend altertümlich. Esist nötig, sich zu vergegenwärtigen, dass der Künstler zum ersten Male einen Holzstock von solchen Dimensionen mit der Absicht auf geschlossene Wirkung zu bedenken hatte. Symmetrie erscheint dann zunächst als das gegebene Hilfsmittel. Auch die Art der Querteilung ist ähnlich zu erklären. Der Grössenmasstab der Figuren wird begreiflicherweise in solchem Falle, von obenher eng am Rande beginnend, vorsichtig klein genommen, um glatt auszukommen. Diese Vorsicht ist hier wirklich weitgehend beobachtet, sodass der für die Landschaft gleichsam übrigbleibende Raum recht gross ausfällt. Diese technische Unsicherheit ist von starkem Einfluss auf die Tiefenwirkung, deren Probleme in kleinerem Masstabe doch schon überaus häufig bei unsymmetrisch abgewogenen Blättern in geschicktester Weise von Dürer gelöst worden waren. Zunächst die obere Gruppe: Alles ist stark in die Fläche geklappt, die Ältesten sind im ganzen mehr über- als hintereinander gestaffelt. Der Figurenkranz wiederholt trotz der in Absicht auf räumliche Wirkung gegebenen Grössendifferenz der Personen flächig das Oval der Glorie; man fühlt sich noch einmal an Prinzi-

pien mittelalterlicher Malerei erinnert 3). Etwas stärker tiefenmässig scheint auf den ersten Blick die Landschaft gesehen, doch ist auch hier schliesslich nur eine durch die Flächigkeit des Ganzen bedingte Ausfüllung des unteren Teils gegeben, die durch die peinliche Vermeidung jeder Überschneidung mit der Hauptgruppe ihres zurückschiebenden Charakters in weitem Umfange beraubt wird 4).

Die Lichtstärke ist wenig differenziert, die Figuren sind vergleichsweise gelenklos, unplastisch gegeben; beides ist im graphischen System begründet, das wir zu untersuchen haben. Die Colmarer Errungenschaften sind dem Schnitt bereits mehr assimiliert als in der Freiburger Probe 5). Die Kreuzlagen sind vorsichtiger verwandt und auf die Gewandschattenpartien beschränkt, dort freilich häufig noch so eng gelegt, dass es zu Undeutlichkeiten und Klexen kommt. Im allgemeinen kann man nun sagen, dass das System der Herausarbeitung von Konturen und Binnenmodellierung wie vom Anfang des Dürerschen Schaffens an darauf ausgeht, den plastischen Gehalt jeden Details linear erschöpfend zu umschreiben. Das führt nun aber bei dem grossen Format zu einer neuen Schwierigkeit. Geschieht es nämlich mit den bisherigen Mitteln, wie es in B. 63 im ganzen noch der Fall ist, so ergibt sich, dass diese der Menge der Erscheinungen gegenüber graphisch unzureichend differenziert sind. Was bei kleinem Format infolge der lockeren Ausfüllung des Blattes und leichten Überschaubarkeit noch eher erlaubt war, ist es hier nicht mehr. Die Figur des Johannes sei herausgegriffen. Es liegt hier sichtlich an der ungenügenden graphischen Differenzierung der Stofflichkeiten, dass die Figur sich nicht von der Umgebung abzuheben scheint. Die formbezeichnende Kraft der Modellierungslinien des Mantels unten wird beeinträchtigt dadurch, dass ähnliche Strichlagen zur Modellierung der Wolken verwandt sind. Das an sich ziemlich unorganisierte Gefält des linken Armels wird in seiner Wirkung noch mehr geschwächt, weil der schraffierte Untergrund mit den Dunkelheiten der Schattenlagen verschmilzt. Ähnliches ist allenthalben zu beobachten und führt in Verbindung mit nicht streng formbezeichnenden Strichlagen, wie sie z.B. am Oberarm und Mantel des Johannes deutlich sind, zu mangelhafter Überschaubarkeit des ganzen Blattes, das daher auch in matter, gleicher Lichtstärke erscheint. Dass neben der durch die Komposition bedingten Unräumlichkeit auch durch diesen Mangel an graphischer Differenzierung die Tiefenwirkung geschwächt wird, ist verständlich 6). Es ergibt sich also eine n e u t r a l e Einheitlichkeit der Gesamtwirkung, die

nicht aus dem berechneten Zusammenschluss an sich der Stofflichkeit nach graphisch differenzierter Teile künstlerisch neu geschaffen wird. Dass dies zugleich die Ausdruckskraft im gleichen Sinne beschränkt, ergibt sich aus einem Vergleich der Gesichter, Wolken, Flammen usw. untereinander, sowie mit ihrer systematischen Differenzierung auf einem der späteren Blätter. Die Tendenz der Ap. musste daher zunächst auf eine steigende graphische Sonderung nach Stofflichkeiten gehen, was nur unter Beibehaltung einer ähnlichen Blattanlage durchgeführt werden konnte, wenn ein Auseinanderfallen der Komposition vermieden werden sollte.

In diesem Sinne schliesst sich B. 67 (der Lobgesang der Auserwählten im Himmel) hier an. Die Typen des Johannes, der Evangelistensymbole, der Ältesten belegen den Zusammenhang ebenso wie die bei ähnlicher Anlage wenig geänderte graphische Erscheinung. Allerdings ist die figürliche Scene nun zur Herrin des ganzen Blattes gemacht, sodass die Landschaft ganz klein in den unteren Ecken verschwindet. Aber wenn sich so auch Gelegenheit zu klarerer Durchbildung der nun grösseren Figuren und ihrer Gewänder bietet, so hat man doch im ganzen das Gefühl, Figuren aus B. 63 durch die Lupe zu sehen. Immerhin gelingen hier und da bessere Absetzungen der Figuren untereinander oder etwa des Johannes gegen seinen Untergrund. Die Kennzeichnung eines sammtenen Stoffs bei dem König links unten durch sehr enge Strichlagen mit gratartiger Wirkung zeugt von zunehmender stofflicher Differenzierung. Von Wichtigkeit ist ferner, dass durch die Palmenträger eine Bresche in die Flächigkeit des vorigen Blatts gelegt ist. Sie sind im Gegensatz zu den Ältesten als perspektivisch gekürzte Menge gegeben, die den Raum in stärkerer Weise vertieft als in B. 63 die Landschaft - auch losgelöst - es vermocht hätte. Nicht zufällig erscheinen gerade in dieser tiefeneroberndem Gruppe die ersten mantegnesken Typen und Verkürzungen (besonders in dem Palmenträger am weitesten links). Die Landschaft steht auf der Schwebe von flächenfüllender und tiefenmässiger Wirkung.

In engem Anschluss folgt B. 68 (die sieben Posaunenengel). Der Typ Gottvaters war in dem vierten König von unten links auf B. 67 vorgebildet, auch die Typen der Engel sind ähnlich. Die alte Symmetrie ist im ganzen gewahrt. Ein wichtiger Fortschritt, besonders deutlich gegenüber B. 63 liegt in der starken räumlichen Beziehung der Landschaft zur oberen Partie. Die Ueberschneidung durch einzelne Flammen rechts, durch das "Weveve" des Vogels, das direkte Hineinpacken der Hände, das Niederfahren des Sterns links schafft nunmehr die Vollendung ihrer Tiefenwirkung. Wir können beobachten, wie von nun an die Landschaft konsequent von der Hauptscene nicht mehr wie in B. 67 h e r u n t e r -, sondern fortschreitend z u - r ü c k gedrängt wird, wo sie sich zunächst nur andeutungsweise (B. 71, 74), später ausgedehnter (B. 73 ff.) zum H i n t e r - g r u n d des Geschehens entwickelt; dazu ist hier der Anfang gemacht. Aber nicht nur damit hängt es zusammen, daß B. 68 energischer in der Raumwirkung erscheint. Dadurch, daß die beiden unteren Engel, namentlich der linke im ganzen als dunklere Silhouette gegen den hellen Wolkengrund gestellt sind, während rechts und links davon Mond und Sonne als weiße Lichterscheinung vom dunklen Grund sich abheben, ist ein weiteres Beträchtliches für plastische und räumliche Wirkung gewonnen. Durch solche zunehmende Schichtung beginnt die Scene lockerer zu werden, wozu auch ein allgemeines Nachlassen des "horror vacui" beiträgt. Die Strahlen Gottvaters schießen in den leereren Grund kräftiger hinein. Die Kreuzlagen ziehen sich zugunsten schärferer Kontraste zwischen den prägnanteren Schwärzen der Konturen und Modellierungslinien und der mehr und mehr in Licht umgedeuteten Papierweiße zurück. In dem flatternden Mantel des Engels links von Gottvater ist schon ein scharf abgehobenes plastisches Meisterstück gegeben, in dem sich sparsame Strichlagen peinlicher als bisher unter Freihaltung eines von der Umgebung sondernden Lichtrandes den Rundungen anpassen. Es drängt Dürer allgemein dazu, mit Strichlagen hauszuhalten und die bleibenden strenger zu disziplinieren. Dennoch ist, wie die Gewand-, Flügel- und Wolkengruppe rechts oben zeigen kann, die stoffliche Sonderung im graphischen System noch nicht wesentlich fortgeschritten. Nur als Ganzes erscheint das Blatt gegen die früheren aufgelockert durch die klügere Benutzung der Schwarz-Weiß-Kontraste.

Die drei Blätter mit den grotesken Tiererscheinungen folgen in enger Verbindung. In der Anlage von B. 74 (Das Tier mit den Lammshörnern) ist ein wichtiger Schritt zur Freiheit bemerkbar, unterstützt durch das Thema. Gottvater tront noch in der Mitte, die Engel rechts von ihm sind jedoch wie der linke kühn nach rechts gewandt. Zum Ausgleich dient die Linksbewegung der Tiere 7), der wiederum die Rechtswendung der Figurengruppen antwortet. Die Landschaft ist mehr als bisher h i n t e r die Figuren geschoben. Ein Ueberschneiden der einzelnen Figuren bzw. Gruppen ist nach wie vor vermieden, das Ganze dem Gewicht nach wohl abgewogen, aber ohne führende Linien und Stützpunkte für das nacheinander ablesende Auge. Es ist deutlich, daß das Aufgeben der neutral zusammenschließenden Symmetrie zu Gunsten größerer Lockerheit noch durch kein ausreichendes Aequivalent gerechtfertigt ist und für den inneren Halt der folgenden Blätter Bedenken erregen muß.

In graphischer Beziehung ist B. 74 von starker Bedeutung. Zunächst ist ein beträchtlicher Fortschritt in der atmosphärischen Behandlung als Beispiel wachsender stofflicher Differenzierung festzustellen. Noch einmal ist die feingestrichelte Glorie 8) benutzt, aber jetzt v e r b u n d e n mit einer neuen Gestaltung einzelner Wolkenkomplexe: sie durchsetzen sich mit konturauflösenden, wattig wirkenden Parallellagen. Das ist besonders deutlich rechts von Gottvater, bei dem wieder ein flimmernder Zwischenraum zwischen Krone und Strahlenansatz den Fortschritt bezeichnet. Die unten noch scharf modellierten Wolken lösen sich nach dorthin in weiche Schwaden auf.

Die Betrachtung der Gruppe der Anwesenden führt auf eine neue Beobachtung. Der räumliche Gedanke der Palmenträgergruppe von B. 67 ist weitergeführt, eine fast unentwirrbare Menge von Personen ist in den verschiedensten, oft sehr geringen Ausschnitten der einzelnen Gestalten zu zwei Abteilungen zusammengefasst. Das Neue aber ist, daß der Eindruck des Unwerts der Einzelperson gegenüber der Gruppe auch in graphischem System adäquaten Ausdruck findet in der gleichsam skizzenhaften Behandlung der Gesichter und Gewänder. Halten wir die Figur Gottvaters daneben, so wird klar, daß hier der Gedanke der inhaltlich und kompositionell als Einzelerscheinung wichtigeren Figur gleichfalls in der graphischen Behandlung ausgedrückt ist. Hier ist das Gesicht ähnlich wie bisher peinlich durchmodelliert, der schwere Prachtmantel durch aus dem Liniensystem herausgesparte Glanzlichter und gratartige Wirkungen besonders klar kenntlich gemacht. Daß ihm gegenüber die geringere Größe der Gruppenfiguren nicht al-

lein als Erklärung ihrer vereinfachten graphischen Durchbildung geltend gemacht werden kann 9), zeigt ein Vergleich dieser mit gleichberechtigten Typen aus den vorhergehenden Blättern, die in Gesichtern und Gewändern eher nach den bei Gottvater angewandten Prinzipien behandelt sind 10). Es ist kein Zufall, daß eben jetzt in den skizzenhafter bedachten Köpfen Typen aus den Baseler Schnitten allenthalben aufzutauchen scheinen 11). An Stelle der scharf gebauchten Binnenmodellierung treten in ihnen summarische, kammartige Reihungen kleiner Parallellagen auf, so beim letzten Knieenden links und bei dem (recht mantegnesken) Schwertengel- eine Art der Zeichnung, die in ähnlichen Fällen von jetzt an häufig begegnen wird. In den Gewändern ist für die summarische Ausführung das häufige Auftreten von wurmartigen Knickandeutungen bezeichnend, die eine stenographische Abkürzung für plastische Faltenmodellierung bedeuten. Wir stellen also den Beginn einer graphischen Differenzierung nach i n h a l t l i c h e n Gesichtspunkten innerhalb der g l e i c h e n s t o f f l i c h e n Gegebenheiten fest. Das ist für die Folge von großer, wenn auch wechselnder Bedeutung. Dies Prinzip trägt nun zwar zunächst auch zur weiteren graphischen Differenzierung bei, wie sie auch im Stofflichen beobachtet wurde; dennoch enthält es über diese hinaus, ja bald im Gegensatz zu ihr, den Keim zur Mithilfe an jener bewußten künstlerischen Vereinheitlichung der Komposition in sich, die nach Bewältigung der stofflich-graphischen Sonderung zur Hauptaufgabe werden mußte. Denn mit dem Augenblick, wo wie hier, eine Gruppenfigur ihrer inhaltlichen Minderwichtigkeit gemäß graphisch bescheidener ausgestaltet wird, ist auch das Gefühl für ihre kompositionelle Unterordnung im Erwachen. Noch ist in B.74 und dem folgenden Blatte die prinzipielle Bedeutung dieser Tatsache erst im Keime sichtbar und noch nicht im Stande, den auflösenden Tendenzen der stofflichen Differenzierung entgegenzuwirken, aber sie ist etwa B. 68 gegenüber, wo das Gewand des Engels links von Gottvater ohne inhaltliche Motivierung z u f ä l l i g reicher durchgebildet ist als die anderen, als etwas Neues fassbar.

Eine Bestätigung dessen, was wir über den schwindenden Zusammenhalt der noch ohne ausreichendes Aequivalent von symmetrischem Aufbau absehenden Blätter sagten, bietet B. 73 (Die babylonische Buhlerin). Es ist in der Fülle seiner Erscheinungen wieder gedrängter, fünf Hauptgruppen sind nahezu flächig nebeneinander geordnet, ohne trotz ihrer Richtungskontraste sich zu übersichtlicher Gruppierung zusammenzuschließen. Die Landschaft ist wiederum weiter zurückge-

schoben, aber zu hoch gesetzt, wo sie infolge zu geringer Ueberschneidung durch Kopfschmuck und Kelch der Buhlerin für eine Tiefenwirkung nicht günstig liegt und als Gruppe neben den anderen sich mehr der Fläche als dem Raum einzupassen scheint. Die machtvollen Strafengel, der Prachtmantel der Rückenfigur, das Ungeheuer verbinden das Blatt äußerlich mit B. 74. Im Graphischen ist die stoffliche Differenzierung um ein weiteres fortgeschritten, und es ist deutlich, daß der Mangel an künstlerischem Zusammenschluß hierdurch noch gefördert wird; das Blatt bedeutet den Höhepunkt der auflösenden Tendenz, wie wir sie, von dem neutralen Zusammenschluß von B. 63 ausgehend, mehr und mehr ausgebildet zu finden glaubten. Zunächst ist für die stoffliche Sonderung besonders charakteristisch der Wolkenschwall rechts über den Wolkenreitern. Er ist das Endglied der bisher beobachteten Ansätze zu formübergehender malerischer Behandlung, herauswachsend aus herkömmlich modellierten Gruppen unterhalb und ausklingend in wieder mehr scharf konturierte Massen, wie sie schon vorher zuweilen, aber infolge geringeren Kontrastes ohne die hier erreichte starke Leuchtwirkung, auftraten und weiterhin besonders gepflegt werden. Auch die Flammen auf der anderen Seite gehen erst aus modellierten Massen hervor, verschweben aber zuletzt formlos in der Luft. Ist schon hier in den Wolken, wenn man will, ein Ansatz zu inhaltlicher Differenzierung innerhalb desselben Vorwurfs zu spüren, so ist dieser weiter ausgebildet in dem Gewand der Buhlerin gegenüber etwa dem des Mönchs ganz links. Bei diesem ist entsprechend den Bildungen in den Gruppen von B 74 das Gewand durchaus oberflächlich modelliert, so daß man sich wiederum stark an Baseler Erscheinungen, namentlich an den Schiffsnarren Kapitel 109 des Narrenschiffs erinnert fühlt. Die inhaltlich mehr als kompositionell dominierende Buhlerin ist dagegen mit einem ganz besonders gut studierten, in jeder Rundung peinlich modellierten und stark auf kontrastreiche Lichtwirkung gearbeiteten Kleid ausgestattet 12).

Es bleibt uns das dritte Tierblatt B. 71 (Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache). Die Typik schließt sich bei Gottvater, dem Engel und dem Ungeheuer eng an B. 74 an. Dennoch ist genug des Neuen festzustellen, das dies Blatt als Uebergangsstufe zu späterem charakterisiert. Die größere Sparsamkeit im Figürlichen klärt den Aufbau. Die Landschaft, bescheiden angedeutet, läßt gegenüber B. 73 eine Einstellung auf größere summarischere Zusammenhänge nicht verkennen. Stärkeres Erfassen räumlicher Anordnung spricht sich in dem nach links gewendet über die Wolken hinwegschauenden Gottvater und dem

deutlich an Italien gemahnenden Puttenmotiv über dem Sonnenweib 13) aus. Eine gewisse Stille ist über die Darstellung gekommen, die sanfte Kopfneigung des Sonnenweibs begünstigt sie. Das sind Züge, die dies Blatt mit der folgenden Gruppe verbinden, in der wir ähnliches beobachten werden 14). Dennoch ist das graphische Material wenig verändert. Noch macht sich auch hier die Aufgabe der alten Symmetrie in der Unsicherheit und Zufälligkeit der Verteilung peinlich bemerkbar, noch sind die zahlreich darzustellenden Lichterscheinungen mangelhaft bewältigt. So ist im Ganzen die Einreihung in diese Gruppe gerechtfertigt. Inhaltliche Differenzierung - wie auch die stoffliche bescheidener verwertet als in B. 73 - ist an einem Vergleich zwischen den Gewändern des Sonnenweibs und des Engels konstatierbar.

Fassen wir die Hauptentwicklungslinien dieser ersten Gruppe der Ap. zusammen. Die Disposition des Blattes beginnt vom Standpunkt des dem Format gegenüber Ungeübten aus mit konventioneller Symmetrie. Im weiteren Verlauf ist ein Sichablösen von dieser zu Gunsten frei gegeneinander abgewogener Massen feststellbar, das aber mangels ausreichender räumlicher und flächiger Subordination unter führende Linien und Gruppierungen zu Anarchie zu führen droht. Ein ähnliches ereignet sich in der graphischen Durchbildung. Gegenüber der neutral unter gleichförmiger Behandlung stofflicher und inhaltlicher Verschiedenheiten zusammenschließenden Gesamterscheinung des ersten Blattes macht sich zunächst ein Anwachsen des Vermögens graphisch-naturalistischer Differenzierung der Stofflichkeiten, dann auch der Beginn einer Sonderung nach inhaltlichen Gesichtspunkten geltend. Man kann von einer steigenden Auflockerung des Ganzen bis zur Grenze des kompositionellen und graphischen Zusammenhalts sprechen, da jene inhaltlich-graphische Differenzierung noch keine kompositionell fördernde Wirkung zu erzielen vermag. Ein Blatt wie B. 73 mußte das Dürer fühlbar machen und zur Abhilfe auffordern. Von da an spielt der Gedanke des von innen heraus begründeten Zusammenschlusses zu einem bewußt komponierten Ganzen eine bis zum Ende führende Rolle - also gleichsam ein Spiegelbild des bisherigen Ablaufs. Dabei greifen kompositionelle und graphische Gesichtspunkte weiterhin noch inniger ineinander als bisher, besonders unter Führung des Lichtproblems. Die Blätter aber, die jetzt die Reaktion heraufführen, bezeugen ihre Schwellenstellung zum zweiten Teil der Ap. gerade durch die Tatsache, daß wir aus ihnen den Kampf und die Verschmelzung der bisherigen mit den neuen Problemen ablesen können.

3. Die erste Gruppe der Einzelblätter und B. 61.
(B. 117, 128, 102, 61.)

Denn es ist so, daß in diesem entscheidenden Moment Dürer durch die leidenschaftliche Verfolgung der sich aufdrängenden neuen Ideen aus seiner Darstellungsaufgabe herausgerissen wird; es erscheint eine Reihe von Studienholzschnitten neben der Ap., deren Fortgang ohne diese nicht verstanden werden kann. Sie steuern nicht alle auf dasselbe Ziel los, denn es war mehr als ein Problem, dem jetzt auf den Grund gegangen wurde. Nicht nur der neue künstlerische Zusammenschluß wurde erstrebt, der dem ungeordneten Vielerlei ein Ende machen sollte, sondern noch ein anderes mußte gleichzeitig erreicht werden; die völlige Eroberung des nackten, bekleideten und bewegten menschlichen Körpers für den Holzschnitt. Es war Dürer in Italien klar geworden, daß Komposition Beschränkung und Klärung des Figürlichen hieß; deswegen war es auch hier Notwendigkeit, das eine für das andere vorzubereiten. Bewältigung des Figürlichen: man braucht nur den knieenden Johannes der ersten Blätter gegen den auf B. 62 zu halten, um zu sehen, wieviel Arbeit am Funktionellen der körperlichen Bewegung noch zu leisten war. Oder ein Blick auch auf das letzte Blatt B. 73: Der knieende Mönch im Sinne desselben Vergleichs; das galoppierende Pferd des ersten Wolkenreiters, wo die für die Bewegung entscheidenden Vorderbeine verhängt sind, so daß ein Stocken und Stolpern hineinkommt, während in dem zweitnächsten Blatt der Ap., B. 64, die Wucht der Erscheinung auf dem Unterdrücken der Hinterbeine zu Gunsten des Vorschnellens der Vorderpartie beruht 1). Wenn nun aber dieser zweite Zweck der jetzt in Angriff genommenen Studienholzschnitte in Bezug auf seine graphischen Bedingungen betrachtet wird, so ergibt sich, daß die Klärung der figürlichen Erscheinung nur durch verstärkte Beobachtung des Stofflichen erreicht werden konnte; peinliche Modellierung des Wesentlichen bei Aussonderung überflüssiger oder uncharakteristischer Strichlagen ist dafür Bedingung. Das bedeutet, daß der Anschluß an die Errungenschaften der letzten Blätter der Ap. trotz aller Reaktion im Kompositionellen nicht verloren geht. Es konnte also in diesen Studienschnitten zunächst vorkommen, daß Einzelheiten der körperlichen Bewegung nachgegangen wurde, ohne noch die Komposition einer entscheidenden Änderung zu unterwerfen; in der Tat liegt in B. 117, dem ersten Einzelblatt, etwas derartiges vor. Erst in B. 128 tritt die entscheidende Vereinigung beider Entwicklungsströme unter dem Zwange einer beson-

deren Aufgabe ein.

So sicher wir B. 117 (Die Marter der Zehntausend) an den Anfang der Einzelschnitte setzen müssen, so wenig scheint uns die Annahme möglich, daß es vor jeder Arbeit an der Ap. entstanden ist 2), da die Körperbildungen der bisher behandelten Blätter der Ap. n a c h der sich hier erweisenden Schulung Dürers kaum verständlich wären. Die Komposition ist noch eine durchaus lockere, ja von gewisser Verwandschaft etwa mit B 73, wenn auch die Schichtung im Raum schon klarer ist (begünstigt durch das Thema ohne himmlische Scene) und die Landschaft tiefer und günstiger liegt. Die Typen der Vornehmen links finden guten Anschluß an B 74 und 73, sehr deutlich schaut ganz links der Kopf des dicken Kochs vom Kupferstich B. 84 heraus, der ähnlich auch auf B. 74 links am Rande auftauchte.

Hier sieht nun alles ganz nach Studienblatt aus. Das Nackte war in der Ap. bisher nicht zu Worte gekommen. Wie sehr es Italien war, das zu diesem Thema mit massenweisen Akten reizte, ist deutlich an dem elegant sebastianshaften Mann am Pfahl und dem kontrapostisch bewegten Geissler. Die übrigen Akte aber scheinen schon Dürer ganz eigen zu sein. Der Mann rechts am Pfahl steht so fest am Boden, wie bisher noch kaum eine seiner Figuren 3). Nur arbeitsreiches Modellstudium, das sofort nach der Uebernahme einzelner italienischer Motive als zu erwartender Beleg dürerischer Anpassungs- und Verarbeitungsfähigkeit eingesetzt haben muß, konnte ihn so etwas beobachten lassen. Das Problem des Nackten, zunächst noch unabhängig von theoretischen Studien, hat ihn von nun an nicht mehr losgelassen, und es ist bezeichnend für seine technische Einstellung, daß in diesen Jahren durchaus das Weibliche dem Kupferstich vorbehalten bleibt, während er im Holzschnitt den männlichen Körper als Akt und bekleidet in einem Zuge bis zum Abschluß der Ap. durchstudierte.

Bezeichnend für das lockere Vielerlei des Blattes sind daneben zwei Figuren ganz anderer Herkunft. Der Bohrer ist bekanntlich mit Benutzung einer Studie für die Dresdener Sieben Schmerzen Mariä entstanden 4); der liegende Bischof wieder stammt aus einem älteren Vorstellungsschatz, sein Motiv begegnet häufig im Heiligenleben 5) besonders ähnlich in der Lübecker Ausgabe von 1492, Blad XIII 6). Ferner ist noch bemerkenswert, daß - wohl infolge des überwiegenden Interesses am Plastischen - die atmosphärischen Errungenschaften der bisherigen Blätter der Ap.ganz unberücksichtigt bleiben, um erst später wieder aufzutauchen; dafür erscheint hier zum ersten Male das im Folgenden sehr beliebte Motiv des in die Luft ragenden kahlen

Baumes und der Vögelscharen.

Ist also B. 117 der Beleg für den oben erwarteten Fall einer Studie der Einzelfiguren ohne Neuerung an den bisherigen lockeren Kompositionsprinzipien, so haben wir nun in B. 128 (Das Männerbad) den eigentlichen Angelpunkt der Ap. zu erblicken. Während das Prinzip der graphischen Differenzierung des Stofflichen in Konsequenz der bisherigen Entwicklung zu einem Höhepunkt geführt ist, ist gleichzeitig durch Kompositionsgedanken über flächige Zusammenfassung und Beleuchtungseinheit die Reihe der neuen Blätter eröffnet.

Das Thema - ein abgeschlossener Raum mit wenigen großen Figuren - ist ebenso Resultat wie Grundlage der neuen Gesinnung. Die Komposition steht auf einer charakteristischen Grenze von flächigen und räumlichen Beziehungen. Ohne Zweifel ist der bewußte Dreieckszusammenschluß der Mittelfiguren in der Fläche auf italienische Anregungen zurückzuführen; eine stehende In-face-Figur verbindet je eine sitzende mit vollem und Dreiviertel-Profil. Aber das Räumliche des Blattes spricht noch stark genug, um diese Anlage wenig ausschlaggebend erscheinen zu lassen. Von unten durch die Bank, von oben durch die Balkendecke werden die Figuren in die Mitte zurückgedrängt; der Beschauer wird durch die vom oberen Bildrand überschnittene Decke in spezifisch unitalienischer Anlageart ins Bild hineingezogen, die Figuren durch die Bank in gleichfalls unkonstruktiver Art der für ihre körperliche Funktion wesentlichen Partien z. Teil beraubt. Durch das Einstellen des senkrechten Pfostens links vor den hinten abschließenden Baum wird, unterstützt durch einen in gleicher Richtung verlaufenden Deckpfosten, eine Tiefenbewegung in der Diagonale angebahnt, die für die Folgezeit von großer Bedeutung wird. Und doch ist die Eroberung des Räumlichen nur bis zum Abschluß des Mittelgrunds recht erreicht. Dahinter ist manches unklar; man fragt sich z.B., wie man zum rechten Hintergrund gelangen würde, der perspektivisch durchaus als selbständiges Stück gegeben ist.

Ist hiermit der bedeutende Fortschritt im allgemein Kompositionellen angedeutet - eine Betrachtung des Verhältnisses aller Figuren untereinander würde zur gleichen Feststellung eines teils flächigen, teils räumlichen Zusammenschlusses führen - so ist in der graphischen Behandlung die entscheidende Tatsache die, daß zum ersten Male die höchste stoffliche Differenzierung durch das Prinzip der einheitlichen Beleuchtung ihres zersplitternden Charakters beraubt ist. So wie hier das graphische System eines Akts von dem des Pfostens links oder der Baumgruppe hinten als solches stofflich ge-

sondert ist, war es nicht annähernd bisher geschehen. Daß das Blatt dadurch graphisch nicht gesprengt wird, ist nicht nur das Verdienst der Komposition, sondern auch der durch das gleichsam positivistische Thema begünstigten Einheit der Lichtführung. Daß diesem mit Nachdruck eingeführten Prinzip gegenüber von inhaltlicher Differenzierung nicht die Rede sein kann, ist klar. Diese Akte sind ja nicht nur im Darstellungssinne Porträts 7), sie sind auch zum ersten Male im Holzschnitt als in einer bestimmten Beleuchtung gesehene Modelle festgehalten. Hier zeigt sich die große Bedeutung solcher in der Ap. dem Thema nach bisher undenkbaren Aufgaben, wie sie eben nur in diesen Einzelschnitten zu verfolgen waren. Unter dem Banne solcher neuen, unmittelbar an der Natur orientierten Einstellung beginnt der Prozess der konsequenten Umdeutung des freibleibenden weißen Papiers in Licht im Graphischen. Das von links einfallende Licht läßt die Bank grell besonnt erscheinen, die aufliegenden Dinge werfen scharfe Schlagschatten. Alle rechten Seiten sind peinlich als im Schatten liegend charakterisiert. Bei den Akten wird den Schattenpartien in den Muskeleinsenkungen genau nachgegangen. Eine fast übertriebene Plastik der Körper wird so erreicht, zu der vorher nur Ansätze dasein konnten 8.)

Unter dem Einfluß solcher an das Fixierte der Bewegung, das Zuständliche gebundenen Probleme war im Gegensatz zu dem bewegten Vielerlei der Ap. eine Ruhe über die Darstellung gekommen, wie sie in den Köpfen der Musizierenden in B. 128 - freilich auch in Anlehnung an Italienisches - sich charakteristisch ausprägt. Ein Gleiches gilt von Thema und Auffassung des Blattes, in dem Dürer zur Ergänzung seines neuen Vorstellungsschatzes die bekleidete (bezeichnenderweise die weibliche) Figur nach denselben Prinzipien zu studieren unternahm. Dieses Analogon des Männerbads ist die Heilige Familie mit den drei Hasen, B. 102. Die Mittelschranke als horizontalen Abschluß vor dem Hintergrund kennen wir von dort her ebenso wie das Zurückschieben der Figuren, die Anbahnung einer diagonalen Tiefenbewegung und die sanfte Neigung und runde Modellierung des Madonnenkopfs. Gerade hier wird auch die oben erwähnte Uebergangsstellung von B. 71 recht deutlich, zu dem B 102 in seinem Madonnenkopf, den Puttenreigen sowie der Klarheit und Ruhe der Darstellung deutliche Beziehungen aufweist. Das wie diese ganze Gruppe seiner atmosphärischen Erscheinung nach wenig charakterisierte Blatt ist im selben Sinne, mit noch größerer Konzentration im Figürlichen eine Gewandmodellierungsstudie wie B. 128 eine Aktmodellierungsstudie. Dem Spiel

des Lichts auf den Kämmen, des Schattens in den Faltentälern, des so alle bisherige Gewandplastik erstaunlich weit hinter sich lassenden Kleids der Maria wird bis ins Letzte nachgegangen. Die Größe des Objektes zwingt dazu und macht eine graphische Abkürzung in der Art der nebensächlich behandelten Gewänder der zuletzt behandelten Ap.-Blätter von vornherein unmöglich. Für die Beobachtungsschärfe in Bezug auf Beleuchtungsunterschiede ist die Partie rechts unterhalb des Jesuskinds bezeichnend, wo nach der Kennzeichnung höchsten Lichts durch Auslassen der Strichlagen ein genau den Rundungen folgendes System nach rechts sich fortsetzt, in dem jede mehr oder weniger starke Beschattung durch entsprechend dichtere Kreuzschraffuren genau angegeben ist. Die Klärung durch das größere Format der Figuren offenbart sich an den Schattenpartien des Josef, die überall deutlich verfolgbare Parallellagen zeigen, wo früher ein schwarzer Grat den Verlauf der Falten unklar gemacht hätte. Nur zur Andeutung ganz kleiner Knicke und Schattenflächen werden hier wie auch späterhin noch jene kleinen Parallellagen und Haken verwendet, die auf den letzten Blättern der Ap., skrupelloser gebraucht, aufgetaucht waren. Die Wirkung der Gewandbehandlung in B. 102 ist bedeutend, doch muß erwähnt werden, daß sie am stärksten erst von B. 66 an, also in der übernächsten Gruppe, fühlbar wird, da erst dort die große ruhige Einzelfigur wieder zu der Bedeutung gelangt, die sie in dieser Studie bereits vorübergehend genießt.

Daß die Johannesmarter der Ap., B. 61, unlösbar mit dem Männerbad verknüpft ist, kann nicht bezweifelt werden. Ist auch ihre Verwandtschaft mit B. 73 namentlich in den Typen des Publikums 9) gut zu belegen, so ist doch die Analogie zu B. 128 stärker und bezeichnender. Die Schranke im Mittelgrund, die Diagonalbeziehungen des Trons, der räumlich gedrückte Hintergrund lassen die Anlage ähnlich erscheinen; Einzelheiten wie der Kopf des Johannes - ein machtvoller Typ, der in dem fiedelnden Jüngling auf B. 128 vorgebildet und von nun an von bleibender Bedeutung ist -, der schwergewundene dicke Baum, die "italienische" Architektur 10) verbinden die Blätter weiter. Vor allem aber ist die graphische Durcharbeitung der großen ruhigen Einzelfigur, Körper und Kopf, für den Zusammenhang bezeichnend. Das Licht fällt hier von rechts ein, und wieder ist das besonders im Akt genau berücksichtigt und die Modellierung davon abhängig gemacht. Sodann ist für die Zugehörigkeit in diese Gruppe bezeichnend, daß trotz der thematisch bedingten weit größeren Anzahl der Figuren der Gesamteindruck der einer fast unangebrachten Stille

ist. In den Würdenträgern und dem Publikum herrscht eine eigentümlich versonnene, stark an B. 128 erinnernde Stimmung und ruhige Zuständlichkeit; die Bewegung des gießenden Schergen ist erstarrt, ähnlich wie es in B. 117 vorkam. Es ist das ein Nachklang jener Einzelstudien, der in dieser Scene noch nicht überwunden ist. Daß in der Gewandbehandlung der Anschluß an B. 102 im allgemeinen wenig, an B. 73 etwa, wie ein Vergleich des Kleids der Buhlerin mit dem des Würdenträgers links zeigt, mehr fühlbar ist, kann der Figurenzahl gegenüber nicht wundernehmen; B. 102 war ja weniger eine Lösung des Problems des bekleideten K ö r p e r s und ist in diesem Sinne zunächst ohne starken Einfluß geblieben, hier aber kam es auf körperliche Funktion wieder mehr an, und das führte er zu einer Drapierung der an B. 128 gebildeten Körper mit herkömmlicher Gewandung. Immerhin ist der eigentümlich herzförmige Rockzipfel des gießenden Schergen, der für die nächste Zeit charakteristisch bleibt, im Gewand der Madonna von B. 102 ganz rechts zuerst festzustellen.

4. Die zweite Gruppe der Einzelblätter und B. 64. (B. 131, 127, 2, 64.)

Aus der Ruhe der vorigen Gruppe heraus führt noch kein direkter Weg zu der folgenden eigentlichen Sturmperiode der Ap. Dürer selbst mußte fühlen, daß die noch ausstehenden Visionen der Ap., die äusserste Bewegung beanspruchten, weitere Vorbereitungen erheischten, wollte er in den Figuren jener nicht einen Rückfall ins körperlich Unverstandene erleiden, dem er schon so weit entgegengearbeitet hatte. In der Tat wirft er sich in weiteren Schnittstudien auf das Problem des lebhaftbewegten und in seiner Funktion voll erfassten und bewältigten Körpers. Was er in B. 128 etwa festgehalten hatte, war die Erscheinung des muskulösen Körpers in ruhiger Stellung unter einer fest gegebenen Beleuchtung. Jetzt brauchte er die Wiedergabe der Angelpunkte der Bewegung, der Gelenke, und ihre zu Gunsten verstärkten Ausdrucks der Funktion besonders scharfe Durcharbeitung. Seine Phantasie entzündet sich mehr und mehr an ungestümen Aktionen, die Auffassung wird fortschreitend dynamischer. Thema und Formproblem treiben in gleicher Richtung vorwärts. Welcher Fortschritt in der Betonung und Bewältigung der Gelenke möglich war, beweist ein Vergleich etwa des Beines des Flötenbläsers auf B. 128 mit dem des Simson B. 2.

Die enge Zusammengehörigkeit von B. 131 (Der Ritter mit dem Landsknecht) und B. 127 (Erkules) ist schon öfter mit Recht festgestellt worden 1). Ein wildes Geschehen trennt beide Blätter vom Vorhergehenden. Dennoch ist der Zusammenhang zwischen B. 131 und B. 61 deutlich. Der dreieckig-herzförmige Zipfel des Schergen findet sich in Mantel und Schabracke des Reiters, die Baumzeichnung ist ähnlich, auch das Hündchen fehlt nicht. Die der Bildebene parallele Schranke im Mittelgrund allerdings ist gefallen und die Diagonale der 3 Baumgruppen verbindet geschickter als bisher Vorder- und Hintergrund. Das Graphische ist noch kaum verändert, ja es ist unter der feurigen Darstellung eher etwas flüchtiger geworden, wenn auch die Schabracke und der linke Aermel des Reiters hier und da sogar an B. 102 erinnert. Die Zeichnung des Beins mit der enganliegenden Hose ist noch ähnlich wie auf B. 61; die Gelenke treten eckig und etwas unförmig hervor. Nur in den scharf pointierten Gelenken des Pferdes liegt schon eine ungeahnte Wucht der Bewegung, die im ganzen Bildeindruck durch die gleiche Richtung beider Menschen und Tiere - ihrerseits ausgewogen gegen die nach rechts fliehende Diagonale der Bäume - unterstützt wird.

Bezeichnender für den sich vollziehenden Umschwung ist B. 127. Ein männlicher Akt gibt Gelegenheit, die Gelenke als die Hauptträger der stürmischen Bewegung über ihre Betonungsmöglichkeit am bekleideten Körper hinaus energisch durchzubilden. Der geschwellte Kontur allein an Armen und Beinen des Erkules weist über alles Bisherige hinaus in diese Richtung größtmöglicher Herausarbeitung des Funktionellen; das linke Knie ist übertreibend durchmodelliert. Nicht zufällig denkt man außer an Mantegna gerade vor diesem stürmischen Blatt an Pollaiuolo, der die Gelenke als Integrale der Bewegung ähnlich heftig betont und den Dürer kopiert hat 2). Die räumliche Wirkung tritt zurück hinter der Accentuierung der wilden Neigung nach rechts hinüber, die mit linearen Mitteln unterstützt wird; so gleichen sich die Rückenlinien der stehenden Figuren einander an, der linke Baum folgt ihnen, rechts aufgehalten durch den Fels und die Baumgruppe.

Besonders wichtig ist die Aenderung im System des graphischen Zusammenhalts. Schon in B. 131 ist das Problem der Beleuchtung, unterstützt durch das Thema, annähernd bedeutungslos geworden. Auch hier spielt es eine geringe Rolle, nur ganz summarisch deuten Parallellagen Schlagschatten auf dem Boden an, und es überrascht daher nicht, nach längerer Pause wieder einer Wolkenbildung zu begegnen, die die

Weiße des Himmels leuchtender machen soll. Das würde dennoch [illegible] keinen genügenden graphischen Zusammenhalt verbürgen. Die [illegible] kommt von einem schon einmal berührten Prinzip, daß an [illegible] der fast losgelassenen [illegible] Differenzierung [illegible] die beiden Akte, [illegible] erscheinen die übrigen Figuren skizzierte. Gesichter, Gliede[illegible] Gewänder der erledigten Ritter und des Mädchens weisen [illegible] kürzte graphische Behandlung, ähnlich wie die Gruppen auf B. 74 und B. 73, auf, in der das eigentlich modellierende [illegible] zurücktritt. Die wurmartigen Faltenknicke treten wieder auf, [illegible] sam zufällige Strichlagen, etwa im Bein des unteren Ritters, kommt vor, die Gestalten setzen sich nicht von einander ab, sondern sind als unentwirrbare Gruppe graphisch mit dem Boden verschmolzen. Ganz besonders trägt dieses Mal auch die Landschaft den Charakter des Skizzenhaften; in den einfachen Geraden, die das Meer bezeichnen, bahnt sich ein neues graphisches Prinzip der Lichtbehandlung an, von dem später zu sprechen sein wird. Das Blatt ist wohl auch im Ganzen das skizzenhafteste von allen.

In peinlicherer Ausführung fasst B. 2 (Simson, den Löwen bezwingend) die neuen Resultate (mit Ausnahme der graphischen Differenzierung des Inhaltlichen, zu der keine Gelegenheit ist) zu glänzenden Abschluß zusammen. Die diagonale Verbindung von Vorder- und Hintergrund ist zu einer Form ausgereift, die linear und räumlich gleich wirksam ist, ohne geometrischer Hilfsmittel wie in B. 128 zu bedürfen. Ein bergiger Mittelgrund ist auf die eine Seite verlegt, der die schon in der Hauptscene maßgebende Schrägrichtung, vor allem den gegen die Landschaft abgehobenen Kontur Simsons diagonal verlängert; dem hält auf der anderen Seite ein Baum das Gegengewicht, hinter dem sich die nun ganz tief und frei ausgedehnte, mit dem Vordergrund glaubhaft verbundene Landschaft hinzieht. Der Simson zeigt in den nackten Partien die Vollendung der im Männerbad und Erkules studierten Beherrschung der Muskeln und Gelenke; das heißt die Beobachtung von Beleuchtung und Gelenkanspannung ist gleicher Weise durch äußerste Sparsamkeit der Strichlagen und Ausmerzung auch des kleinsten überflüssigen Häkchens verfeinert. Im Gewand ist die im Erkules angebahnte, aber nur skizzierte stürmische Bewegung durch zackige Konturen und Faltenknicke mit kammartigen kleinen Querstrichen weiter ausgebildet, daneben erinnern große Bäusche an Bildungen auf B. 102, von dessen Lichtbeobachtungen auch die graphische Anlage des

Löwenfells mit seinen großartigen Lichtern aus intermittierenden Strichlagen zeugt. In zusammenhängenden Schattenpartien fällt die Verwendung langer, leichtgewellter Parallellagen auf, die im folgenden Blatt der Ap. und weiterhin mehrfach wiederbegegnen wird. Wattige Wolkenbildungen erinnern daran, daß im Anschluß an B. 127 das Atmosphärische sein Recht wieder geltend macht.

Eine Zusammenfassung der Resultate aus diesen letzten Studien an der bewegten Figur kann aus dem nächsten Blatt der Ap. B. 64 (Die vier apokalyptischen Reiter) abgelesen werden. Zunächst die jeglichem früheren Blatt der Ap. gegenüber fundamental veränderte Komposition. Statt des Vielerlei jener Anlagen ist der Sturm der Erscheinung einer einzigen optischen Idee untergeordnet; die Diagonale, deren schrittweise wachsende Bedeutung in den letzten Einzelblättern wir verfolgten und die in B. 2 zum ersten Male Vorder- und Hintergrund wirklich verband, ist zur völligen Herrschaft gelangt und über eine Raumv e r b i n d u n g hinaus zur Raum e i n h e i t fortgeschritten. Das Prinzip des Dynamischen in der Einzelfigur hat in dieser einzigen nach rechts gerichteten Tiefenbewegung von der Gabel des Tods bis zur Pfeilspitze der Pest auch die Gesamtanlage zu einem Höhepunkt mitgerissen; wo zu[illegible] ein Uebereinander, dann ein isoliertes und darauf ein verbundenes Hintereinander war, ist jetzt ein Kontinuum als konzentrierteste Raumerfassung gegeben. Der erschreckende Sturm der Vorwärtsbewegung ist hauptsächlich bedingt durch das Dominieren des Reiters mit der Wäge, dessen Rhythmus in der oberen Wolke angleichend verstärkt wird und dem rechts unten die sich drehende Rückenfigur auch formal nur schwachen Widerstand entgegenzusetzen vermag; überall greift das Geschehnis über den überschneidenden Rahmen hinaus und schafft immer wieder den Eindruck des Vorbeisausens. Wie steht es nun um das Graphische ? Da ist zu sagen, daß unter der Leidenschaft des Geschehens dieses Blatt am stärksten von jenem Prinzip Zeugnis gibt, das wir als inhaltliche Differenzierung bezeichneten. Während Gesichter und Gewänder des maßgebenden ersten Reiters und des im Vordergrunde reitenden Todes mit allen Mitteln der erworbenen, nach größter plastischer Klarheit strebenden graphischen Systematik ausgestaltet sind, sind die beiden anderen Reiter schon summarischer behandelt, die Ueberrannten, so ganz Nebensächlichen und Unbeachteten im Verhältnis geradezu skizziert. Der Prozess, der in B. 74 begann und zu B. 127 unter wachsender Bedeutung für die Gesamtkomposition, wenn auch ruckweise fortschritt, ist hier unter völliger Angleichung an die Anlage und als Ausdruck des

[illegible] len [illegible] Darüber [illegible] Wolken, [illegible] B. 2, letzten Bild[illegible] den Konturen [illegible], [illegible] solchen Mitteln den [illegible] des [illegible] größeren Landschaft [illegible] zu geben suchte.

Bedeuten wir, [illegible] phische Anlage [illegible] Konsequenz der [illegible] und geschlosseneren Kraft des [illegible] Geschehens ist, wirklich Ausdruck der Inhalte [illegible] tigen besonderen [illegible] geworden ist, so ist die von [illegible] de Stellung dieses Werkes im Urteil der Welt wohl verständlich.

5. Die zweite Gruppe der Apokalypse [illegible]
(B. 69, 55, 66, 70. [illegible]

In den noch verbleibenden Blättern der Ap. vollzieht sich nun eine neue Entwicklung, die den bisher verfolgten bis zu einem gewissen Grade umkehrt. Unter den [illegible] der nächsten Blätter [illegible] sich von Neuem eine gesteigerte [illegible] großer Bildausschnitte als ganzen [illegible], die [illegible] der Seite der [illegible] der einzelnen [illegible] hervorrufen sollte. Natürlich spielt sich das in einer gleichsam höheren Rangordnung ab. Die [illegible] graphische Einheitlichkeit liegt in der [illegible] einer kompositionellen [illegible] durch [illegible] bei steigender Differenzierung von Figurengruppen und [illegible] unter dem gleichen atmosphärischen [illegible]. Die [illegible] der menschlichen Figur [illegible] weder im Format noch in der Durchbildung, aber die Figuren [illegible] noch Gruppen eingeordnet in einer [illegible] die-

keit häufig ganz beraubt. Die spätere Reaktion eliminiert das Atmosphärisch-Gruppierte des Gesamtblatts zu Gunsten einer neuen verstärkten, nunmehr noch konsequenter durch das Licht modellierten Einzelfigur. Die stoffliche Differenzierung macht entsprechend ihrer schon vorher erreichten hohen Ausbildung keine nennenswerte Steigerung mehr durch, die inhaltliche stellt sich erst dem Prinzip der Gruppierung nach atmosphärischen, später nach räumlichen Zusammenfassungen zur Verfügung.

Der Sturm, der mit B. 64 in die Ap. eingebrochen war, beherrscht die beiden nächsten Blätter B. 69 und 65 noch. Die oberen Partien beider Schnitte dürfen über ihre Stellung nicht täuschen; sie sind Reste einer vorherigen Zeichnung. Zunächst B. 69 (Der Engelkampf): Gottvater in seiner Glorie, die beiden Engel, einige Wolkenansätze sind mit dem übrigen Stil des Blatts unvereinbar. Diese Scene weist stilistisch deutlich in die Zeit von B. 68, an das sie sich ja auch darstellerisch wie inhaltlich anschließt 1). Der ganz in der Weise jener Periode unorganisiert undeutliche, mit zufälligen, verwirrenden Strichlagen durchsetzte Faltenwurf, die Glorie aus B. 63 und B. 74 ähnlichen kleinen, parallelen Lagen, der im Ausdruck und in der befangenen Haltung so mißglückte Engel rechts finden nur dort ihre Erklärung. Für die Hauptdarstellung ist der Anschluß an die Typen von B. 64 deutlich. 2). Die machtvollen Engelgestalten, am meisten dem Hunger verwandt, bleiben von nun an maßgebend 3). Der Fliehende rechts am Mittelrand erscheint wie eine Umdeutung des ernsten, ruhigen Josef von B. 102 in das wilde Temperament dieser Periode. In der Anlage der Kampfscene macht sich das Weiterbauen auf dem in B. 64 so entscheidenden Wege der aus dem Inhalt gewonnenen Komposition bemerkbar. Ihre Symmetrie findet in der Idee der nach allen Richtungen gleichmäßig hineinhauenden Strafengel seinen inhaltlichen Grund; neben ihnen hält sich nichts Irdisches aufrecht.

Niemand wird sagen, daß die plastische Durchbildung der Figuren nachgelassen habe; ihr graphisches System schließt sich eng an B.64 an, im ganzen etwa an das des Hungers. Dennoch beginnt hier ganz langsam der Prozess, von dem wir sprachen. Gegenüber der im Hintergrunde aufleuchtenden Landschaft sind die Figuren bereits z. Teil in ein verbindendes Netz ähnlicher Strichlagen eingefangen. Die zusammengeschlossenen Gruppen unterscheiden sich kaum, wie in B. 74 etwa, durch weniger kräftige graphische Durchbildung von den Hauptfiguren; ihre Durcharbeitung ist im Ganzen dieselbe minutiöse, so daß ihre zahlreichen Strichlagen zu eben jenem graphischen Zusammen-

schluß beitragen. Die noch in B. 64 so stark wirksame inhaltliche Differenzierung von Haupt- und Nebenfiguren hat sich auf das Verhältnis von Figuren überhaupt und Landschaft verschoben; denn diese ist im Anschluß an die von uns bei B. 127 beobachtete Erscheinung in wenigen scharfen Konturen und starker von ihnen eingeschlossener Lichtweiße skizziert.

Dieser Prozess steckt, wie gesagt, in B. 69 noch in den Anfängen; wesentlich fortgeschritten ist er in B. 65 (Die Eröffnung des 5. und 6. Siegels). Auch hier darf der obere Teil nicht beirren. Schon die krausen, rein plastisch modellierten Wolkenformen, die Dürer in dieser Zeit nicht mehr gebraucht, verweisen ihn, bis zur Mitte des Blatts, in frühere Zeit. Die Akte könnten von denen auf B. 117 angeregt sein, gehören jedenfalls in ihre Nähe. Der Johannes der ersten Blätter kehrt in dem Knieenden wieder, die Bewegungen sind unklar, für die körperliche Aktion entscheidende Glieder verdeckt, die Gesichter ausdrucksarm. Was hätte Dürer um diese Zeit aus den um Rache Schreienden gemacht! Der motivische Zusammenhang der Stürzenden mit B. 69 braucht kaum im Einzelnen belegt zu werden. Die Würdenträger sind überaus ähnlich, die sich duckende Frau mit den mantegnesk erhobenen Armen erschien schon in B. 69 ganz links; die Gewandbehandlung ist analog, zum Teil, bei größeren Figuren, plastischer modelliert, wie denn das stürmischbewegte Kleid der schreienden Frau links an die Formen des Todesmantels auf B. 64 erinnert.

Die besprochene graphische Unterordnung der Figuren unter Lichtzusammenfassungen ist, wie gesagt, sehr fortgeschritten. Der linke Teil steht in starkem Licht, während im rechten von der Mitte an vor der Felskulisse ein Gruppenabschnitt in ein Gewebe von engen Strichlagen eingesponnen ist und sich als starkbeschattet vom hellen Hintergrunde scharf sondert. Dabei ist zu beachten, daß noch nicht wie um 1510/11 Formgrenzen in den Schattenpartien von den Strichlagen übergangen werden, sondern dieser Eindruck bei durchaus formbezeichnender Modellierung im System der belichteten Figuren, nur durch quantitative Mittel erreicht wird. Man hat bereits bemerkt, daß in dem umgekehrten Trichter des Sternenfalls oben weiße Sterne auf dunklem, unten scharfkonturierte auf hellem Grunde sitzen 4)- ein weiteres Zeichen für die zunehmende Bereicherung der atmosphärischen Lichtbehandlung, gegen das die Landschaft diesmal zurücktritt.

In B. 66 (Die vier Engel halten die Winde auf) ist das System weiter ausgebildet. Die Komposition in B. 65 in ihrer Symmetrie durch das Motiv des zentralen Sternenfalls inhaltlich bedingt und mit den Wolken kreisartig zusammengeschlossen, ist hier durch eine Verschmelzung von inhaltlichen und künstlerischen Gründen bestimmt, indem die durch die Darstellung gegebenen drei Gruppen der Engel, der Versiegelten und der Landschaft als Faktoren der Lichtwirkung graphisch differenziert sind. Jede dieser Gruppen bildet eine abgeschlossene graphische Einheit. Die stärkste Einzelplastik steckt noch in den beiden vorderen Engeln, in ihren vollbelichteten und durch scharf absetzende Modellierungslinien stark hervorgehobenen Gewandpartien 5), dennoch sind sie nicht nur kompositionell, sondern auch graphisch in die ganze pyramidenförmige Gruppe zusammengeschlossen, die mit den gleichen Mitteln enger und dennoch plastisch bedingter Schattenlagen wie auf B. 65 in einen Komplex silbriger Strichlagen eingesponnen erscheint. Die zurückgeschobene Gruppe der Versiegelten rechts ist als ganze dagegen graphisch abgekürzter gestaltet; die Gesichter weisen kurzgestrichelte, nicht mehr streng formbezeichnende Schattenlagen auf, die Gewänder sind summarischer wiedergegeben in jener Art, die wir auf B. 74 zum ersten Male feststellten. Die Landschaft endlich bekommt ihr scharfes Licht durch die schon beobachtete noch einfachere Skizzierung ihrer Konturen. So liegt volles Licht auf dem Hintergrunde rechts, eine ganze Skala zwischen Licht und Schatten auf dem Vordergrunde links, der Mittelgrund steht dazwischen in matterer Beleuchtung, wie sie jenes skizzierende System in Figurengruppen bedingt; der mit wechselnden Wolkenbildungen bedeckte Himmel spiegelt alle Stärken der Beleuchtung wieder. So ist hier ein eigentümliches Zusammenwirken von Komposition, Licht und inhaltlicher graphischer Differenzierung entstanden, wie es bisher noch nicht vorkam. Es ist interessant, von hier aus einen Blick auf Blätter zu werfen, wie B. 63 oder B. 74, wo im einen Falle das Kompositionelle, im anderen die graphische Differenzierung des Inhaltlichen allein und dazu in den Anfängen steht, um die Gründe des außerordentlichen Abstandes abzuwägen, soweit sie nicht schon in dem größeren Naturalismus, d.h. der stofflichen Differenzierung des Graphischen gegeben sind. 6).

Das Blatt ist noch in einer anderen Hinsicht von Bedeutung. Die Ruhe ist wieder eingekehrt, und in den machtvollen Engelgestalten vorn erscheint das erste Beispiel der monumentalen ruhigen Figur 7), die sich bald verselbständigen sollte. Es ist, als ob die vier Engel

von B. 69 wieder vor uns ständen, nach vollbrachter Tat, und darin liegt auch die äußere Verbindung mit den letzten Blättern. Diese Stimmung monumentaler Ruhe bleibt von jetzt an maßgebend bis zum Abschluß der Ap., und es ist verständlich, daß ein Vielerlei von Massenscenen ihr nicht günstig sein konnte. Wir müssen diesen Wechsel in Dürers geistiger Einstellung hinnehmen, ohne ihn im Tiefsten erklären zu können; thematisch bedingt war er kaum, denn noch stehen Kampfscenen aus, und es bleibt uns nur der Hinweis auf die Erscheinung der Abklärung, wie sie häufig am Ende einer geschlossenen Arbeitsperiode wie am Ende des Lebens aufzutreten pflegt. Diese Stimmung aber einmal vorausgesetzt, ist der Wunsch nach der Herrschaft der großen Einzelfigur natürlich. Das nächste Blatt mußte die Reaktion beschleunigen.

Denn in B. 70 (Johannes, das Buch verschlingend) besteht in der Tat ein scharfer Kontrast zwischen der noch einmal zu vollem Glanz entfalteten Herrschaft der Gruppierung nach Licht- und Schattenzusammenhängen und jenen vom Thema an sich begünstigten neuen Absichten. Die ganze rechte Partie ist in dieselbe silbrige Toneinheit getaucht und verschluckt die Rechte der Einzelfigur. Wald, Johannes und Buch verschmelzen in eins trotz plastischer Modellierung, ähnlich wie die linke Gruppe in B. 66; denn die vielen parallelen Strichlagen übertönen das Sprechen der Konturen. Das Meer auf der anderen Seite gibt den graphisch nach Art der vorhergehenden Berglandschaften abgekürzten Gegenpol. Auf B. 127 erschien zum ersten Male der Ansatz zu solcher Skizzierung des Wassers; nur wenige Linien deuten die Wellen an, alles andere ist besonnte Fläche. Ueber den sparsam modellierten Wolken steht der Altar in reiner Umrisszeichnung ! Die Komposition ist von eigentümlicher Unentschiedenheit; eine Diagonale bindet in der Fläche, aber es macht den Eindruck, als würde dennoch alles auseinanderfallen, wenn nicht jene silbrige Einheitlichkeit des Blatts die auch vor und über der Landschaft ihre Kontrastwirkung aufzuheben weiß, das Ganze zusammenbände. Das Gewand des Johannes ist dem des Hauptengels auf B. 66 verwandt und gibt neben den Gesichtstypen, den Engeln, den Wolken die äußere Verbindung mit dem letzten Blatt; auch hier erscheinen jene Differenzierungen dunkler und hellerer Schattenpartien mit schweren Kreuzlagen und kurzen offenen Häkchen, auch hier mehr das Bestreben, Licht- und Schattenbeobachtungen zu geben, als das Gewand als solches samt der Figur gegen die Umgebung abzusetzen.

In der mächtigen Erscheinung des Mannes mit den Säulenfüßen 8) aber ist gleichsam ein Symbol des Kampfes der atmosphärisch bedingten Erscheinung mit dem in seinem Antlitz ausgeprägten Willen zur Monumentalität zu sehen, das im übertragenen Sinne für die Stellung des ganzen Blattes charakteristisch ist.

Ehe wir die letzten Blätter der Ap. betrachten, muß erwähnt werden, daß ein Blatt der Großen Passion dieser Periode seine Entstehung verdankt. Die Inangriffnahme der Leidensgeschichte an der Schwelle der neuen Stimmung, der ersten eigentlichen Hinwendung zum Monumental-Figürlichen, überrascht nicht; und ebenso ist es für die erst b e g i n n e n d e Neigung dorthin charakteristisch, daß zunächst das Blatt der Oelbergsszene, also der Auftakt zur Passion allein erscheint 9), während die eigentlichen Leidensszenen erst im Zusammenhang nach Abschluß der Ap. ihren Platz finden. In der Tat ist es B. 6, das von der zuletzt besprochenen Gruppe nicht zu trennen ist; der Johannes ist dem auf B. 70 schon äußerlich aufs engste verwandt. Entscheidend ist die graphische Verwandtschaft. Christus, Petrus und die beiden anderen Jünger bilden je eine mit ihrer Umgebung graphisch eng verknüpfte Gruppe. Die Kreuzlagen des beschatteten Gewandteils Petri - die Bildung der Gewänder ist von denen auf B. 66 und 70 an sich untrennbar - setzen sich hinter ihm unmittelbar fort, während die belichteten Gewandteile in den Stein rechts hinter ihm übergehen - wenn auch wiederum nicht ohne trennende Konture, die aber für den Gesamteindruck nicht zur Geltung kommen. So ist es auch mit Vorderansicht und Seite Christi sowie bei den andern Jüngern. Dahinter dehnt sich in ähnlicher Anlage, vor allem in ähnlicher lichthebenden Skizzierung wie in B. 66 die Landschaft, auch die Wolkenbildungen fehlen nicht. Der gesamte kompositionell wenig gefestigte Zusammenschluss ist jedoch zugleich mehr als bisher auf ein Abwägen des Gesamten der belichteten reliefartig sich heraushebenden Partien gegen das Gesamte der in silbrigen offenen Strichlagen zusammengenommenen Schattenpartien gestellt.

6. Die dritte Gruppe der Apokalypse. (B. 62, 75, 72).

Die erwartete Reaktion des Plastisch-Figürlichen gegen die Gebundenheit im Atmosphärischen zu monumentaler Erscheinung beginnt mit wuchtigem Vorstoß in B. 62. Nur zwei gegen alles Frühere riesige Figuren ! Schon B. 70 kam dieser Beschränkung nahe, aber wie verschieden ist das Bild. Keine Landschaft ist mehr gegeben; nur leuch-

tende weiße Wolken, kaum modelliert, ohne die Weichheit der letzten Blätter, mit scharfen lichtschaffenden Konturen dienen als Folie, von der sich Gott Vater und Johannes fast ihrem ganzen Kontur nach mit schärfster Bestimmtheit abheben. Die Gewänder sind mit allen plastischen Mitteln in Licht und Schatten durchmodelliert; nicht viel anders im graphischen System als in den vorhergehenden Blättern, aber durch die feste Begrenztheit gegen den Grund mit doppelter Räumlichkeit wirkend. Wo früher die Kreuzlagen der Schattenpartien hinter der gegenständlichen Begrenzung sich fortsetzten und sie so mit der Umgebung verschmolzen, bezeichnet ein gratartig scharfer Kontur den Abschluß der Figur. Es ist gleichsam, wie schon bemerkt, in höherer Rangordnung ein Abbild der Stellung, die B. 61 und 102 gegenüber ihren Vorgängern einnahmen, und an B. 102 wird man sich in der Tat vor B. 62 erinnert fühlen durch die beispiellose Plastik der Gewänder und die Konzentration im Kompositionellen. Hier wird bei unsymmetrischer Anlage durch die weise Verteilung der scharf linear gefassten Leuchter - der mittlere leicht nach rechts verschoben, die rechten drei größer und weiter vorgerückt als die linken - ein schwebendes Gleichgewicht von großer Geschlossenheit erreicht. Das Licht erlangt dadurch, daß im Sinne etwa des Altars auf B. 70 in Gewandhebungen, Leuchtern, Haaren, Wolken starke Beschränkung auf Konture beobachtet wird, einen von neuem gesteigerten Grad von Intensität; das führt zusammen mit der gleichfalls bisher unerhörten Betonung des Funktionellen in den Körpern - des Knieens bei Johannes mit den sichtbaren Füßen, des Sitzens und Armausstrekkens bei Gott Vater - zu der stärksten Betonung des Räumlichen, die der Holzschnitt ohne eigentlich perspektivische Mittel erreichen konnte. Ueber dem Ganzen liegt der monumentale Ernst, der sich diese neue Form erzwang, in voller Reife.

Untrennbar von diesem Blatt ist B. 75 (Der Schlüssel zum Abgrund). Das atmosphärische Moment der Wolken ist nun völlig eliminiert und wie damals tritt an seine Stelle der kahle Baum mit den Vögelscharen, wie damals auch die Diagonale, von links unten nach rechts oben. Aber die Wucht der riesigen Engelsfigur bezeichnet die Stellung des Blatts von vornherein. Die Rückenlinie ist mit einer gegen früher völlig neuen Entschiedenheit in scharfem Grat vom Grunde geschieden. Weite sparsame Strichlagen in demselben System wie auf B. 62 modellieren den gewaltigen Mantel und den Leib des Teufels. Und noch einmal tritt, ähnlich wie in B. 66, das Prinzip der inhaltlichen Differenzierung des Graphischen in den Dienst der Komposition; die Gewän-

der und Gesichter der Figuren auf dem Berge sind leichter, weniger konsequent durchmodelliert, wenn sie auch entgegen B. 66 nicht mehr in die Landschaft eingebunden, sondern samt den Konturen der übrigen Körperteile entschiedener gegen den Grund abgesetzt sind. Und als Drittes kommt die noch in höherem Grade auf graphischen Andeutungen beruhende Ausgestaltung der Landschaft hinzu; auch hier wiederum nicht zum Zwecke des Zusammenschlusses nach Licht- und Schattengruppen wie in B. 66, sondern in derselben Lichtfülle wie die anderen Partien nur durch Mittel der graphischen Abkürzung dem räumlichen Sinn der Komposition dienend. Diese Mittel sind erweitert: Der Wald hinter der Stadt zeigt Baumkronen, die erst nach alter Weise, in größerer Ferne aber nur noch mit unzusammenhängenden skizzierten Häkchen gebildet sind. Hält man die Baumformen des Vordergrundes mit ihren starken Konturen gegen die wattigen Bildungen vor dem Stadttor, die andeutenden erst kugelig konturierten, dann häkchenförmig freischwebenden des Hintergrundes, so kann man schon daran jenes System von graphischer Differenzierung nach der Tiefe zu ohne Einfluß der Beleuchtungstendenzen ablesen, die dies Blatt gegen alle früheren abhebt. Das Licht hat von B. 62 her die Führerrolle in dem Sinne behalten, daß es sich der ganzen Darstellung zum Zwecke höchster Plastik bemächtigt, aber es erkennt die Mitarbeit der inhaltlichen Differenzierung im Graphischen an zur Betonung der räumlichen Verhältnisse.

Es bleibt uns B. 72 (Michaels Kampf mit dem Drachen) als Krönung des Ganzen. Eine Szene in den Wolken wie die ersten Blätter, aber es ist, als läge eine Lebensarbeit zwischen diesen im ganzen etwa durch zwei Jahre getrennten Werken. Michael bezeichnet den Triumph der plastischen Einzelfigur im Sinne der letzten beiden Blätter. Noch kein Gewand hatte so herausgeleuchtet, noch keine Figur sich in solchem Relief vom Grunde abgehoben; das ist darin begründet, daß über den Gedanken der Heraushebung durch scharfe Konturen hinaus Dürer zur Rechnung mit dem Kontrast des beleuchteten Körpers gegen eine dunkle Folie fortgeschritten ist. Die ganze Szene ist gegen eine dunkle Wand nicht von Wolken, sondern von parallelen Strichlagen gestellt. Es berührt fast merkwürdig, daß dieser Gedanke hier zum ersten Male ausgereift sein soll, und doch ist es der Fall. Im ersten Teil der Ap. war an ein solches körperliches Absetzen überhaupt noch nicht zu denken, im zweiten trat nur zu bald der Gedanke der tonigen Einbindung der Figuren in Schattenzusammenhänge solchem Prinzip in den Weg. Und noch mehr: Bisher war Dürer in vollem Umfange an

das Thematische gebunden in dem Sinne, daß ein Wolkenhintergrund als solcher gegenständlich charakterisiert worden wäre und damit eine solche Kontrastrechnung nicht mit so entschiedenen Mitteln hätte durchgeführt werden können. Diese Lösung hier ist wie jede bewußte Kontrastwirkung rein künstlerischer, ungegenständlicher Natur. Nicht eine dunkle Wolkenwand liegt hinter den Figuren, sondern ein einfaches System enger, dunkel wirkender Strichlagen, das seinen Sinn in dem Kontrast zu der grell beleuchteten Landschaft unten erst gewinnt. Dieser Gegensatz ist zudem entscheidend für den Aufbau des ganzen Blatts in flächiger und räumlicher Beziehung. Die Landschaft hängt nicht wie im ersten Blatt der Ap. mit seiner ähnlichen Anlage flächig an der oberen Szene, sondern wird, eben durch jenen Kontrast ihrer scharfen Beleuchtung zu dem reliefartigen Hervortreten der oberen Figuren gegen ihren dunklen Grund, von selbst in die Tiefe gedrängt, obgleich sie kaum von dieser Szene überschnitten wird. Sie ist wiederum in vollem Gegensatz zu den sparsamen, aber äußerst peinlich modellierenden Strichlagen der Figuren in scharfen Konturen skizziert unter Benutzung der Abkürzungen des letzten Blatts.

Wir sahen in dem dunklen Reliefgrund ein neues rein künstlerisches Ausdrucksmittel in gewissem Gegensatz zu allen anderen Blättern der Ap., das auch für die Komposition des ganzen Blatts von entscheidender Bedeutung ist durch seine Kontrastwirkung zu einem anderen Teil der Darstellung. Suchen wir nach der vollen Auswirkung dieses Prinzips in Dürers Holzschnittwerk, so müssen wir über ein gutes Jahrzehnt hinweg zu den Arbeiten des Jahres 1510 blicken. In den Ergänzungsblättern des Marienlebens und der Großen Passion sowie einem Teil der Kleinen Passion ist die Unterwerfung des Gegenständlichen unter die Gruppierung nach Lichtk o n t r a s t e n in dieser rein künstlerischen Ausprägung erreicht. Und wirklich knüpft nicht nur die Plastik der Figuren jener Zeit an Bildungen wie den Michael unseres Blatts an, sondern wir sehen auch mit Erstaunen, daß in Einzelheiten wie dem Tierschädel rechts unter Michael bereits die formübergehende Technik jener späteren Periode sich vorbereitet. Wo auch in der nach Licht- und Schattengruppen orientierten Periode der Ap. Einbindungen von Figuren und Landschaftsteilen in Schattenzusammenhänge vorkamen, glaubten wir immer betonen zu müssen, daß, wenn auch die Konturabsetzungen bedeutungslos blieben gegenüber jenem Gruppierungsprinzip, solche doch außer in den Wolkenbildungen durchweg vorhanden waren und nie direkt von Schattenlagen ohne Rücksicht

auf die plastischen Formgrenzen übergangen wurden. Hier ist das letztere zum ersten Male geschehen, das Charakteristikum des Jahres 1510 vorausgenommen; denn dieses ist eben das Ueberwinden des Gegenständlichen durch den künstlerischen Gesichtspunkt der Komposition nach Lichtkontrasten eigener Gesetzlichkeit. In diesem letzten Blatt der Ap., in dem zugleich die Weltgerichtsstimmung ihren in vollem Sinne erhabensten, durch Monumentalität der Form das leidenschaftliche Geschehen veredelnden Ausdruck gefunden hat, reicht sich der Dürer der Ap. auch im graphischen Sinne mit dem der Kleinen Passion die Hand, weg über das Marienleben und alles Kleinere an Holzschnitten, das man mit Recht oder Unrecht zwischen jene beiden Werke setzt.

Mit dem Einzelblatt B. 120 (Die Marter der heiligen Katharina) kehrt Dürer endgültig auf die Erde zurück und schafft in ihm den Typus der großen bildeinwärtsgestellten Männerfigur, die dann in B. 9 - 11, also weiteren Arbeiten an der Großen Passion, zum Rückgrat der konzentrierter zusammengefassten Komposition, zum bildabschließenden und massenausgleichenden Motiv wird und damit ein weiteres Prinzip der Zeit der Kleinen Passion vorbereiten hilft.

Anmerkungen.

Zur Einleitung: (S. 1)

1) In Friedländer, A. Dürer der Kupferstecher und Holzschnittzeichner, nimmt sie nicht einmal eine Seite ein; die Baseler Werke sind sehr ausführlich besprochen.
2) Vgl. Wölfflin, Die Kunst A. Dürers, 3. Aufl. S. 55.
   E.K. Stahl, Die graphische Darstellung von Naturereignissen ... in Dürers Ap., S. 60 ff.
   E. Römer, Repertorium 1917 (XXXX) S. 228 f.

Zum I. Kapitel: (S. 1 ff.)

1) Weisbach MBO S. 59.
2) " " "
3) D. Burckhardt, Dürers Aufenthalt in Basel 1492-1494, S. 45.
4) Siehe unten S. 3.
5) Schon Nagler, Monogrammisten I Nr. 109 S. 191 f. dachte an diese Möglichkeit.
6) Siehe unten S. 9 f.
7) Siehe unten S. 20.
8) Siehe unten S. 4.
9) Weixlgärtner, Beiheft der "Graphischen Künste" 1920 Heft 3.
   E. Schilling, Dürers graphische Anfänge, die Herleitung und Entwicklung ihrer Ausdrucksformen. Herr Dr. Schilling hatte die Freundlichkeit, mir seine Arbeit vor der Drucklegung zugänglich zu machen, wofür ich ihm meinen besten Dank ausspreche.
10) Weisbach MBO S. 59; derselbe JD S. 23 f.
11) Die oben vorausgesetzte Schädigung der Tiefenillusion gegenüber der Vorlage beim Hieronymus ist als eigentlich xylographische Erscheinung dabei auszunehmen; hierin entsprechen natürlich die unausgeführten Terenzzeichnungen dem oben supponierten Zustand der verlorenen Hieronymusvorzeichnung.
12) Vgl. z. B. Die Kreuzlagen und den Faltenwurf der Mysis in Andria IV, 6; die Gesichtsdurchbildung des Simo in Andria V, 3.
13) Neuerdings, zur Dürerpartei übertretend, Weixlgärtner a.a.O.

14) Der stilistische Anschluß beider Folgen an den Terenz soll hier nicht von neuem belegt werden; vgl. die genannten Arbeiten von Weixlgärtner und Schilling; zur Chronologie Friedländer a.a.O. S. 19 ff.

15) Weisbach MBO S. 53 u. 19.

16) Dazu rechnen wir noch mit Pauli, Kunstchronik 1921 S. 508, den im Schnitt vom Hieronymus stark abweichenden, also jedenfalls nicht von Dürer geschnittenen Ambrosius von 1492, während die von Weisbach MBO S. 39 ff. zuerst hinzugefügten weiteren, kleinen Schnitte uns nicht auf Dürer zurückzugehen scheinen.

17) Oder doch (z.B. Fig. 83) den Hauptrichtungen räumlich folgt, während hier das Gegenteil stark auffällt.

18) Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrh. S. 191 ff.

19) Stadler a.a.O. S. 212.

20) Abb. Stadler a.a.O. Taf. 21.

21) Vgl. Friedländer a.a.O. S. 17. Sogar Stadler muß a.a.O. S. 227 hier den Hieronymus dem "Bergmannmeister" annähern, dessen Zugehörigkeit zu jenem großen Stilbezirk er zuvor festgestellt hat (S. 191).

22) Vgl. z.B. Heiligenleben CCXXVII rechts mit den Frauentypen des RvT.

23) Vgl. die Anregung Friedländers a.a.O. S. 17; Pauli, Kunstchronik 1921 S. 508.

24) Abb. Weisbach JD Abb. 6 u. Stadler a.a.O. Taf. 32 unten.

25) Abb. Weisbach JD Abb. 4. - Stadler a.a.O. S. 126 u. 128. Zur Datierung Weisbach JD S. 9 f. - Pauli a.a.O. S. 508. Vgl. etwa RvT 41 zur Raumanlage.

26) Neue Beiträge zur Dürerforschung, Jhrb.d.kunsthist.Sammlg. d. Allerh. Kaiserh. 1912. S. 183 ff.

27) Vgl. zuletzt Friedländer a.a.O.

28) Es entging Burckhardt, wenn er Dürer erst im Spätsommer 1492 Colmar verlassen läßt (a.a.O. S. 15).

29) Daß Scheurl in seinem Bericht Basel n a c h Colmar e r - w ä h n t , braucht nicht, wie traditionell angenommen, chronologisch begründet zu sein. Bei der Erwähnung Colmars spricht er von zwei Brüdern Schongauer, und dabei fällt ihm auch Dürers Aufnahme durch den in Basel lebenden dritten Bruder ein. Die Verknüpfung ist so eine rein psychologische. Zu gleicher Chronologie kommt

auch Pauli a.a.O. S. 507.

30) Vgl. Peartree im Text zur DS IX, 31. Dagegen ohne überzeugenden Grund Weixlgärtner a.a.O. S. und Pauli a.a.O. S. 509.

31) Peartree a.a.O.

32. Es sind (Nummern nach Pauli, Düreraussstellung in Bremen 1911): 5, (10), 21-28, 30-33, 37, 39, 40, 43, 44. Etwas später scheinen Nummer 36, 38 u. 45 zu liegen. Nr. 35 war mir nicht zugänglich.

33) Madonna L.1.

34) Vgl. Secker, Ztschr.f.bild.Kunst 1918 S. 261 ff.

35) Monatshefte f. Kunstwiss. 1914 S. 330 f. Taf. 70.

36) Baumeister a.a.O. S. 330.

37) Abb. Stadler a.a.O. Taf. 35.

38) Vgl. z.B. Thais im Eunuch V, 1; Mysis in Andria I, 4.

39) DS IX, 6.

40) Diese Differenz den Baseler Schnitten gegenüber scheint die geringe Beachtung und z.T. Zurückweisung dieser Arbeit (Schilling a.a.O.) verschuldet zu haben.

41) a.a.O. S. 35 ff. Vgl. Weixlgärtner a.a.O. S. , dem wir uns in der Ablehnung des strittigen "zweiten Komplexes" von Schnitten anschließen. Wir hoffen, ihrem Meister an anderer Stelle nachgehen zu können.

42) Abb. Weisbach JD Abb. 28. Vgl. auch Friedländer, Berichte a.d. preuss. Kunstsamml. XXXXI, 2, S. 56 ff.

43) Abb. Weisbach JD Abb. 25

44) DS III, 23, 24. Vgl. bes. B. 87, zu dem die Skizze (L. 348) auf demselben Blatt erhalten ist wie die zum ersten Rhosvitablatt (DS III, 7)! Schon die Rahmung setzt das erste Blatt in diese Zeit, Zu Otto I vgl. den zweiten König auf B. 87, zu Friedrich d. Weisen Joseph, zur Bewegung des Celtes die des Mohrenkönigs. Graphisch zu vergleichen sind die an die letzten Blätter der Ap. anknüpfenden nach oben konkaven, angestückten Strichlagen bei Otto I und Maria, die kurzen Querlagen als Faltentäler bei Rhosvita und dem knieenden König. Graphisch sehr verwandt ist auch die Durchbildung des Gesichts bei der Aebtissin und bei Maria. Auch die Raumanlagen gehen zusammen.

45) Abb. Weisbach JD Abb. 26.

46) Für S t r a s s b u r g scheint man eine intensivere Beschäftigung mit der Malerei voraussetzen zu dürfen; vgl. das Selbstbildnis von 1493, das Jesuskind L. 450, die bekannte Notiz im Imhofschen Inventar (zit.: Weisbach JD S. 21).

47) Siehe oben S. 6.
48) Vgl. die erwähnten Arbeiten von Weixlgärtner und Schilling. Bei der Ap. werden wir darauf zurückzukommen haben.
49) Siehe oben S. 6.

Zu Kapitel II: Absatz 1: (S.13 f.)

1) Vgl. S. 11, Anm. 7, S. 19, Anm. 3, S. 20, Anm. 8.
2) Daß sie von derselben Hand wie die Ap. geschnitten sind, wurde wohl nie bezweifelt.

Absatz 2: (S. 15 ff.)

1) Vgl. RvT 25 und passim, Simo in Andria.
2) Vgl. Andria, Kopfstück (Schilling a.a.O.)
3) Vgl. hierzu, was oben S. 6 vom Baseler Hieronymus gesagt wurde. Der Unterschied zwischen beiden Fällen liegt darin, daß beim Hieronymus die in der Vorzeichnung vorauszusetzende Tiefenwirkung erst durch das Nacheinander der technischen Bearbeitung dem nivellierenden Schnitt zum Opfer fiel, während hier schon die Vorzeichnung die entscheidenden Mängel aufgewiesen haben muß. Diese steht also bezeichnenderweise auch in diesem "negativen" Sinne jetzt mehr unter dem Einfluß der Ausführungstechnik als damals.
4) Auch die Landschaft an sich leidet an dem unten charakterisierten Mangel an stofflicher Differenzierung. Vgl. bes. das unten S.22 zu dem scheinbar ähnlich komponierten Schlußblatt der Ap. B. 72 Ausgeführte. Zur Datierung von B. 63 trägt die Landschaftsbehandlung auf der "Wunderbaren Sau" b. 95 bei, die für 1496 gut bezeugt ist. Inhaltlich der auf B. 63 verwandt, leidet auch sie in bezug auf ihre Tiefenwirkung an dem Mangel genügender kompositioneller Verbindung und graphisch-stofflicher Differenzierung im Verhältnis zur Hauptdarstellung.
5) Siehe oben S. 6.
6) Auch hier in etwas anderem Sinne als beim Hieronymus vgl. oben Anm. 3.
7) Eine der wenigen Reminiszenzen aus Kobergers Bibel ist das Tier mit den Lammshörnern (CCCCCLXXX, im Gegensinne).
8) Vgl. B. 63.

9) Unter diesem Gesichtspunkte hat hier die Tatsache auszuscheiden, daß schon bisher öfters derselbe Gegenstand bei starkem Größenunterschied verschieden stark durchgearbeitet wurde; es ist natürlich, daß in solchen Fällen die graphische Durchbildung eine Funktion der Größe ist.
10) Vgl. etwa die Aeltesten rechts oben auf B. 67.
11) Zu dem Frauenkopf unter dem vorgebogenen Drachenhals vgl. RvT 4; zu dem zweiten Kopf von links RvT 25, zu den Faltenröhren links über dem Monogramm RvT 22 u. 27 usw. (vgl. Schilling a.a.O.)
12) Dürer benutzte für sie die Zeichnung einer Venezianerin L. 459.
13) Vgl. die unteren beiden Putten der Mitteltafel des Dresdner Altars.
14) Siehe besonders unten S. 15.
15)

Absatz 3: (S. 23 ff.)

1) Wölfflin a.a.O. S. 46
2) So Friedländer a.a.O. S. 31; Dodgson, Catalogue of early German woodcuts. I, 269.
3) Ausgenommen vielleicht die Rückenfigur auf B. 73, das ja erst kurz vorher entstand.
4) Vgl. zuletzt Weixlgärtner a.a.O. S.
5) Ausgabe Kobergers XXXX, CXCIX' links, CCCLXVIII rechts.
6) die Dürer wohl gekannt haben kann; über eine Beziehung zwischen Nürnberger und Lübecker Drucken dieser Zeit vgl. Friedländer a.a.O. S. 138. Die Aehnlichkeit mit dem entsprechenden Nürnberger Schnitt ist weit geringer.
7) Vgl. Becker a.a.O. S. 135 f.
8) Das überzeugende Analogon von B. 128 im Kupferstich ist b. 75 (Die vier Hexen). Der weibliche Akt wird wie dort der männliche unter ähnlichen graphischen Gesichtspunkten erobert. b.75 trägt das Datum 1497; auch B. 128 fällt also aller Wahrscheinlichkeit nach in dieses Jahr (Das Frauenbad L. 101, datiert 1496, wird man angesichts seiner Verwandtschaft mit b. 75 ins Ende des Jahres setzen müssen) und steht so ganz entsprechend unserer Reihenfolge etwa in der Mitte zwischen Beginn und Enddatum der Ap. Die Parallele zu den Kupferstichen der Zeit auszuarbeiten, würde eine besondere Aufgabe sein; ihre Reihenfolge, über die keine Uebereinstimmung herrscht (vgl. etwa Friedländer und Schilling a.a.O.)

müßte unter eigengesetzlichen graphischen Gesichtspunkten erst verfolgt werden. Nur folgende Hauptdaten möchten wir kurz vorschlagen: b. 28, 61, 63 (?), 94, dazu die Gruppe b. 83-86 in die Zeit um B. 117 mit ihrem starken Experimentieren; dann also b. 75 zu B. 128; b. 42 zu B. 102, b. 71 zu B. 2, darauf Pause bis zum Erscheinen der Ap., worauf b. 73 in Parallele zur Hauptmasse der Großen Passion träte.

9) Vgl. den Dicken mit der Pelzmütze und den Mann mit dem Federbusch. Zu den Baseler Arbeiten vgl.: Die Zuschauer mit RvT 25 (Weixlgärtner und Schilling a.a.O.), den gießenden Schergen (und den Zuschauerkopf am weitesten links) mit Narrenschiff Kap. 109, (siehe auch oben S. 12).

10) Vgl. Wickhoff, Mittlgn d. Inst. f. Osterr. Geschichtsforschung I. 424 f.

Absatz 4: (S. 28 ff.)

1) Ein inhaltlicher Zusammenhang wird von Dodgson a.a.O. I, 271 mit Recht abgelehnt.

2) L. 347.

Absatz 5: (S. 32 ff.)

1) Auf beiden die Posaunenausstellung durch Gott Vater über dem Altar; B. 68 fasst Offenbarung VIII und IX, 1-12 zusammen, B. 69 behandelt den Rest des IX. Kapitels (die 6. Posaune).

2) Vgl. die gestürzten Würdenträger, sowie den gleichsam abgetrennten Kopf zwischen den beiden rechten Engeln mit B. 64 (links unten und unter dem Pferd des Kriegs).

3) Hier eine Reminiszenz an Kobergers Bibel CCCCCLXXIX.

4) Wölfflin a.a.O. S. 48.

5) Besonders bei dem linken ist dieses schon im Baseler Hieronymus in primitiver Weise, aber bereits mit starker Wirkung angewandte Prinzip deutlich. Vgl. oben S. 3.

6) Ganz unverständlich erscheint demnach der Versuch Römers (a.a.O. S. 228), dieses Blatt unter die frühesten einzuordnen.

7) Sie ist bekanntlich besonders mantegnesk; vgl. Wölfflin a.a.O. S. 50. Ihr Motiv ist in der Grossen Kreuzigung (Abb. Weisbach JD S. 76) verwertet.

8) Vorgebildet in Kobergers Bibel CCCCCLXXIX (im Gegensinne).

9) Auch Dodgson a.a.O. S. 274 hält B. 6 für das erste Blatt der Großen Passion; er deutet bereits an, daß es "earlier than several subjects of the Ap." sein könne. Friedländer a.a.O. S. 33 glaubt gleichfalls an einen Beginn der Arbeiten an der Großen Passion vor Abschluß der Ap., setzt aber B. 6 später an; zu den ersten zählt er B. 9, das wir unbedingt für nachapokalyptisch halten müssen (vgl. unten S. 23). B. 12, das auf den ersten Blick hierhergehörig erscheint (vgl. Wölfflin a.a.O. S. 68 und 60, Römer a.a.O. S. 229) erweist sich bei genauer Prüfung als späteres, von anderer Hand geschnittenes Blatt.
