

NDB-Artikel

Dürer, *Albrecht* Maler, * 21.5.1471 Nürnberg, † 6.4.1528 Nürnberg, = Nürnberg, Johannisfriedhof.

Genealogie

V →Albrecht s. (1);

⊙ Nürnberg 7.7.1494 →Agnes († 1539), T des Hans Frey, Kupferschmied, Mechaniker u. Musiker in Nürnberg; kinderlos.

Leben

D. ist, wie er selbst in seiner 1524 zusammengestellten und in Abschriften erhaltenen Familienchronik angibt, nach seiner Schulzeit beim Vater im Goldschmiedehandwerk ausgebildet worden, das schon seine beiden Großväter ausübten. Aber bereits am Ende seiner Lehrlingszeit, 1486, trieb es den Jungen zur Malerei. Der Vater war damit nicht recht zufrieden, gab aber nach und ließ den Sohn drei Jahre lang in der großen Werkstatt von →Michael Wolgemut arbeiten, wo er nicht nur mit der Malerei, sondern auch mit der Buchillustration wie mit dem Druck- und Verlagswesen vertraut wurde. Aber er mußte von den Gesellen der Werkstatt, wie er selbst bemerkt, „viel leiden“. Nach Beendigung der Lehrzeit ließ der Vater den jungen D. nach Ostern 1490 für 4 Jahre auf die Wanderschaft gehen. D. gibt in seiner Familienchronik leider nicht an, wo er sich aufgehalten hat, doch können wir mit Sicherheit erschließen, daß er in den Jahren 1492-94 am Oberrhein in Basel, Kolmar und Straßburg bei verschiedenen Druckern und Verlegern als Graphiker für die Buchillustration tätig gewesen ist. In Basel hat sich der Holzstock für den Holzschnitt eines Heiligen Hieronymus (als Titelblatt für eine in Basel 1492 gedruckte Ausgabe der Briefe des Heiligen Hieronymus) erhalten, auf dessen Rückseite geschrieben steht: „Albrecht dürer von normergk“. D.s Wunsch, in Kolmar bei dem bedeutendsten Graphiker seiner Zeit, →Martin|Schongauer, arbeiten zu dürfen, erfüllte sich nicht mehr, da Schongauer Anfang 1491 starb. 1494 nach Pfingsten kehrte D. auf Wunsch des Vaters nach Nürnberg zurück. Am 7. Juli des gleichen Jahres fand die Hochzeit mit Agnes Frey statt, der Tochter eines angesehenen Bürgers, der mit dem Vater Dürer diese Verbindung ausgemacht hatte. Schon im Herbst darauf trat D. eine Reise über Innsbruck nach Venedig an, wo er bis Anfang 1495 blieb. Diese erste italienische Reise ist zwar in den Quellen nicht ausdrücklich als solche erwähnt, läßt sich aber mit Sicherheit erschließen. Ob der Anlaß rein künstlerischer Natur war aus dem Wunsche D.s heraus, italienische Kunst im Lande selbst kennen zu lernen, oder ob andere Gründe mitsprachen, wissen wir nicht.

Als er im Frühjahr 1495 über den Brenner zurückkehrte, machte er sich in Nürnberg als Meister mit eigener Werkstatt seßhaft, arbeitete hauptsächlich

als Graphiker für den Holzschnitt und Kupferstich, übernahm aber auch Aufträge für die kirchliche Kunst in der Herstellung von Altären. 1498 gab er im eigenen Verlag die Holzschnittfolge der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ in 15 großen Blättern (Apokalypse) heraus, und zwar in Buchform, je eine Ausgabe mit deutschem und eine mit lateinischem Text. Die darin zu Tage tretende gewaltige Gestaltungskraft stellte ihn in die erste Reihe der deutschen Künstler. D.s Ansehen in seiner Vaterstadt wuchs, je mehr neben seinem Künstlertum seine Persönlichkeit nach ihrer geistigen Bedeutung hervortrat. Seine ein Leben lang währende Freundschaft mit dem knapp ein halbes Jahr älteren Humanisten →Willibald Pirckheimer aus dem angesehenen Patriziat der Reichsstadt Nürnberg brachte ihn in engere Berührung mit der Gedankenwelt der gelehrten humanistischen Kreise wie auch mit den Sammlungen und der Bibliothek Pirckheimers, die ihm eine Fülle von Kenntnissen vermittelten. 1505, zehn Jahre nach seiner ersten italienischen Reise, finden wir D. zum zweiten Male in Venedig als einen hauptsächlich durch seine Graphik bereits berühmt gewordenen Künstler. In Venedig übernahm er den Auftrag, für die Kirche der deutschen Kaufleute dort ein großes Altargemälde mit dem Thema des „Rosenkranzfestes“ zu malen. Es wurde das Hauptwerk seiner künstlerischen Tätigkeit in Venedig (heute im Museum zu Prag). Den besten Aufschluß über seinen Aufenthalt in Venedig, zugleich über seine freundschaftliche Beziehung zu Pirckheimer, vermitteln die noch erhaltenen 10 Briefe, die er dem Freunde aus Venedig schrieb. Gegen den 13.10.1506 teilte er ihm mit, daß er für 8 oder 10 Tage Bologna besuchen wolle, „um Kunst willen in heimlicher Perspectiva, die mich einer lehren will“. Von →Christoph Scheurl, der in Bologna studiert hatte und dort 1506 zum Doktor der Rechte promovierte, wissen wir, daß D. in Bologna von den italienischen Künstlern mit hohen Ehren empfangen wurde. Anfang 1507, nach mehr als einjährigem Aufenthalt in Venedig, kehrte er nach Nürnberg zurück, wo wir ihn in seiner umfangreichen künstlerischen Tätigkeit sowohl als Maler wie als Graphiker weiterhin verfolgen können. In das Jahr 1509 fällt der Ankauf des Hauses am Tiergärtner Tor, das als „Dürer-Haus“ bekannt ist. 1511 brachte D. in eigenem Verlag eine ganze Reihe von Holzschnittfolgen in Buchform heraus, an denen er in den vorangehenden Jahren gearbeitet hatte. Alle diese Holzschnittfolgen, die dem religiösen Bedürfnis eine ganz neue und reiche Bildwelt boten, fanden immer wieder Absatz.

1512 traten neue Aufgaben an D. heran. Kaiser →Maximilian I. hielt sich in diesem Jahr vom 4.-15. Februar in Nürnberg auf. In der Folge wurde D. für die künstlerischen Arbeiten zur Verherrlichung des Kaisers herangezogen und arbeitete vor allem an der Herstellung der umfangreichen „Ehrenpforte“, eines bildlichen Triumphbogens auf 92 Holzschnitten, für die D. die Zeichnungen zu liefern hatte, „ein schwerverdaulicher Brocken für die Bewunderer Dürers“ (→H. Wölfflin). 1515 erhielt D. auf sein Ansuchen vom Kaiser ein lebenslänglich zu zahlendes Jahresgeld von 100 Gulden rheinisch. Zu einem persönlichen Verkehr zwischen dem Kaiser und D. kam es 1518 auf dem Reichstage zu Augsburg, wohin D. zusammen mit zwei Vertretern der Stadt Nürnberg geschickt wurde. Am 28. Juni ließ Maximilian sich von D. porträtieren in einer Kohlezeichnung, die D. dem Gemälde (Wien) und dem Bildnisholzschnitt des Kaisers 1519 zu Grunde legte. Die künstlerisch reizvollsten Arbeiten für den Kaiser besitzen wir in den „Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians“, 1515 vollendet (München, Staatsbibliothek). Unabhängig von den Aufträgen für den Kaiser

schuf D. in diesen Jahren als Kupferstecher Meisterwerke wie „Ritter, Tod und Teufel“ (1513), die „Melancholie“ (1514) und „Hieronymus im Gehäus“ (1514). 1519 begleitete er W. Pirckheimer auf einer Gesandtschaftsreise in die Schweiz. Den wichtigsten Einschnitt in das Leben D.s in der Folgezeit brachte seine Reise in die Niederlande, die er mit Frau und Magd am 12.7.1520 antrat und die ihn über Bamberg, Frankfurt, Mainz, Köln nach Antwerpen führte, wo er für ein ganzes Jahr sein Standquartier nahm. Den Anlaß zu dieser Reise gab der Tod des Kaisers 1519. Um sich sein von Maximilian verliehenes Jahresgeld zu sichern, mußte D. die amtliche Bestätigung von dem neugewählten Kaiser →Karl V. erlangen, der zur Kaiserkrönung nach Aachen fuhr. In der Tat wohnte D. der Feierlichkeit am 23. Oktober des Jahres in Aachen bei, erhielt die Bestätigungsurkunde über sein Jahresgehalt indessen erst in Köln am 12. November. D. benutzte dann die Reise, um die Niederlande von Antwerpen aus nach allen Seiten kennen zu lernen. Sein alle Einzelheiten verzeichnendes Tagebuch über diese Reise hat sich in Abschriften erhalten und läßt etwas von den reichen Erlebnissen, Ehrungen durch die Zunftgenossen, von zahlreichen neuen Bekanntschaften und Begegnungen erkennen. D. war jetzt als ein Künstler von europäischem Rang geachtet. Als er 1521 schon mit dem Aufbruch zur Heimreise beschäftigt war, lud ihn der in die Niederlande geflüchtete König →Christian II. von Dänemark ein und ließ sich von ihm porträtieren. Auch an dem Bankett, das der König von Dänemark zu Ehren des Kaisers und der Statthalterin →Margarete von Österreich gab, nahm D. teil, - ein Zeichen nicht nur für die Schätzung seiner Kunst, sondern auch für die neue, sozial gehobene Stellung, die der Künstler einnahm.

Als 50jähriger kehrte D. in seine Vaterstadt zurück. Neben seinen weiterlaufenden künstlerischen Arbeiten traten jetzt die für den Druck bestimmten theoretischen Überlegungen stärker hervor, die ihn seit früher Zeit beschäftigten. 1525 erschien zunächst die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheid“, 1527 die „Befestigungslehre“ unter dem Titel: „Etliche underricht zu befestigung der Stett Schloß und flecken“ (mit 21 Holzschnitten), worin D. sich als Theoretiker der Kriegsbaukunst erweist (vergleiche →W. Waetzoldt, D.s Befestigungslehre, 1916). 1528 begann der Druck der „Vier Bücher von menschlicher Proportion“, doch erlebte D. das Erscheinen des Buches nicht mehr. Die Freunde, vor allem Pirckheimer, überwachten den Druckabschluß.

In der Zeit nach der niederländischen Reise D.s waren auch für Nürnberg die Jahre gekommen, in denen D. und seine Freunde mehr und mehr von den religiösen Kämpfen der Reformationszeit in Anspruch genommen wurden, die besonders seit 1524 in Nürnberg die Geister erregten. D. stand auf der Seite der lutherisch Gesinnten, lehnte aber in seiner festen und klaren Haltung die Auswüchse der neuen Lehre, die in den Reihen der Wiedertäufer, Schwarmgeister und Bilderstürmer sich äußerten, ab. In der Folge bekannte er sich als Künstler anschaulich im Bildwerk zu dem, was er für rechtens hielt. Nicht ein äußerer Auftrag, sondern sein innerer eigener Auftrag veranlaßte ihn, jene monumentalen Gestalten der „Apostel“ zu schaffen, die er 1526 dem Rate der Stadt schenkte und die zusammen mit den Unterschriften als ein öffentliches politisch-religiöses Bekenntnis zu werten sind (München, Pinakothek). Zwei Jahre nach Vollendung dieser Apostelbilder starb D. Der Tod

kam so rasch, daß nicht einmal sein nächster Freund Pirckheimer von ihm als einem Lebenden Abschied nehmen konnte.

D.s Name besitzt für unsere Vorstellung von der deutschen Kunst um 1500 symbolhaften Klang, obschon sein Schaffen keineswegs die einzige Seite deutscher Kunst darstellt. Doch erscheint die schöpferische und ringende Kraft jener Epoche deutscher Kunst in keinem anderen Künstler so zusammengefaßt wie bei D. In seinem Künstlertum verfügt er über eine Spannweite seines Schaffens, eine Beweglichkeit des Geistes, die ihn über andere Meister hervorhebt. In jener fruchtbaren, problemreichen, in Glaubensfragen aufgewühlten Blütezeit des Bürgertums, die wir nach den herrschenden geistigen Mächten als Zeit der Reformation und des Humanismus kennen und die so viele bedeutende Persönlichkeiten auf allen Gebieten hervorbrachte, ist D. der problemreichste unter den deutschen Künstlern. Im Geistigen gehört er selbst mit zu den formenden Kräften der Epoche.

D.s Schaffen quillt aus einer tief religiösen Natur. Sie spiegelt sich deutlich in weiten Bereichen seines Werks. Wie stark D. im religiösen Leben seiner Zeit steht, zeigt sich gleich darin, daß der erste graphische Zyklus, den der 27jährige im eigenen Verlag herausbringt, die „Offenbarung Johannis“ in 15 großen Blättern behandelt (Apokalypse), ein eschatologisches Thema, das im Zusammenhang mit der in Glaubensdingen erregten Volksfrömmigkeit verstanden werden will. Auch besitzen wir schriftliche Äußerungen D.s, zumal jenes leidenschaftlich hervorbrechende Bekenntnis im Tagebuch der niederländischen Reise bei der Nachricht über das ungewisse Schicksal Luthers, die bezeugen, daß D. vom religiösen Geschehen der Zeit im Innersten betroffen wurde. Das „Leiden Christi“ in unablässigem Ringen um die Veranschaulichung der einzelnen Szenen darzustellen, bleibt ein Hauptthema seiner Graphik. Zwar spielt ohnehin in der deutschen kirchlichen Kunst der Zeit|vor D., im 15. Jahrhundert, das Passionsthema eine im Vergleich mit benachbarten Ländern stark hervortretende Rolle. Aber bei D. erfahren wir noch eine sowohl nach seinem Umfang wie nach seinem Gehalt besondere Steigerung in der Behandlung dieses Stoffes. In seiner Druckgraphik finden wir eine „Große Holzschnittpassion“ (12 Blatt), eine „Kleine Holzschnittpassion“ (37 Blatt) und eine Kupferstichpassion (15 Blatt), in den Handzeichnungen weitere Folgen wie die „Grüne Passion“ (Wien, Albertina) und die nach der niederländischen Reise entstandenen Entwürfe zu einer im späten Stil des Meisters aufgefaßten Holzschnittpassion in Breitformat, von der nur das „Abendmahl“ 1523 im Druck erschien. Im Stoffbereich der D.-schen Kunst nimmt sodann die Marienverehrung einen breiten Platz ein. Nicht nur, daß D. mit glücklicher Hand der Volksfrömmigkeit eine Veranschaulichung des Marienlebens als Holzschnittfolge bietet, sondern auch in einzelnen Darstellungen als Holzschnitt, Kupferstich, in Zeichnungen oder Gemälden begleitet das Marienthema sein gesamtes Schaffen, wobei D. in seiner Auffassung der Muttergottes gern die menschliche und mütterliche Seite betont. Diese Themen wurzeln im gotischen Mittelalter. Aber die Art, wie D. seine Bildgedanken durch die Druckgraphik gestaltet, zeigt umwälzende Züge schon darin, daß sie als graphische Kunstwerke sich an den einzelnen wandten und die religiösen Bildvorstellungen ins Haus brachten. Das gab es im Mittelalter nicht. Das Gleiche gilt für die Einzelblätter mit verschiedensten, auch profanen Themen.

Während D. die volkstümlichen biblischen Stoffe hauptsächlich, wenn auch keineswegs ausschließlich, dem Holzschnitt und seiner in die Breite gehenden Wirkung anvertraute, so traten im Kupferstich andere Gedankenbereiche hervor, Kuriositäten (Mißgeburt eines Schweins), Zeitgenössisches und Sittenbildliches, Bauern, Soldaten, Reiter, Spaziergang, das „große Pferd“ und das „kleine Pferd“, auch Wappen, ferner Vorstellungen gelehrter Bildung und Allegorisches (der „Traum des Doktors“, die „Nemesis“, die „Gerechtigkeit“, die „Melancholie“), Fabulierendes („das Meerwunder“), Antikisches („Herkules“, „Apollo und Diana“, „Satyrfamilie“), Bildgedanken freier schöpferischer Phantasie wie in den wenigen Eisenradierungen D.s um 1516 („Entführung auf dem Einhorn“, „Der Verzweifelnde“). Die breite Wirkung D.scher Graphik, auch auf das Ausland, wo Figurenwelt und Technik D.s im ganzen und im einzelnen bald aufgenommen und nachgeahmt wurden, wäre nicht möglich gewesen ohne die Kraft D.s, die Graphik zu einem völlig neuen Ausdrucksmittel zu formen. Dazu gehörten zwei Voraussetzungen: 1) Eine unbegrenzte figürliche Phantasie. Daß D. über sie verfügte, erwies sich bereits in den Jugendarbeiten seiner Wanderjahre, als er am Oberrhein für die Buchillustration zeichnete. Die Illustrationen zu den Komödien des Terenz (davon 126 ungeschnittene Stöcke mit Zeichnungen in Basel erhalten), die 45 Holzschnitte zum „Ritter vom Turn“, („Von den Exempeln der Gottesfurcht und Ehrbarkeit“), wie Dreiviertel der etwas über 100 Holzschnitte zu →Sebastian Brants „Narrenschiff“ (vergleiche zuletzt F. Winkler, D. und die Illustrationen zum Narrenschiff, 1951) zeigen, mit welcher Mühelosigkeit der junge D. in Bildern dachte. Sein gesamtes Schaffen im Anschaulichen, und zumal die Graphik, gewinnt ihr Leben durch diese figürliche Fantasie. D. ist sich ihrer Bedeutung bewußt. Von der Kunst hegt er die höchste Vorstellung. Die Kunst kommt von Gott. Gott ist es, „der alle Kunst beschaffen hat“. „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugießen“ (K. Lange und F. Fuhse, S. 295). Das tat D. von Anbeginn an und nicht nur in den Visionen der „Apokalypse“, in den immer wieder neu durchdachten Szenen der Passion und in zahlreichen Einzelblättern. Auf der Höhe seines Schaffens bewundern wir sein Ingenium, wie er in den (nicht für den Druck bestimmten) Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians den ganzen Reichtum seiner Figurenwelt im freien Spiel der Formen entfaltet. Th. Hetzer hat das Rätselhafte und Wunderbare dieser D.schen Welt der Fabeltiere, Naturtiere, Gesichter, Fratzen, Schnörkel, Ornamente, Säulen, Geräte zutreffend beschrieben, wenn er sagt, daß bei D. „das Phantasievolle zugleich die ganze Kraft des Gegenwärtigen, wirklich Existierenden hat. D.s Phantasie spinnt sozusagen den Faden der Schöpfung weiter“ (in Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft, 1941, S. 178 folgende). Die zweite Voraussetzung für die breite Wirkung D.s liegt in seiner von aller Welt bewunderten Beherrschung des Technischen und Handwerklichen seiner Kunst, sowohl in dem Sinne, daß ihm von früh auf die Arbeit mit dem Grabstichel vertraut war wie auch, daß er als „Reißer“ für den Holzschnitt in seinen Entwürfen die Forderungen des Materials in Rechnung stellte, sie entweder selbst ausführte, wie etwa in der „Apokalypse“, oder die Formschneider erzog, seinem zeichnerischen Genie zu folgen. Das Neue seiner Stilbildung im Graphischen lag darin, daß er statt der bisherigen, im wesentlichen vom Umriß aus denkenden Zeichnung seine Szenen – über Schongauer hinaus – als Bildräume mit körperhaft empfundenen

Figuren und Dingen behandelte, Licht und Schatten als Bildmittel verwendete und die Möglichkeiten des Kolorismus in die Schwarz-Weiß-Wirkung hineinnahm.

Was D. als Maler für die kirchliche Kunst an Altären und Andachtsbildern schuf, gehört in der Hauptsache der Marienverehrung an. Dahin zählen der für die Wittenberger Schloßkirche um 1496 bestellte „Dresdener Altar“, der um 1503 entstandene Paumgärtner Altar mit der Geburt Christi als Mittelstück (München), die „Anbetung der Könige“ 1504 (Florenz), das Rosenkranzbild von 1506, das später von Kaiser →Rudolf II., der die Kunst D.s bewunderte, aus Venedig für die Prager Kunstsammlungen angekauft, in den Gefahren des 30jährigen Krieges beschädigt und als vielfach restauriertes und übermaltes Bild im Prager Museum hängt. Ferner der 1729 in der Münchner Residenz verbrannte, aber in Kopie erhaltene Heller-Altar 1509, mit der Himmelfahrt Mariä als Mittelstück (Frankfurt/Main) und viele Marienbilder in Einzeldarstellungen. 1507 sind die lebensgroßen Figuren von Adam und Eva (Madrid, Prado-Museum) entstanden, die zu den eindrucksvollsten Malereien D.s gehören. Andere Gemälde dieser Jahre behandeln die im Auftrag des sächsischen Kurfürsten gemalte „Marter der zehntausend Christen“, 1508 (Wien) und die „Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit“, 1511 (Wien), bestellt von dem Nürnberger Rotschmied →Matthäus Landauer für die Kapelle eines Altmännerhauses. D. gehört zu den größten Bildnismalern der Neuzeit. Nach Art der physiognomischen Erfassung der Dargestellten, der Schilderung des Charakters, der Größe der Formgesinnung durchläuft seine Bildnismalerei eine lange Entwicklung, die zu immer reiferen Schöpfungen der Spätzeit seines Schaffens führt. Diese Entwicklung ist nicht nur in den Gemälden, sondern auch in den Zeichnungen zu verfolgen, von denen die auf der niederländischen Reise entstandenen Kohlezeichnungen durch Größe und Mächtigkeit der Anschauung einen Höhepunkt bilden. Im Holzschnitt findet sich aus dem Freundeskreise D.s nur Ulrich Varnbüler, 1522. Im Kupferstich bewahrt D. das Gedächtnis führender Köpfe der Zeit: Kardinal →Albrecht von Brandenburg, EB von Mainz (1519 und 1524), →Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen (1524), Wilibald Pirckheimer (1524), Melanchthon (1526) und →Erasmus (1526). Sein Wunsch, Luthers Aussehen im Kupferstichbildnis zu bewahren „zu einer langen Gedächtnus des christlichen Manns, der mir aus großen Ängsten geholfen hat“, ging nicht in Erfüllung.

Mehr als tausend Handzeichnungen sind uns von D. erhalten. Sie bereichern noch einmal unser Wissen um die unerschöpflich erscheinende Stoffwelt D.s wie um die Einsicht in die Fähigkeiten seiner zeichnerischen Gaben. Vertieft man sich in diese Zeichnungen, so blickt man in das aufgeschlagene Buch der Natur, wie sie Einzigkeiten schafft. Es kann ein Grasbüschel sein, eine einzelne Blume, eine Linde, eine Fichte, ein Steinbruch, ein Käfer, die phantastischen Gebilde eines Hummers oder einer Krabbe, das Maul eines Rindes, Storch oder Reiher, Hase, Hund oder Löwe, Wiesel oder Walroß, für alle Merkwürdigkeiten der Natur hat D. ein offenes Auge, das alles nach seinem besonderen Dasein erfaßt. Dabei handelt es sich nicht etwa nur um die Ergebnisse eines sehr genauen Hinsehens, nicht etwa bloß um „Naturstudien“. D. sieht alle Einzelwesen aus einer besonderen „Nähe“, er sieht sie als Geschöpfe Gottes. Aus der Frühzeit hebt sich hier ein besonderer Bereich in den Landschaftsaquarellen heraus. D. entdeckt in seiner Jugend die Landschaft

als eine für sich bestehende Bildwelt. Sie erwächst ihm aus den Studien seiner Wanderjahre und besitzt den Charakter des anschaulich unmittelbar Erlebten und topographisch Benennbaren. Seit D. gibt es eine deutsche Landschaftsmalerei, und niemals ist D., der in diesen Aquarellen über zarteste Farbwirkungen verfügt, mehr Maler gewesen als gerade auf diesem Gebiet.

Eine einzigartige Stellung sodann nimmt D. zu seiner Zeit nördlich der Alpen als Kunsttheoretiker ein. Er hat schon früh, etwa seit 1500, sich um die Frage nach der Gesetzlichkeit der Kunst bemüht. Das bloß praktische Können, die „Gwalt“, wie er es nennt, schien ihm nicht hinreichend. Der Künstler müsse über ein theoretisches Wissen von der „rechten Maß“ verfügen, ohne das er nicht im Stande sei, etwas wahrhaft Gutes zu schaffen. Das unablässige Ringen um solches Wissen, getragen von einem tief gegründeten sittlichen Ernst und von pädagogisch bestimmten Forderungen und Zielen, ist in den gedruckten theoretischen Werken und in handschriftlichen Entwürfen niedergelegt. Zwei Probleme im Sinne der Kunstanschauungen der Renaissancezeit stehen hier, wie →E. Panofsky in seiner Untersuchung über „Dürers Kunsttheorie“ (1915) dargetan hat, im Vordergrund: das Problem der Richtigkeit und das Problem der Schönheit. Welche Bedeutung die Nachwelt den theoretischen Büchern D.s beimaß, geht aus der Verbreitung der D.-Schriften hervor. Nach →H. Rupprich war D. „bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Schriftsteller fast ebenso berühmt wie als Maler. Seine gedruckten theoretischen Werke hatten eine hohe Anzahl von Auflagen erlebt: die Unterweisung der Messung bis 1606 fünf deutsche und fünf lateinische, die Befestigung der Städte bis 1603 sieben deutsche und zwei lateinische, die Proportionslehre bis 1662 zwei deutsche, sechs lateinische, drei französische, zwei italienische, eine portugiesische, zwei holländische; 1604 folgende veranstaltete der Arnheimer Drucker Johann Janssen eine Gesamtausgabe der drei Werke sowie zahlreiche Einzelausgaben“ (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 1954, S. 11). →J. von Schlosser nennt D. neben Leonardo den „bedeutendsten und originellsten Kunsttheoretiker, den die Geschichte kennt“ (Wiener Akademie der Wissenschaften, SB 184, 1917, S. 48 folgende). Zum Einfluß D.s auf die Nachwelt vergleiche man besonders →H. Kauffmann, D. in der Kunst und im Kunsturteil um 1600 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1954, S. 18 folgende). In seiner Gesamtpersönlichkeit stellt D. einen neuen Künstlertypus dar, der, verwurzelt im späten Mittelalter, doch das Mittelalter hinter sich gelassen hat. Neben seiner nie sich beruhigenden Wißbegierde und seinem unermüdlichen Bestreben, den Geist zu bereichern, bricht bei ihm ein ganz neues Ichbewußtsein durch. Ein besonders ausgeprägtes autobiographisches Anliegen zeigt sich bei ihm nicht nur in gezeichneten und gemalten Selbstdarstellungen, sondern auch in der Art, wie er die Chronik seiner Familie schreibt oder wie er gelegentlich Tagebuch führt. Das erste gesicherte Werk seines Schaffens stellt ein Selbstbildnis des 13jährigen Knaben dar, der sich vor dem Spiegel porträtiert (Silberstiftzeichnung 1484, Wien, Albertina). Es folgen die Selbstdarstellungen aus den Wanderjahren, eine Federzeichnung in Erlangen, die zum Bedeutendsten gehört, was wir vom jungen D. kennen. Ferner eine Federzeichnung 1493 (Lemberg), und aus dem gleichen Jahre das erste gemalte Selbstbildnis D.s (Paris, Louvre), zugleich das erste autonome Selbstbildnis eines Künstlers in der abendländischen Malerei. 1498 ist das in festlicher Kleidung und selbstbewußter Haltung

gegebene Selbstbildnis des Prado-Museums, Madrid, entstanden. Die Reihe schließt mit dem Selbstbildnis von 1500, einer feierlichen Überhöhung der Ich-Darstellung des Meisters, in der er der Nachwelt am vertrautesten geblieben ist (München, Pinakothek). Wirkung und Bedeutung seiner Persönlichkeit, wie die Zeitgenossen es sahen, das Universale seiner Geistesrichtung ist von Melanchthon angedeutet, als er nach dem Tode D.s schrieb: „*Albertus Durer pictor, vir sapiens, in quo pictoria ars. quae fuit excellentissima, minima fuit*“: D. der Maler, ein weiser Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend sie war, noch das mindeste wäre.

Werke

in Abbildungen Klassiker d. Kunst in Gesamtausgg. IV, D., d. Meisters Gem., Kupf. u. Holzschn., hrsg. v. F. Winkler, ⁴1928;

W. Kurth, D.s sämtl. Holzschn., 1927;

A. D.s sämtl. Kupf. in Facs.nachbildungen, hrsg. v. J. Springer, 1914;

A. D.s sämtl. Kupf., hrsg. v. H. Wölfflin, 1936;

C. Dodgson, A. D. (The Masters of Engraving and Etching), London 1926;

J. Meder, D.-Kat., e. Handb. üb. A. D.s Stiche, Radierungen, Holzschn., deren Zustände, Ausgg. u. Wasserzeichen, 1932;

F. Winkler, Die Zeichnungen A. D.s, 4 Bde., 1936-39;

G. Leidinger, A. D.s ... Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. ..., 1922;

R. Bruck, Das Skizzenbuch v. A. D. in d. Kgl. Bibl. zu Dresden, 1905;

H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, Krit. Verz. d. Werke A. D.s, 2 Bde., I. Der junge D., 1928, II., 1 u. 2, Der reife D., 1937 u. 1938;

Verz. d. gesamten W b. E. Panofsky (s. L);

K. Lange u. F. Fuhse, D.s schriftl. Nachlaß, 1893;

eine hist.-krit. Gesamtausg. v. D.s schriftl. Nachlaß, hrsg. v. H. Rupprich, *ist im Erscheinen begriffen*, Bd. I: D., Schriftl. Nachlaß, 1956.

Literatur

ADB V; *Monogrr.*

M. Thausing, A. D., *Gesch. s. Lebens u. s. Kunst*, 2 Bde., ²1884;

H. Wölfflin, *Die Kunst A. D.s*, 1905, ⁶1943;

E. Waldmann, A. D., 1916 ff.;

M. J. Friedländer, A. D., 1921;

E. Flechsig, A. D., Sein Leben u. s. künstl. Entwicklung, 2 Bde., 1928/31;

W. Waetzoldt, D. u. s. Zeit, 1935;

E. Panofsky, A. D., 2 Bde., Princeton, N. J. ³1948 (Bibliogr. u. Übersicht üb. Einzel-F I, S. 287-96); *weiteres*

H. Kauffmann, D.s „Nemesis“, in: Tymbos f. Wilh. Ahlmann, 1951, S. 135-59;

H. Musper, A. D., 1952;

H. Rupprich, Das lit. Bild D.s im Schrifttum d. 16. Jh., in: Festschr. f. Dietr. Kralik, 1954, S. 218-39;

F. Winkler, A. D., 1957;

ThB.

Portraits

s. Text.

Autor

Hans Jantzen

Empfohlene Zitierweise

, „Dürer, Albrecht“, in: Neue Deutsche Biographie 4 (1959), S. 164-169
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

ADB-Artikel

Dürer: *Albrecht D.*, der große Maler, zugleich Kupferstecher, Zeichner für den Holzschnitt, Drucker und Verleger, Goldschmied, Plastiker, Architekt, Ingenieur und Schriftsteller, geb. zu Nürnberg am 21. Mai 1471, gest. daselbst 6. April 1528. Sein gleichnamiger Vater A. D. der Aeltere war Goldschmied, stammte aus Ungarn, und zwar aus Eytas, einer vermuthlich deutschen Ansiedlung bei Gyula, 8 Meilen von Großwardein, kam als Geselle auf seiner Wanderschaft im J. 1455 nach Nürnberg, fand daselbst Arbeit bei Meister Hieronymus Holper und heirathete 1467, 40 Jahre alt, dessen 15jährige Tochter Barbara. Das dritte Kind und der zweite Sohn aus dieser Ehe war Albrecht, der den berühmten Buchdrucker Anton Koburger zum Taufpathen hatte. Obwol die Familie bei wachsendem Kindersegen in knappen Verhältnissen lebte, erhielt Albrecht doch eine für die Zeit gute Erziehung, besuchte die Schule, in der er sich wahrscheinlich sogar die Anfangsgründe des Lateinischen aneignete, und ward dann Lehrling in der Goldschmiedswerkstatt seines Vaters. Aber seine Neigung zog ihn zur Malerei; eine frühe Probe seiner Feinheit in der Auffassung ist sein eigenes Bildniß von 1484, eine zarte Silberstiftzeichnung (Wien, Albertina), als Arbeit eines Dreizehnjährigen staunenswerth. Der Vater gab endlich nach und that ihn 1486 zu Michel Wolgemut auf drei Jahre in die Lehre. Dieser, der bedeutendste Maler in Nürnberg, war nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Zeichnung für den Holzschnitt sein Meister, dann wahrscheinlich auch im Kupferstich, wenn Thausing's Vermuthung richtig ist, daß die in der Mitte unten mit W bezeichneten Blätter größtentheils, wie man früher annahm, von Wolgemut herrühren (nicht von Wenzel von Olmütz, dem sie Bartsch zu Anfang unseres Jahrhunderts ohne ausreichenden Grund hat zuschreiben wollen). In den Jahren 149—94 unternahm D. die übliche Wanderschaft und kam, soweit wir nach beiläufigen Andeutungen und Studienblättern urtheilen können, an den Oberrhein, nach Straßburg, Colmar, Basel und wol auch über die Alpen nach Venedig. Landschaftliche Studien, welche unbefangene Auffassung der Natur, selbst Verständniß für den Farbenreiz der Landschaft verrathen, Ansichten von Innsbruck, Trient, der Venediger Klause etc., gehören wol schon in diese frühe Zeit. Eingehend studirte D. die Kupferstiche des oberrheinischen Meisters Martin Schongauer und des Andrea Mantegna, der ihm zuerst Eurythmie, Proportionen und classische Stoffe der italienischen Renaissance erschloß. Auf des Vaters Wunsch kehrte er im Mai 1494 von der Wanderschaft heim und heirathete am 7. Juli 1495 Agnes, Tochter des Hans Frey, aus einer angesehenen, begüterten Familie. Die Ehe war kinderlos; in späterer Zeit ist sie als eine besonders unglückliche verrufen worden, doch nur eine verbitterte Aeußerung von Wilibald Pirckheimer, dem Jugendfreunde Dürer's, in einem zwei Jahre nach dessen Tode geschriebenen Briefe, liegt dem zu Grunde, und man muß sich hüten, diesem Ausfall zuviel Glauben beizumessen. Die Frau erscheint in ihren Bildnissen vielleicht nicht eben liebenswürdig, dem Humanisten mochte die Gattin von schlicht bürgerlichem Wesen nicht als ebenbürtige Gefährtin seines geistig höher stehenden Freundes erscheinen; D. selbst aber hat in Eintracht mit ihr gelebt. Auch nach der Verheirathung wohnte er zunächst im Hause des Vaters in der heutigen Burggasse, Ecke der Schmiedgasse. Die ruhige Existenz in rastloser Thätigkeit wurde dann nur durch

zwei längere Reisen unterbrochen, aber auch diese machten kaum tiefere Einschnitte in seiner künstlerischen Entwicklung, welche sich ruhig und von innen heraus vollzog.

Bildnisse sind aus den früheren Jahren die besten Proben von dem, was D. als Maler leistete, in ihnen zeigt er sich bei klarer Auffassung der Vorbilder und feiner Helligkeit des Colorits als unmittelbarer Nachfolger Wolgemut's, aber übertrifft diesen an innerer Beseelung. So in dem Bildniß des Vaters D. von 1490, noch vor Antritt der Wanderschaft gemalt (Florenz, Uffizien), in dessen späterem Porträt von 1497 (Sion House bei London), dem Selbstbildniß des Künstlers in eleganter Modetracht, von 1498 (Madrid), dem Porträt des häßlichen, doch höchst lebendigen Oswald Krell, von 1499 (München, Pinakothek). Derselben Gruppe ist die liebevoll durchgeführte, ganz individuelle Halbfigur einer betenden Madonna von 1497 beizuzählen (Augsburg); wahrscheinlich hat ein Mädchen aus der Familie Fürleger, deren Wappen auf Copien (Frankfurt a. M.) vorkommt, als Modell gedient. Im J. 1500 malte D. in Leimfarben auf Leinwand ein Bild aus der classischen Mythe, Hercules im Kampfe mit den Harpyien (Nürnberg, Burg; ganz verdorben). Vorzugsweise aber waren die deutschen Malerwerkstätten auf Production von Altären oder Altarflügeln angewiesen, bei denen die Zeichnung des Meisters gewöhnlich handwerksmäßig von Gesellen ausgeführt ward. Solche Kirchenbilder aus Dürer's Werkstatt sind das in Leimfarben auf Leinwand für die Allerheiligenkirche in Wittenberg gemalte Triptychon: Maria mit dem Kinde, auf den Flügeln Antonius der Eremit und Sebastian (Dresden), dann der große Altar mit der figurenreichen Kreuzigung, auf den Flügeln Kreuztragung und Noli me tangere, auf deren Außenseiten Sebastian und Rochus, für Friedrich den Weisen ausgeführt (Erzbischof von Wien, Ober St. Veit, der Entwurf des Mittelbildes, 1502, Basel, die Skizzen der Flügel Frankfurt a. M.), die Beweinungen Christi für die Familien Glim und Holzschuher (München; Nürnberg, Moritzcapelle). Etwas später und künstlerisch bedeutender ist der Paumgärtner'sche Altar aus der Katharinenkirche in Nürnberg, mit Christi Geburt und zwei ritterliche Heiligen neben ihren Streitrossen auf den Flügeln (München).

Für Dürer's künstlerisches Interesse aber traten solche Schulbilder zurück gegen Arbeiten anderer Gattung, in denen er sich selbst nachdrücklicher aussprechen konnte. Der deutschen Kunst war eine Stellung im öffentlichen Leben, wie sie die italienische einnahm, versagt, sie hatte auf keine private Gemädeliebhabe der Reichen und Vornehmen, wie die flandrische Kunst, zu rechnen, dafür diente sie der Masse des Volks zum Organ der Mittheilung und gewann im intimen Leben des Hauses Platz. In Kupferstich und Holzschnitt, gangbarer Waare des Marktes, sprechen die Meister ihre eigenen Erfindungen aus, vervielfältigen die Fülle von Einfällen ihrer reichen Phantasie, lassen das Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zur Erscheinung kommen. Obwol auf Farbe verzichtet wird, beginnt doch gerade eine reichere Ausbildung des rein Malerischen in diesen Arbeiten zeichnender Technik. D., der in Kupferstich, für den Holzschnitt zeichnet und durch sein Verständniß dieser Technik den Formschneidern neue Bahnen weist, weiß die Mittel der Licht- und Schattenwirkung, das Verhältniß der Figuren zum umgebenden Raum auf eine neue Stufe zu heben.

In den früheren Kupferstichen bietet der Künstler was auf dem Markte verlangt wurde, Heiligenbilder und profane Darstellungen. Da breitet sich das damalige deutsche Leben aus, der Postreiter sprengt über Land, die Landsknechte stehen vor uns in ihrer malerischen Tracht, Damen und Cavaliere in enganschließendem Modekostüm, Koch und Köchin, derbe, tölpelhafte Bauern, selbst fremdartige Türkenfiguren treten auf, als Rarität wird die Mißgeburt eines Schweins festgehalten. Das Alter, das nicht vor Thorheit schützt, findet, wie im Volksliede, seine Stelle ("Liebesantrag"), dem Pfaffen, der hinter dem Ofen eingeschlafen, flüstert ein Teufelchen unlautere Phantasien ein, die im Bilde verkörpert erscheinen ("Der Traum"), die Spukgestalten, die in der Vorstellung des Volkes leibhaft existiren, sind vergegenwärtigt, die Hexe fährt auf ihre Tänze, hinter dem wandelnden Liebespaar lauert das Schreckbild des Todes ("Spaziergang"). Daneben entstehen religiöse Darstellungen, die Madonna mit der Heuschrecke, der Hieronymus in der Wüste, die Madonna mit der Meerkatze, stärker an italienische Vorbilder erinnernd. Die humanistische Bildung der Zeit, die geistigen Anregungen eines Hartmann Schedel, eines Wilibald Pirckheimer, die Studien und Reminiscenzen aus Italien, die Vorbilder des Andrea Mantegna führen zu Studien aus dem Alterthum, die ein neues Reich für die Phantasie erschließen und die Gelegenheit zur Darstellung nackter Figuren liefern, wie „Das Meerwunder“, „Die Folgen der Eifersucht“, eigentlich Hercules im Kampfe mit dem Centauren, der Dejanira entführt hat (der Centaur mittelalterlich als Satyr aufgefaßt), die vier nackten Weiber, wol Allegorien der Altersstufen, unter dem Namen „die vier Hexen“ bekannt etc. Merkwürdig aber, daß viele dieser Arbeiten nicht Originale sind, sondern Copien nach dem Meister W, das heißt (nach Thausing) Wolgemut, zu dem D. fortgesetzt in einem Verhältniß des Wetteifers und geistigen Austausches blieb. Auch in selbständigen Arbeiten versenkt D. sich dann vorzugsweise in der Darstellung des nackten Leibes (Sebastian von vorn; Schmerzensmann) und dringt bis zu jener schweren, unschönen aber großartig realistischen Auffassung vor, wie sie der Frauenkörper der „Nemesis“ zeigt. Bei diesem Blatte, bei vielen andern tritt die seine, heimathtreue und stimmungsvolle Auffassung der Landschaft uns immer anziehender entgegen, so auch bei dem verlorenen Sohne und dem heiligen Eustachius, Blättern, die zugleich ein von lebenswürdigem Humor und echtem Natursinne inspirirtes Studium der Thierwelt zeigen, während der tiefe, geistige Inhalt der Darstellung, dort die Seelenangst und Zerknirschung, hier die andächtige Demuth doch die Hauptsache bleibt.

Unterdessen hatte D. im Holzschnitt ganz andere Bahnen betreten, 1498 erschien seine Folge von 15 Holzschnitten „Die heimliche Offenbarung Johannis“. Diese überschwänglichen Visionen in ihrer wilden Phantastik bildlich festzuhalten, war eine Aufgabe, die fast die Grenzen der Kunst überschritt, aber man erkennt die hohe poetische Gewalt des Meisters, der des kaum Darstellbaren Herr wird und in dieser Schilderung der letzten Dinge zugleich der religiösen Gährung Ausdruck gibt, die schon damals das Volk durchdrang. Mit diesem Werke war zugleich ein neues Princip in der Holzschnitttechnik zur Geltung gebracht, das einer vollen malerischen Wirkung an Stelle bloßer Umrißmanier. Andere frühe Holzschnitte, das Männerbad, verschiedene Heiligengestalten oder legendarische Scenen, sind in der Ausführung meist geringer. Auch zur Illustration von Büchern, namentlich von Publicationen der Humanisten lieh D. öfter seine Anregung oder seine Hand.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts war für seine Bekanntschaft mit den Formen der italienischen Renaissance die Berührung mit dem Venetianer Jacopo de' Barbari bestimmend, der damals eine Zeitlang in Nürnberg arbeitete und hier unter dem Namen Jacob Walch (der Wälsche) bekannt war. Als Vermittler italienisch und germanischen Geschmacks spielte dieser eine Rolle, die aus seiner eigentlichen künstlerischen Begabung nicht zu erklären wäre. Sein Zug zum Eleganten, Weichen, die Proportionen seiner nackten Figuren wirken auf D., der sich aber gleichzeitig zum Widerspruch getrieben fühlt, und indem er von dem Italiener lernt, doch wieder seine nationalen Eigenthümlichkeiten hervorkehrt. Ein Gemälde wie die säugende Maria von 1503 (Wien, Belvedere), kleinere Kupferstiche, wie Apollo und Diana, die Satyrfamilie, die säugende Madonna an der Hecke (1503), zahlreiche, besonders zart ausgeführte, colorirte Studien nach Pflanzen und Thieren zeigen ihn auf diesem Wege. Ganz selbständig steht er dagegen in anderen Arbeiten da, in dem tiefsinnigen Todeswappen (1503), dem technisch unvergleichlichen Wappen mit dem Hahn, dem Stich Adam und Eva von 1504, in welchem er aus reinem Naturstudium heraus zu angemessenen Proportionen gelangt. Gemüthvoll-humoristische Auffassung waltet in der Geburt Christi mit dem Gehöft, dem Blick durch das Bogenthor, dem Joseph am Ziehbrunnen (Kupferstich, 1504). Demselben Jahre gehört das erste religiöse Gemälde reicherer Composition an, welches mit voller künstlerischer Hingabe vollendet wurde, die für Friedrich den Weisen ausgeführte Anbetung der Könige (Florenz, Ufsizien); ferner die gezeichnete Passionsfolge auf grünem Papier (Wien, Albertina), in der sich zuerst seine ganze Meisterschaft in der Composition, seine dramatische Energie entfalten. Gleichzeitig wurden die berühmten, erst später vollendeten Holzschnittfolgen des Marienlebens und der großen Passion begonnen.

Der Tod des Vaters am 20. Septbr. 1502 war dem Meister sehr zu Herzen gegangen, im J. 1503 hatte er selbst eine schwere Krankheit durchzumachen. Ende 1505 unternahm er sodann eine Reise nach Venedig, wo er bis in das J. 1507 blieb, während seine Frau unterdeß mit Kupferstich- und Holzschnittwaare die Frankfurter Messe bezog. Geschäftliche Gründe veranlaßten diese Reise. D. erwirkte den Schutz seines Monogramms auf den Kupferstichen und Holzschnitten, die von Italienern, besonders von Marcanton, vielfach copirt wurden. Er fand guten Absatz für kleinere Gemälde und erhielt Bildnisse zu malen. Von der Genossenschaft der deutschen Kaufleute empfing er den Auftrag zu einem Altarbild für ihre Kirche. Dies ist das Rosenkranzbild von 1506 (Prag, Kloster Strahow, ganz ruinirt), die Rosenkranzandacht der Christenheit, in Geistliche und Weltliche geschieden, Papst und Kaiser an der Spitze, vor der Madonna, ein Werk, das auch in der Ausführung und Farbenpracht den Italienern imponirte. Ein halb improvisirtes Bild, der Christusknabe zwischen den Schriftgelehrten (Rom, Pal. Barberini) und das zart vollendete kleine Gemälde des Gekreuzigten (Dresden) fallen in dieselbe Zeit. Mit Pirkheimer, den D. neben seinem eigenen Bildnisse auf der Rosenkranzandacht angebracht, stand er damals in lebhafter Correspondenz. Dürer's eigene Briefe sind erhalten und bilden ein unersetzliches historisches Zeugniß. Die ehrenvolle Aufnahme, die er fand, die Achtung welche ihm der angesehenste Meister, der greise Giovanni Bellini zollte, der Künstlerneid, der sich bei andern regte,

treten uns anschaulich entgegen. Freudig nimmt D. an dem heitern, bewegten Leben Venedigs Theil, seine frohe Laune klingt in zahlreichen Briefen fast übermüthig durch. Von Venedig unternahm er noch eine Reise nach Bologna, um Unterricht in der Perspective zu nehmen. Der Heimath ließ er sich nicht abwendig machen, obwol der Rath von Venedig ihn durch ein Jahrgehalt fesseln wollte. Er erkannte, daß die Wurzeln seiner Kraft im Vaterlande ruhten.

Der Erfolg der Reise war äußerlich ein lohnender gewesen. D. konnte nach der Rückkehr frühere Schulden bezahlen, 1509 das sogenannte Dürerhaus am Thiergärtner Thor kaufen. Hier starb 1514 seine Mutter bei ihm und hier wohnte er bis zu seinem Ende. Im selben Jahre 1509 ward er „Genannter“ des Rathes. Anspornung und Gelegenheit zum Schaffen hatte ihm die Reise gewährt, er hatte die Studien nach dem lebenden Modell bequemer als zu Hause gehabt, hatte noch mehr als bisher die architektonischen Formen der Frührenaissance kennen gelernt. Aber eine tiefer gehende Einwirkung des italienischen Kunstlebens erfuhr er nicht, schon vor der Reise hatte er seinen Stil ausgebildet, der auch fernerhin feststand. Gerade in die nächsten Jahre fallen seine Hauptwerke in der Malerei, die großen Gestalten von Adam und Eva, meisterhafte Actstudien, 1507 (Florenz, P. Pitti), die Marter der Zehntausend, für Friedrich den Weisen, 1508, eine Summe kühner Experimente in der Körperstellung (Wien Belvedere), die Himmelfahrt der Maria, 1509 (1674 beim Schloßbrande zu München zu Grunde gegangen). Seine Briefe an Jakob Heller in Frankfurt a. M., der diesen Altar für die dortige Dominicanerkirche malen ließ, sind uns erhalten; es war ein mit äußerster Sorgfalt durchgeführtes Werk. 1511 endlich vollendete D. das Allerheiligenbild für das von Matthäus Landauer gegründete Brüderhaus (Wien, Belvedere), die Perle unter allen noch erhaltenen Gemälden. Hier kann man die Principien seiner Farbengebung kennen lernen. Kein eigentlich coloristisches Gefühl; ein fröhliches Leuchten und Glitzern der einzelnen Töne, das an das Bunte streift und doch hier als Ausdruck himmlischer Glückseligkeit am Platze ist. Etwa gegen dieselbe Zeit entstand sein eigenes Bildniß ganz von vorn (München, Pinakothek, mit gefälschter Inschrift). Breiter sind die großen Kniestücke von Karl dem Großen und Kaiser Sigismund behandelt, 1512 für die Thüren des Reichskleinodienschreins im Auftrage des Nürnberger Rathes vollendet (Nürnberg, Rathhaus). Daneben beendigte D. 1511 die früher begonnenen Holzschnittcyklen des Marienlebens (20 Blatt) und der großen Passion (12 Blatt). Dort waltet eine ergreifende Innigkeit der Empfindung, eine Poesie des häuslichen Lebens, die in den Erscheinungsformen seiner eigenen Zeit zu Tage tritt, vom hold Idyllischen bis zu ernster Tragik sind alle Situationen erschöpft. Grade hier sind Naturleben und Landschaft bis in die unscheinbarsten Züge erfaßt und in das innerste Empfindungsleben der Darstellungen|hineingezogen. Die Passion aber kommt dem tiefsten religiösen Bedürfnisse des Volkes entgegen, noch sind nicht alle Nachwirkungen der älteren verzerren und fratzenhaften Darstellung dieser Stoffe überwunden, aber Dürer's Auffassung geht aus eigenstem, persönlichem sich Versenken in die biblische Erzählung hervor, sein Christus hat wenig mit dem älteren Typus zu thun, sondern ist eine neue, bei aller Hoheit und Milde heldenhafte Gestalt, und in den Compositionen entfaltet sich das höchste dramatische Leben. So groß ist dabei der Reichthum seiner Erfindung, daß er in derselben Zeit (1511) eine „kleine Holzschnittpassion“ von 37 Blatt beendigt, die ausführlicher,

doch in größerer Schlichtheit der Composition und in volksthümlicher Kraft erzählt, dann im J. 1513 die Kupferstichpassion abschließt, bei der die Scenen wieder von ganz neuen Seiten erfaßt sind und D. auf feineres Durcharbeiten des Psychologischen ausgeht, wie es diese Technik gestattete. Ueberall war er selbst der Drucker und Verleger solcher Werke und Blätter, selbst die vollendete Ausbildung der lateinischen Druckschrift in den Texten geht auf sein Studium italienischer Vorbilder zurück. Mitunter versucht er sich auch als Poet, wenn er seinen Flugblättern einige anspruchslose Reime beigibt. In diese Jahre fallen sodann einige der schönsten Einzelblätter in Holzschnitt, z. B. die hochpathetische Dreifaltigkeit von 1511, sowie in Kupferstich, z. B. die Engel mit dem Schweißstuch, dann verschiedene Madonnenbilder in immer neuer Situation. Nicht eigentlich aus dem Mariencultus sind sie herausgewachsen, nicht Idealgestalten will D. schaffen, er betont vorzugsweise das rein mütterliche Verhältniß zum Kinde, mag Maria an der Stadtmauer von Nürnberg sitzen oder als Himmelskönigin über Wolken stehen. Motive aus dem täglichen Leben treten auch jetzt mitunter auf, wie der Dudelsackpfeifer (1514), die tanzenden Bauern (1514), die Marktbauern (1519), auch bildete er, wie früher, Naturmerkwürdigkeiten ab, so das erste Rhinoceros, das nach Europa gekommen (1515, Holzschnitt). In sein innerstes Gedankenleben lassen uns dann namentlich drei berühmte Stiche, offenbar Fragmente aus einer unvollendeten Folge der vier Temperamente blicken: die Melancholie (1514), in der das faustische Element der Epoche Gestalt gewonnen, der Hieronymus in der Zelle (1514), als Phlegmatiker, welcher der unbefriedigten Schwermuth des grübelnden Geistes gegenüber den Frieden des gläubigen Gemüthes verkörpert, endlich als Sanguiniker der Rittersmann zu Pferde, den Tod und Teufel nicht beirren (1513). Die Todesphantasien, welche die Kunst dieser Zeit immer wiederkehren läßt, erhalten hier bei D. eine neue Wendung. Eine interessante Episode dieser Zeit ist sein Verkehr mit Raphael, dem er sein Bildniß übersendete. Raphael bewunderte dieses aufs höchste und schickte als Gegengabe Zeichnungen von seiner Hand; ein Blatt mit zwei Actstudien für die Seeschlacht von Ostia im Vatican, beglaubigt durch eine handschriftliche Bemerkung Dürer's mit der Jahreszahl 1515, befindet sich in der Albertina.

Ein unermüdliches Experimentiren in der Technik war für D. Bedürfniß. Er hatte sich während dieser Jahre mehrfach in Arbeiten mit der kalten Nadel, in Radirungen auf Kupfer und Eisen versucht. Bei seinem Hervorgehen aus einer Goldschmiedswerkstätte konnte ihm dann auch die Uebung in der Plastik im Kleinen naheliegen. Die Arbeiten aus Holz und aus Kehlheimer Stein, welche man ihm zuschreibt, rühren freilich ausnahmslos nicht von seiner Hand her und tragen gefälschte Monogramme, aber für Metallguß hat er gelegentlich modellirt. Lebhafter nahm er auf andere Art an der reichen kunstgewerblichen Production Nürnbergs theil durch Entwürfe für Arbeiten mannigfacher Art, für die holzgeschnitzten Rahmen seines Allerheiligenbildes, für Waffen und Goldschmiedsarbeiten, besonders für Gefäße. Manchmal ergreift er die von Italien übertragenen Formen der Renaissance, ist aber in denen der spätern Gothik eigentlich noch heimischer und findet oft an einem zu weit gehenden Naturalismus, in den ja der entartete gothische Stil endete, Behagen. Reiner ist sein Geschmack in der Flächenverzierung, so in den sechs „Knoten“, Stickmustern in Holzschnitt, namentlich aber in der kalligraphischen Ornamentik wie sie das Gebetbuch des Kaisers Maximilian

(München, Bibliothek) in Dürer's unvergleichlichen Federzeichnungen aufweist (nach 1514): ein unendlich verschlungenes Linienspiel, auslaufend in Masken, Thiere, phantastische Gestalten, durch ernste Bilder wie durch eine Fülle scherzhafter Einfälle belebt.

Seit Maximilians Aufenthalt in Nürnberg im J. 1512 war D. in seinen Dienst gezogen worden. Die Person des Kaisers sollte namentlich durch ein Holzschnittwerk im großartigsten Maßstabe verherrlicht werden, den „Triumph“. Unter der Leitung des gelehrten Johannes Stabius, der durch seltsame Allegorien nach der Mode der Zeit an den Maler oft befremdende Anforderungen stellte, hatte D. zu arbeiten, 1515 war der erste Theil vollendet worden: die Ehrenpforte, mit ihrer Fülle von Figuren und Scenen. Für den zweiten Theil, den Triumphzug Maximilians, lieferte D. eine Reihe von Zeichnungen, aber die Arbeit wurde später von anderer Hand fortgesetzt und war bei dem Tode des Kaisers noch nicht beendet. Die Hauptgruppe des Zuges, der Triumphwagen Maximilians, erschien in umgearbeiteter Composition 1522 in großen Holzschnitten. So unmittelbar wie andere Dürer'sche Schöpfungen wirken diese auf uns kaum, aber sie imponiren uns als künstlerische Leistungen durch die Pracht des Aufbaues, die stärkere Aneignung des Renaissancegeschmacks, die freie Meisterschaft in Proportionen und Bewegungen der Gestalten. Der Triumphwagen wurde dann, im Auftrage des Nürnberger Rathes, von Georg Penz als Wandbild im Rathhaussaal ausgeführt; für denselben Raum lieferte D. noch den Entwurf einer andern Composition, der Verläumdung, nach Lucian's Beschreibung vom Gemälde des Apelles (Albertina). Für das Schwert des Kaisers (Wien, Ambraser Sammlung) stach D. in ein kleines Goldmedaillon, das in den Griff gefügt war, aber jetzt abhanden gekommen ist, den Heiland am Kreuz. Die Darstellung war eigentlich nicht zum Abdruck bestimmt, nur D. selbst machte ein paar Probedrucke, die jetzt zu den höchsten Seltenheiten gehören. Bei dem Reichstage zu Augsburg im J. 1518 erschien D. wieder vor dem Kaiser und zeichnete in dessen Gemach in der Pfalz sein Bildniß (Wien, Albertina), welches dem großen Holzschnitt, den er 1519 nach Maximilians Tode herausgab, zu Grunde liegt. Bei Gelegenheit dieses Reichstags zeichnete er auch den Kurfürsten von Mainz, Cardinal Albrecht von Brandenburg (Bremen, Kunsthalle), und gab 1519 den zarten Kuperstich, der dessen Gesicht zu Dreivierteln zeigt und als „der kleine Cardinal“ bekannt ist, heraus. Für seine Arbeiten hatte ihm der Kaiser 1515 bereits ein Jahrgehalt von 100 Gulden auf die Nürnberger Stadtsteuer angewiesen. Nach Maximilians Tode hatte aber D. Mühe, sich dieses Einkommen zu sichern und ein neues Privileg von Seiten des Nachfolgers dafür zu erwirken. Die ihm für das J. 1519 angewiesene einmalige Zahlung von weiteren 200 Gulden wurde ihm dagegen verweigert.

Die Erlangung jenes Privilegs von Karl V. war der Hauptzweck einer größeren Reise, die er am 12. Juli 1520 nach den Niederlanden antrat, diesmal in Begleitung der Frau und einer Magd. Sein kurz gefaßtes Reisetagebuch unterrichtet uns genau über diese Zeit. Er ging rheinabwärts, hielt sich am längsten in Antwerpen auf, wohnte da dem Einzug Karls V., in Aachen seiner Krönung bei, folgte ihm nach Köln, kehrte vom Rheine nach Antwerpen zurück und machte Reisen durch das ganze Land. D. bewunderte die prächtigen flandrischen Städte, ihren Reichthum, ihre Kunstschatze, ward in allen Kreisen

mit Auszeichnung und gastfrei aufgenommen, trat mit den berühmtesten Künstlern in Verkehr und lernte Erasmus kennen. Von Ansichten, Gebäuden, Persönlichkeiten, Costümen brachte er kleine Silberstiftzeichnungen im Skizzenbuche, Federzeichnungen, oft auch durchgeführte größere Blätter, wie den 93jährigen Greis aus Antwerpen (Albertina) mit heim, malte Bildnisse und kam anderen Aufträgen nach, nahm endlich die Gelegenheit zum Handel mit seinen Stichen und Holzschnitten wahr, von denen er aber auch viele zu Geschenken verwendete. Am 12. Juli 1521 trat er die Heimreise an. Anerbietungen, die man ihm in Antwerpen gemacht, um ihn dort zu halten, hatte er auch diesmal zurückgewiesen.

Die Zustände im Vaterlande waren unterdessen in einer durchgreifenden Wandlung begriffen durch die Fortschritte der Reformation. Luther's erstes Auftreten hatte bereits mächtigen Eindruck auf D. gemacht, wie ja auch seine nächsten Freunde, Pirkheimer und Lazarus Spengler, bald zu Luther's entschiedenen Anhängern gehörten. D. trat schnell in persönliche Beziehungen zu Luther und gab seiner Gesinnung am deutlichsten kurz vor der Reise nach den Niederlanden in einem Briefe an Spalatin Ausdruck: ihm habe „der christliche Mann aus großen Aengsten geholfen“. Der Geist, der D. beseelte, seine Gemüthswärme, persönliche Hingabe und schlichte Aufrichtigkeit bei Darstellung religiöser Gegenstände, war demjenigen Luther's nahe verwandt. Als er in den Niederlanden die Kunde von Luther's Entführung auf der Rückreise von Worms erhielt, brach er in den Angstruf eines verzweifelten Herzens aus. Trotz aller Kämpfe hielt er in der Folge an seiner Ueberzeugung fest. „Des christlichen Glaubens wegen“, schreibt er später von Nürnberg an Nikolaus Kratzer, „müssen wir in Schmach und Gefahr stehen, denn man schilt uns Ketzer. Aber Gott verleihe uns seine Gnade und stärke uns in seinem Worte, denn wir müssen Gott mehr gehorchen als den Menschen.“ Diese Gesinnung spricht sich auch in seinen Werken aus. Heiligenbilder und Madonnen treten jetzt mehr zurück, wenn sie auch nicht gänzlich verschwinden. Nur St. Christophorus kommt mehrfach vor (Stiche von 1521); den ließ ja auch Luther gelten, er liebte diese Legende als „ein schönes Gedicht“ und sah in Christophorus, gewiß nicht ohne Hinblick auf Dürer's Stiche, „ein Bild, wie ein Christ sein sollte, der den Heiland durch das wüthende Meer, die Welt trägt.“ Darstellungen des Abendmahls (Zeichnung, Albertina, Holzschnitt von 1523), der Kreuztragung und der Grablegung (Florenz, Frankfurt a. M.) kommen mehrfach vor, meist figurenreich, in breitem Format, bei höchster malerischer Klarheit der Composition. Namentlich aber überwiegen Charakterbilder der Apostel, in welchen D. dem Volke die Vertreter göttlicher Wahrheit vor Augen stellen will. So setzte er 1523 eine früher begonnene Folge der Apostel in Kupferstich fort, die Fragment blieb, und vollendete 1526 die zwei Apostel- und Evangelistenbilder mit den großen Gestalten von Johannes und Petrus, Paulus und Marcus, zugleich als Vertreter der vier Temperamente charakterisirt, Johannes und Paulus vorn, einander gegenüberstehend, in gedankenvoller Milde und in feuriger Kraft, wie ideale Charakterbilder von Melanchthon und Luther (ersterer in der That an die Züge Melanchthon's erinnernd). Diese Bilder (München, Pinakothek) verehrte D. seiner Vaterstadt als ein Vermächtniß, und sie sind das nicht nur im Hinblick auf die Gesinnung, welche sie durchdringt, sondern auch in künstlerischer Beziehung. Bekannt ist der von Melanchthon überlieferte Ausspruch Dürers: früher habe er an der reichen Mannigfaltigkeit

in seinen Arbeiten Freude gehabt, jetzt aber habe er erkannt, daß Einfachheit der höchste Schmuck der Kunst sei, darum seufze er jetzt, wenn er seine Bilder ansehe, seiner Schwachheit gedenkend. Am Ziel seines Wirkens war ihm die Nothwendigkeit klar geworden, den phantastischen Zug seines Wesens in Schranken zu halten, nach Maß und Klarheit zu streben. In den Formen, den Charakteren, dem herrlichen Faltenwurf, der Anordnung kommt er hier dieser Einfachheit nahe. Ein verwandter Stil tritt in den Bildnissen der späteren Zeit zu Tage, dem Porträt Hans Imhof's des Aelteren von 1521 (Madrid), dem des Jakob Muffel von 1526 (Paris, Sammlung Narischkine) und dem des greifen Hieronymus Holzschuher (1526, Nürnberg), das trotz der staunenswerthen Ausführung in Runzeln und Silberhaar doch zur vollen, ruhigen Einheitlichkeit der Wirkung kommt. Aehnliche Vorzüge haben der große in Holzschnitt vorgeführte Kopf des Ulrich Varnbühler (1522, Zeichnung, Albertina) und die damaligen Bildnisse in Kupferstich. In Seitenstücken erschienen Cardinal Albrecht von Brandenburg ("der große Cardinal", 1523) und Friedrich der Weise (1524), dann zwei Vertreter des Humanismus und der Reformation, Wilibald Pirckheimer (1524) und Melanchthon (1526). Letzteren hatte D. bei seinen Besuchen in Nürnberg kennen gelernt und ihm war er vorzugsweise nahe getreten. Das gleichzeitig gestochene Bildniß des Erasmus wird dagegen den feineren Eigenthümlichkeiten dieser Natur nicht so völlig gerecht.

Im Ganzen tritt aber in diesen Jahren die künstlerische Production mehr und seit 1526 vollständig gegen die theoretischen Studien zurück. D. ist der Ueberzeugung, daß in der Kunst ein Lernen und Unterweisen auf wissenschaftlicher Grundlage an Stelle des bisher in Deutschland üblichen rein empirischen Verfahrens treten müsse. Studien über Perspective, über geometrische Construction in Anwendung auf ornamentale Formen und über die Proportionen des menschlichen Körpers reichen bei ihm über Jahrzehnte zurück. Den Euklid, den Vitruv, die italienischen Theoretiker hat er studirt, steht aber in seinen Grundanschauungen immer noch fest auf dem Boden der heimathlichen Kunst und in der Auffassung der architektonischen Form noch unter der Herrschaft der deutschen Spätgothik und ihrer Steinmetzenlehre. 1525 erschien die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit“. Als Ingenieur von Bedeutung zeigt sich D. sodann in dem 1527 publicirten „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“. Ende 1528, nach seinem Tode, erschienen „Die vier Bücher von menschlicher Proportion“, das wichtigste dieser Werke. Alle theoretischen Studien führen ihn aber nicht zu abstracten Formeln, aus denen nur der Manierismus hervorgehen kann, sondern immer wieder zur Natur zurück. Er warnt den Künstler, von ihr abzugehen, sein Werk werde desto vollkommener sein, je genauer es dem Leben entspreche, sein Können aber sei kraftlos gegen Gottes Schaffen. Nur aus dem Studium der Natur erwachse ihm die Fähigkeit, neue Creaturen künstlerisch hervorzubringen. Als Schriftsteller zeigt D. sich in diesen Werken als ein Meister in der von Luther neu belebten deutschen Prosa, voll Kraft, Klarheit, Sachlichkeit und Originalität des Ausdrucks. Die Bücher sind durch Holzschnitte nach seiner Zeichnung reich illustriert.

Seit der niederländischen Reise war D. von einer Krankheit befallen, von der er sich nicht mehr erholte; er magerte ab und mußte sich in der Folge auch vom Verkehr mit den Freunden fern halten. Sein Ende aber trat plötzlich und

unerwartet ein. Auf dem Johanniskirchhof wurde er bestattet. Er hinterließ geordnete Verhältnisse, ein Vermögen von etwa 6000 Gulden. Seine Gattin überlebte ihn bis 1539. Als Schüler und Gehülfen seiner früheren Zeit kann man nennen Hans Scheuffelin, Hans von Kulmbach, dann Dürer's jüngsten Bruder Hans, später Hofmaler in Krakau. Auch Hans Baldung Grien stand eine Zeit lang unter Dürer's unmittelbarem Einfluß, ohne sein eigentlicher Schüler zu sein. In späteren Jahren hielt D. kaum eine eigentliche Malerwerkstätte, aber es war wol Georg Penz eine Zeit lang sein Schüler, und er wie die beiden Brüder Hans Sebald und Barthel Beham, die berühmtesten unter den sogenannten Kleinmeistern, haben sich auch im Kupferstich nach ihm gebildet. Sein Einfluß aber durchdrang außerdem das deutsche Kunstleben in den weitesten Kreisen.

D. war eine universell angelegte Natur. Nicht nur seine künstlerische Größe, sondern sein Genius und sein Charakter überhaupt sichern ihm eine ebenbürtige Stellung neben den bedeutendsten Persönlichkeiten im damaligen deutschen Leben. Er war ein Mensch von inniger Tiefe des Gemüthes, seltener Klarheit des Verstandes, Lauterkeit, Ehrbarkeit und Treue des Wesens. Er hatte sich eine Bildung angeeignet, die weit über seinen Stand hinausging und nahm in der Epoche des Humanismus und der Reformation an allen geistigen Bestrebungen der Zeit theil. Als Schriftsteller, als Theoretiker wirkend, war er doch vorzugsweise Künstler, aber er erfaßte die Kunst in ihrer Totalität und hatte für ihre verschiedensten Zweige Verständniß. In technischer Beziehung ist er vorzugsweise Zeichner, aber einer der größten, welche je gelebt haben, im Reichthum künstlerischer Erfindung steht er überhaupt ohne Gleichen da und ist auf allen Stoffgebieten, die seinem Bewußtsein zugänglich waren, zu Hause. Der Realismus, welcher in der flandrischen Kunst des 15. Jahrhunderts zuerst in ganzer Schärfe zu Tage tritt, ist auch sein Princip. Volle, unbedingte Wahrheit in der Auffassung menschlicher Individualität, sowie der Landschaft, der Umgebung, ist ihm die Hauptsache. Mit Liebe, mit Hingabe, mit dem Streben, Gott in seinen Creaturen zu erkennen, tritt er vor die Erscheinungen der wirklichen Welt. Aber die befangene Demuth und Schüchternheit der altflämischen Kunst, die zur Stille und Handlungslosigkeit führte, ist bei D. überwunden. Seine Weltanschauung ist der Humor, der von der gemüthvollen, innigen Belauschung des Unscheinbarsten bis zur schalkhaftesten Laune und herzhaften Freudigkeit alle Stufen des Ausdrucks durchläuft. Auch das Ergreifende, das Tragische weiß er auszusprechen, von dem Phantastischen und Geheimnißvollen hebt er den Schleier. Gewissenhaftigkeit ist in seiner Auffassung der Formen das Maßgebende: sie streift oft an das Peinliche, und oft wird D. im einzelnen unruhig und seltsam durch die Gedankenfülle, die in die Formen mehr Ausdruck zu legen strebt, als sie zu fassen vermögen. Aber klar und vollendet bleibt er in der Composition, ein Meister in der Gruppenbildung, der Abwägung der Massen, und so wenig er verhältnißmäßig malt, stets von rein malerischer Anschauung. Er schuf inmitten eines vielfach beengten kleinbürgerlichen Lebens, die wirthschaftlichen Bedingungen waren seinem Schaffen ungünstig, vom Nürnberger Rathe, klagt er einmal, habe er nicht für 1000 Gulden Arbeit gehabt; aber ohne ein Gefühl der Beklemmung, in ungetrübter Freudigkeit und Gesundheit steht er auf dem vaterländischen Boden und das heimathliche Volksthum gewinnt in seinen Werken so echt und so mannigfaltig, wie niemals wieder in der Kunstgeschichte, Ausdruck.

Literatur

Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, herausgegeben von M. Thausing, III. Bd. der Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien 1872, Uebertragung des Textes, mit Anmerkungen. Originaltext (oft corrupt) bei Campe, Reliquien von A. D., Nürnberg 1828, einzelnes correcter an anderen Orten, so die Briefe aus Venedig, herausg. von Eye; Jahrbücher für Kunstwissenschaft II. Vgl. dazu Lochner, Die Personennamen in Dürer's Briefen aus Venedig, Nürnberg 1870. — Biographien etc.: A. v. Eye, Leben und Wirken A. Dürer's, Nördlingen 1860; M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876; A. v. Zahn, Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig 1866. — Verzeichnisse der Werke: J. Heller, Das Leben und die Werke A. Dürer's, Bamberg 1827, 2. (einziger) Band; für Kupferstiche und Holzschnitte der Peintre-Graveur von Bartsch und der von Passavant; R. v. Retberg, Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, ein kritisches Verzeichniß München 1871.

Autor

Woltmann.

Empfohlene Zitierweise

, „Dürer, Albrecht“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1877), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/>

02. Februar 2024

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
