Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 1 (1906-1907)

Heft: 2

Artikel: Heinrich Wölfflins Dürer-Buch

Autor: Trog, H.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748205

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Heinrich Wölfflins Dürer-Buch.

Der Name Dürers gehört heute in deutschen Landen zu den viel und laut genannten. Er ist gewissermaßen zum Schibboleth der Nationalen geworden. Ein Bund, der die Pflege germanischer Kunst und Kultur zur Aufgabe sich macht, hat nach Dürer sich genannt, und erst kürzlich bot er als Gabe seinen Mitgliedern „Zwölf Blätter aus Albrecht Dürers Kleiner Passion“ (der kleinen 37-blättrigen Holzschnitt-Passion). Von andrer Seite — dem Jugendschriften-Ausschuß des allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf — ist, ebenfalls in jüngster Zeit, Dürers Marienleben in der vollständigen Gestalt, in der es 1511 hervorgetreten ist, spottbillig im Format und Ton des Originals herausgegeben worden, eine treffliche Leistung des Düsseldorfer Kunstverlags Fischer & Franke. Der „Kunstwart“ brachte seine Dürer-Mappe und mehrere der berühmtesten Arbeiten des Künstlers in seinen sorgfältigen Vorzugsdrucken. Kurz, man gewinnt den Eindruck: nicht nur der Name Dürers, auch seine Kunst soll allem Volke deutscher Zunge möglichst geläufig gemacht werden. Das spezifisch Deutsche in und an dem Nürnberger Meister wird dabei gerne besonders herausgehoben und stark unterstrichen, als wäre Dürer der ästhetische Schutzheilige gegen alles Welschtum. Man fängt an, unklar zu schwärmen für Dürer, von dem doch sehr, sehr viele sehr, sehr wenig kennen. Das ist für klare Einsicht und gerechte Würdigung stets verhängnisvoll oder mindestens gefährlich. Und es ist gut, wenn zeitig die Augen und Geister auf den richtigen Maßstab und die wünschbare Klarheit eingestellt werden.

Diesen Dienst kann in entscheidender Weise für Dürer das Buch Heinrich Wölfflins leisten, des Berliner Ordinarius der Kunstgeschichte, unseres Landsmanns. Schon der Titel ist ein Programm. „Die Kunst Albrecht Dürers“ lautet er. Auf Kunst liegt der Akzent. Das Besondere, Eigen- und Einzigartige des künstlerischen Individuums Dürer soll hier seine Beleuchtung und Ergründung erfahren. Aus ihrem Zentralvermögen heraus soll diese tiefe Persönlichkeit verstanden werden. Die feinsten Erlebnisse Dürers waren künstlerischer Natur, und was sein Gemüt von Grund aus aufgewühlt hat, das Wehen des Reformationswindes, tritt am klarsten und packendsten in seiner Kunst zutage. Es kristallisiert sich zum Kunstwerk. Dieses sagt uns, was in der glühenden, ernsten Seele dieses Menschen sich abgespielt hat.

Auf 16 Seiten macht Wölfflin die „Lebensgeschichte“ ab. Die künstlerischen Arbeiten bezeichnen die Etappen vom Apokalypsen-Zyklus bis zu den Vierapostel-Tafeln. Wie Dürer sonst lebte, kommt daneben wenig

in Betracht. Ob z. B. seine Ehe sonnig war oder gewitterhaft, mild oder herb, was kümmert's uns viel? „Ich begnüge mich zu konstatieren, daß er mit der Frau — in kinderloser Ehe — bis zu seinem Tode schlecht und recht zusammengelebt hat.“ So formuliert es Wölfflin. Das genügt vollkommen; es ist menschliches Durchschnittslos. In seiner Kunst hat Dürer die köstlichsten Schilderungen des herzlich-traulichen Verkehrs von Mutter und Kind gegeben; er war innerlich reich genug, um ein Glück, das ihm im eigenen Hause nie gelächelt hat, in seiner ganzen Zartheit und Fülle nachzuempfinden und sich gegenständlich zu machen.

Trotz dieser biographischen Sparsamkeit erreicht es Wölfflin — und ich betrachte das als eines seiner schönsten Verdienste, — daß nach der Lektüre seines Buches auch der Mensch Dürer in seiner bestimmten Wesenheit vor uns steht. Durch das Medium seiner Kunst blicken wir ihm ins Herz, verstehen wir die Struktur seines Geistes. Ein ungeheurer Ernst waltet in all seinem Tun, ein heißer Trieb nach vorwärts und aufwärts — „es muß gar ein spröder Verstand sein, der ihme nit trauet auch etwas Weiters zu erfinden, sondern liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein anderen nach und untersteht sich nichten weiter nachzudenken“, schreibt Dürer in der Widmung der Bücher von menschlichen Proportionen an seinen gelehrten treuen Pirkheimer. Eine gewaltige geistige Energie, die auch den Mut des Fehlgehens hat, ist im ganzen Wesen Dürers spürbar. Sein unablässiges Ringen um die Schönheit, die nie völlig erreichbare, ist ihr sprechender Ausdruck. Für die Wahl seiner künstlerischen Vorwürfe sind vielfach einzig die Bedürfnisse und Stimmungen seines Gemütes ausschlaggebend gewesen. Zur Passionsgeschichte hat es ihn mächtig hingezogen. In seiner Verdeutschung der kanonischen Horen des Erlösers, den sieben Tagzeiten, heißt es: „Den Tod (sc. Christi) betracht in deim Herzen — Allweg mit fast großen Schmerzen.“ Aus dieser andächtig verehrenden und mitfühlenden Stimmung heraus hat Dürer seine Passionsblätter gezeichnet, in Holz geschnitten — zweimal — und in Kupfer gestochen. Das Haupt voll Blut und Wunden hat durch ihn die gewaltigste und rührendste Fassung erhalten. Wölfflin hat das vortrefflich herausgehoben: „Der Typus (des Christus auf dem Schweißtuch der Veronika, dem wunderbaren Stiche von 1513) hat bis auf den heutigen Tag seine Geltung nicht verloren.“ Und am Ende von Dürers Laufbahn steht das gewaltige Apostelbild (der Pinakothek), das „wie eine Predigt wirkt“, mit dem unvergeßlich machtvoll-strengen Paulus. „Wer einmal unter der Macht dieses Apostelauges gestanden hat, der weiß, daß hier nicht nur ein neuer Begriff von heiligen Männern in die Erscheinung getreten ist, sondern ein neuer Begriff von menschlicher Größe überhaupt. Von solchen Männern ist das Werk der Reformation getan worden. Das Zeitalter ist ein män-

nisches Zeitalter gewesen und nur in männlichen Typen hat Dürer sein Höchstes geben können."

Diesen Worten fügt Wölfflin fast überraschend und doch nicht ohne guten Grund den Satz bei: „Goethe fand im Gegenteil, die Frauen seien das einzige Gefäß, in das wir unsere Idealität ausgießen können." Für solche, welche Dürer und Goethe etwa allzu rasch in einem Atemzug als Vorbilder deutscher Kultur nennen möchten (Dürerbund — Goethebund), ist dieser Zusatz wohl am Platze. Denken wir an die Passionsfolgen Dürers, so könnte man noch daran erinnern, wie in der bilderfrohen pädagogischen Provinz der „Wanderjahre" ein Schleier über die Leiden Christi gezogen wird: „Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran leidenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen." Dürer würde das nicht verstanden haben.

Auf einem andern Gebiete ergibt sich dagegen ein beachtenswerter und nachdenksamer Berührungspunkt zwischen Dürer und Goethe. Es betrifft ihr Verhalten zu Italien. Im Vorwort stellt Wölfflin zuhanden derer, die den Nürnberger Meister gar zu emphatisch für reinstes Deutschtum in Anspruch nehmen wollen, den wahren Sachverhalt mit ruhiger Bestimmtheit hin: „Wenn einer sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaus sah nach einer fremden großen Schönheit, so ist es Dürer gewesen. Durch ihn ist die große Unsicherheit in die deutsche Kunst gekommen, der Bruch mit der Tradition, die Orientierung nach italienischen Mustern. Es war nicht Zufall oder Laune, daß Dürer nach Italien ging: er ging, weil er dort fand, was er brauchte, aber es rächt sich immer, wenn man einem andern in die Hefte sieht und abschreibt. Er hat schließlich den Ausgleich zwischen Eigenem und Fremdem gefunden, aber wieviel Kraft ist dabei verloren gegangen." Für Goethe wäre die Gewinn- und Verlustrechnung in mancher Hinsicht anders zu formulieren; aber an der Tatsache, daß Italien für beide eine innere, persönliche Notwendigkeit gewesen ist, ändert das nichts.

Wölfflin justiert in seinem Vorwort gleich noch eine andere, irrige Ansicht: nämlich als ob man sich Dürers Kunst an Hand von Reproduktionen so ohne weiteres nähern könne. Gedacht ist hierbei natürlich in erster Linie an die Holzschnitte und Stiche Dürers. Man wird seine Bemerkung in unserer auf die Fortschritte der Reproduktionstechniken so stolzen und vielfach gewiß mit Recht stolzen Zeit nicht überall gerne hören, aber es schadet gar nichts, daß sie da steht; sie lautet: „Mit der Popularisierung der Kunstgeschichte hat das Gefühl für das Echte bedenklich abgenommen. Es ist gut, von Zeit zu Zeit darauf aufmerksam zu machen, daß ein einziger originaler Druck von Dürer für die Erkenntnis seiner Kunst unendlich viel wichtiger sein kann, als die voll-

ständige Folge in verfälschten Nachbildungen." So sorgfältig daher auch die illustrative Ausstattung von Wölfflins Dürer-Buch selbst ist — man verdankt sie dem bekannten Verlag von Bruckmann in München — so will er doch ausdrücklich auch diese Illustrationen nur als Anweisungen auf das Original, nicht als Ersatz aufgefaßt wissen. Gesagt soll aber doch sein, daß nicht viele kunsthistorische Publikationen neuern Datums sich dürften aufzeigen lassen, über deren illustrativem Teil ein so scharf prüfendes Auge gewacht hat, wie über diesem Dürer-Buch.

Eins nur konnte auch hier nicht erfüllt werden: nicht ein jedes der besprochenen Werke erscheint in der Abbildung vor unserem Auge. Bei der gewaltigen Fülle des zu behandelnden Materials war das von vornherein ausgeschlossen, selbst bei einer so klug und fein berechneten Beschränkung des Stoffes auf das Wesentliche und Entscheidende. Nun entbehrt man aber kaum bei einem andern Kunsthistoriker so wie bei Wölfflin das Anschauungsbild zu seinen Ausführungen; denn der volle Genuß seiner prachtvoll eindringenden und aufhellenden Analyse eröffnet sich erst dem, der an Hand der Abbildung (auch wenn diese die besten Qualitäten des Originals mehr nur ahnen als erkennen läßt) den Text in seiner ganzen Feinheit und Präzision sich klar machen kann. Wie ist nun da zu helfen? Ich wüßte denen, die nicht in der beneidenswerten Lage sind, etwa in einem reich ausgestatteten Kupferstichkabinett das Buch zu lesen, oder selbst als glückliche Besitzer von Originaldrucken oder trefflichen Reproduktionen — die besten sind die der Reichsdruckerei in Berlin — zu Hause sich dieses Vergnügen verschaffen können: ich wüßte diesen — und es wird wohl die große Mehrzahl der Leser des Buches sein — keinen andern Rat zn geben, als sich den Dürer-Band der „Klassiker der Kunst" (Deutsche Verlagsanstalt 1904) zuzulegen.

Wohl ist vollkommen richtig, was Wölfflin im Vorwort von dieser Publikation sagt: sie sei bequem als Nachschlagebuch, aber brauchbar eigentlich nur für den, der die Dinge kennt und Kritik üben kann, wirke dagegen durchaus irreführend auf den ungebildeten Betrachter, da Größeneindruck, Papier- und Linienqualität, alles unrichtig ist und noch dazu in wechselnder Beziehung, nicht in einem konsequenten Sinn. Allein den einen Vorteil bietet nun einmal doch der Band, daß er, abgesehen von den Handzeichnungen, alles enthält, was von Dürer in Malerei, Kupferstich und Holzschnitt geschaffen wurde, daß somit doch der Inhalt jedes Werkes sichtbar gemacht ist. Und damit leistet das Buch dem Leser Wölfflins doch den einen nicht zu verachtenden Dienst, daß er jederzeit dessen Analyse der Fassung und des Aufbaues einer Szene oder Gruppe an der Abbildung nachprüfen kann. Für das freilich, was Wölfflin mit einer unvergleichlichen Delikatesse künstlerischen Nachempfindens über die Liniensprache des Holzschnittes und Kupfer-

stiches, ihre prinzipielle Verschiedenartigkeit, die Wandlungen derselben, die Änderungen in der Technik, die Unterschiede zeichnerischer und malerischer Wirkung der Schwarzweiß-Sachen, die Verteilung und Abstufungen des Lichts usw. vorbringt — für all diese feinen Distinktionen läßt natürlich das Dürer-Sammelbuch völlig im Stich. Hier muß nun eben der Leser, dem es um ein tieferes Eindringen und um das volle Verständnis der Bemerkungen Wölfflins zu tun ist, selbst nach würdigem Anschauungsmaterial sich umsehen. Wer auch nur auf Grund weniger, aber guter Drucke da und dort diese Operation der Nachprüfung vornimmt, wird den reichsten Gewinn davon tragen. Das Auge macht hier unter autoritativer Führung einen wahren Erziehungs- oder Fortbildungskurs durch.

Mit der Kultur des Auges geht bei Wölfflin parallel die Kultur des Stils. Man kennt diesen Stil schon von allen seinen frühern Arbeiten her, vom Geßner-Büchlein bis auf die „Klassische Kunst": knapp und bestimmt, kraftvoll und biegsam, plastisch und farbig zugleich. Das Dürer-Buch bedeutet für mein Gefühl noch eine Steigerung all dieser Qualitäten. Der Ausdruck ist von der ersten bis zur letzten Zeile von der wundervollsten Sättigung. Man gewinnt die Überzeugung: Kein überflüssiges Wort stehe da. Jeder Satz sozusagen ist mit der Feinheit und Präzision behandelt, die Dürer an seine Kupferstiche gewandt hat. Nichts von selbstgefälliger Banalität, aber auch nichts von gesuchter Geistreichheit. Das Pathos war vollends Wölfflins Sache nie; aber sein Stil kann unter Umständen feierliche Töne anschlagen. Überhaupt: er wächst stets aus dem jeweiligen Objekt heraus, das zur Besprechung vorliegt. Wölfflins Vergleiche sind ausnahmslos von einer durchschlagenden Anschaulichkeit. Die humoristische Note fehlt dabei nicht und wirkt ungemein erfrischend. Will man wissen, welcher schlichten, echt poetischen Schönheit dieser Stil fähig ist, so lese man etwa die folgenden Sätze über Venedigs Kunst (bei Anlaß von Dürers Italienreise 1505): „Venedig ist der Ort der stillsten Kunst. Was der erste Eindruck der Stadt mit ihren Wasserstraßen ist, die Stille, ist auch der Charakter ihrer Kunst. Das ruhige Beisammensein von Figuren in schön beschlossenem Hallenraum ist nirgends so genossen worden. Der Sinn fand darin ein völliges Genügen. Still breiten sich die Flächen, still gleiten die Linien, und dabei haben die Venezianer ein ihnen eigentümliches Gefühl für Ton, daß jeder Schatten weich eingebettet sei und das Licht mild und ruhig wirke. Und dazu die satte Farbe mit ihren sanften Gluten — eine letzte feierliche Verklärung der Welt."

Nicht umsonst hat Wölfflin selbst im Vorwort auf sein Bemühen hingewiesen, des außerordentlich umfangreichen und mit gar vielen kritischen Fragezeichen umstellten Stoffes auch stilistisch Herr zu werden im

Sinne klarer Disposition und bestimmter Akzentuierung des Wesentlichen. Er zitiert aus Buffons berühmter Akademierede über den Stil den „oft zitierten, aber selten richtig verstandenen" Satz: Le style c'est l'homme, den er dann im Hinweis auf die Ausführungen des Ästhetikers Heinrich von Stein nach seinem wahren Sinne deutet. Ich hätte gewünscht, daß Wölfflin bei diesem Anlaß dem Buffon'schen Ausspruch auch die Ehre des genauen Wortlautes gegönnt hätte; denn nicht nur selten richtig verstanden, sondern auch stets unrichtig zitiert wird der Satz. Buffon spricht von der Leichtigkeit, mit der die in Büchern aufgestapelten Kenntnisse, Tatsachen, Entdeckungen weiterwandern von einer Hand zur andern; was ihrer schriftlichen Mitteilung einzig und allein bleibende Dauer verleiht, ist die Form, in die sie gegossen werden. Ces choses (*sc.* les connaissances, les faits et les découvertes) sont hors de l'homme; le style c'est de l'homme même. Der Stil allein gehört dem Menschen an; das Stoffliche, das in den Büchern steckt, ist Allgemeingut; das kann jeder sich aneignen, jeder vornehmen. Die Art der stilistischen Bearbeitung und Darbietung ist das Bleibende, das Entscheidende. Ist sie schlecht, so wird das Buch untergehen, mag sein Inhalt noch so bedeutsam sein. Den Stil jedoch kann kein anderer für sich wegnehmen, er ist unübertragbar, er ist ein Stück des Menschen selbst.

Man mag diese Digression verzeihen; sie lag bei einem Buche, das in so eminentem Sinne stilistisch durchgeformt ist, wie Wölfflins Dürer, im Grunde nicht so sehr weit vom Wege ab.

Pour bien écrire il faut posséder pleinement son sujet. Der Satz steht auch bei Buffon. Das Dürer-Buch ist ein neuer Beleg dafür. Wölfflin ist der souveräne Herr seines Stoffes. Nur ein solcher konnte so wundervoll gliedern, die Entwicklungslinien — und sie nehmen, wie Wölfflin ausdrücklich betont, durchaus keinen geraden Verlauf bei Dürer — so sicher und eindrucksvoll zeichnen, die entscheidenden Probleme dieses Künstlerlebens und Künstlerschaffens so klar dem Leser zum Bewußtsein bringen. Man nehme nur Thausings gewiß recht verdienstvolle Dürer-Monographie zur Hand, und man wird dankbar anerkennen, welche Wohltat Wölfflin dem Leser erwiesen hat, dadurch, daß er in die Masse von Dürers Produktion Ordnung brachte, daß nicht beständig, wie bei Thausing, der biographischen Erzählung zuliebe das künstlerisch Zusammengehörige auseinander gerissen wird und damit jeder geschlossene Eindruck der Künstlerindividualität verloren geht. Bei Wölfflin werden die verschiedenen Seiten in Dürers Schaffen — Holzschnitt, Stich, Malerei — säuberlich auseinandergehalten, natürlich nicht nach einem öden Schubladenschema, sondern so, daß innerhalb der verschiedenen Techniken die betreffenden Werke stets die richtige Einreihung in den Entwicklungsgang des Künstlers finden und das Parallele

in Stil und Stilwandel bei den gleichzeitigen Arbeiten in den verschiedenen Materialien zum Bewußtsein gebracht wird. Ein Beispiel: Im Kapitel „Die frühen Stiche“ wird die gewaltige Bedeutung des Adam- und Eva-Stiches von 1504 hervorgehoben: „Das was das Werk zu einem Knotenpunkt in der Kunstgeschichte Deutschlands macht, ist der neue Begriff von bildnerischer Klarheit, der hier zugrunde liegt.“ In demselben Jahre 1504 ist die Anbetung der Könige (in den Uffizien) gemalt worden. Im folgenden Kapitel „Die frühen Bilder“ wird dieses Gemälde (das „wie ein Juwel in der Tribuna von der Wand leuchtet“) besprochen: „Sage ich zuviel, wenn ich diese Anbetung das erste vollkommen klare Gemälde der deutschen Kunst nenne?“

Zwei Kapitel „Allgemeines zur Stilbestimmung“ und „Das Problem der Schönheit“ geben als Schlußkapitel noch eine Reihe prinzipieller Hinweise auf das Wesen, die Bedeutung, die Grenzen von Dürers Kunst. Da lesen wir fundamentale Sätze, wie den folgenden: „Daß Dürer für die deutsche Kunst der Mann des Schicksals werden konnte, lag zu allererst in seiner plastischen Begabung. Es war notwendig, wenn der Schlendrian einer halbklaren Raumanschauung überwunden werden sollte, daß ein Künstler kam, dessen Sinne mit der Kraft der Einseitigkeit auf das körperlich Greifbare und Tastbare gerichtet waren, der die Dinge im Raum wirklich als luftverdrängend empfand, und dem ihre Schwellungen und Wölbungen zum starken sinnlichen Erlebnis wurden. Das ist bei Dürer der Fall.“ Oder: „Dürer gehört zu den wenigen ganz großen Sehbegabungen, die mit einem Mal ihre Zeit in ein neues Verhältnis zur Welt bringen und einen neuen Begriff bildnerischer Klarheit aufstellen“ . . . — — „Kein Mensch im Norden wußte, was ein Pferd sei, bevor Dürer einmal in seinem Stich des Ritters mit Tod und Teufel die Gestalt in ihren typischen Formkontrasten entwickelt hatte. . . . Jetzt erst weiß man, was ein Gesicht ist und ein Arm und ein Fuß.“ Und in der Besprechung des Problems der Schönheit, wo Wölfflin nochmals auf die uns so merkwürdig anmutenden, mit ungeheurem Ernst betriebenen theoretischen Bemühungen Dürers um Erkundung und Fixierung der absoluten Schönheit des menschlichen Körpers zu sprechen kommt, erhält auch das bekannte vielangerufene Wort Dürers: „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie“ seine neue und durchaus einleuchtende Erklärung: Die gottgewollte Schönheit ist in der Natur zerstreut; es gilt daher, dieses Gute zusammen zu suchen, eine Wahl zu treffen. „Dieses wählerische Vorgehen nennt Dürer: die Schönheit aus der Natur ‚herausziehen‘, er sagt wohl auch ‚herausreißen‘.“

Im einzelnen auf den Inhalt der die Werke ästhetisch durchsprechenden Kapitel einzugehen, würde hier viel zu weit führen. Auf-

fallen wird vielleicht, wie wenig Gewicht im Eingangskapitel „Grundlagen und Anfänge“ Wölfflin auf die Frage legt: aus was für künstlerischen Voraussetzungen seiner Umgebung und Zeit der junge Dürer zu erklären sei. Er skizziert kurz die Atmosphäre, in der Dürer aufwuchs, dann fährt er fort: „Daß er zu einer neuen Gesinnung und zu einer neuen Anschauung durchbrach, ist seine historische Tat. Kein Mensch wird sagen können, woher ihm die Kraft dazu kam. Selbst wenn das ganze Stromnetz offen läge und man sähe, was er alles für ‚Einflüsse‘ in sich aufgenommen hat, wäre keine Antwort zu geben, da das Genie aus Addition von Einflüssen doch nicht zu erklären ist.“ Ich für meinen Teil freue mich darüber, daß Wölfflin so energisch dem genialen Individuum seine Einzigartigkeit und sein Eigenrecht wahrt.

Überblickt man den ganzen Reichtum dessen, was über den Künstler Dürer und seine Werke in diesem Buche ausgesagt wird, so drängt sich uns als das Zentralproblem doch wohl die Frage nach der Stellung Dürers zur Renaissancekunst Italiens auf. Gerade den Verfasser der „Klassischen Kunst“ mußte es locken, hier möglichst klaren Einblick zu schaffen, die Grenzen zwischen Nordischem, Germanischem und Italienischem möglichst genau und sauber abzustecken. Die Rechnung ist keine einfache, eine glatte, allgemein giltige Formel aufzustellen, kaum möglich. Gewinn und Verlust balancieren: Beides kommt bei dem feinen und gerechten Abschätzungsverfahren Wölfflins in Zustimmung oder Bedauern zur Sprache. Von der Zeit unmittelbar vor der entscheidenden italienischen Reise Dürers, 1505, schreibt Wölfflin: „Nie mehr so wie in jenen Jahren des Marienlebens ist Dürers Welt reich und vielfarbig gewesen. Die große italienische Reise bedeutete für ihn eine Verarmung, und erst nach 1512 fand er sich wieder.“ Aber anderseits dann wieder das bedeutsame Aktivum: „Sicher ist eine große Steigerung des Lebensgefühls damals (im Venedig Giovanni Bellinis) über ihn gekommen. Er gewinnt die Anschauung einer Menschheit, die eine höhere Würde besitzt, die in größeren Geberden spricht und der man ein lebendigeres Leben zutrauen möchte. Das Schwere, Befangene des nordischen Daseins fällt von ihm ab. Das Auge öffnet sich weiter und erhält einen strahlenden Blick. Es erschließt sich eine Welt von neuer Bewegung, und unbekannte Gebiete der Seele tun sich auf.“

So nimmt und verliert Dürer in Italien, und es dauert geraume Zeit, bis die Amalgamierung der beiden Welten in ihm zu einem einigermaßen harmonischen Abschluß gelangt. Aber all seinen Meisterwerken ist letzten Grundes Italien doch zugute gekommen.

Noch eine Reise hat dann später in Dürers Entwicklung mächtig eingegriffen; die niederländische (1520/21), deren Verlauf wir an Hand von Dürers Tagebuch so genau verfolgen können. (Im Vorbeigehen

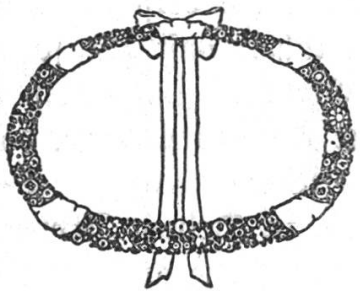
sei bemerkt, daß, wer Dürers schriftliche Arbeiten der Hauptsache nach kennen lernen will — und wer Wölfflins Buch liest, müßte den Antrieb dazu in sich verspüren — zu dem hübschen Büchlein Max Osborns„ Albrecht Dürers schriftliches Vermächtnis", 3. Band der „Renaissance-Bibliothek", Berlin 1905, greifen mag.) In ihrer verjüngenden Kraft vergleicht Wölfflin diese Reise Dürers mit der zweiten Ehe des Peter Paul Rubens mit Helene Fourment. Dürers Stil erfährt nochmals eine Verfeinerung im naturalistischen Sinne, er wird reicher an Einzelformen, und trotzdem bleibt er ruhig und einfach: Intimität der Zeichnung und Größe der Anschauung reichen sich die Hand. Resultate dieses Stils der letzten Jahre Dürers sind u. a. Porträte wie das des Jakob Muffel — auch das weltbekannte des Holzschuher, dem gegenüber Wölfflin sich merklich kühler verhält — ferner etwa die gestochenen Bildnisse des Kurfürsten von Sachsen und Pirkheimers, und als feierliches Finale, die Aposteltafeln. Bildentwürfe jener Zeit die Höchstes versprechen, sind leider nicht zur Ausführung gelangt. Die Behandlung der Entwürfe zu einer Maria mit Heiligen gehört zu den Glanzstücken der Analyse in Wölfflins Buch.

Das Zusammenstoßen von Nordischem und Italienischem in Dürer tritt reizvoll und lehrreich auch auf dem Felde der dekorativen Formen zutage. Man muß in dieser Hinsicht das feinziselierte Kapitel „Spätgotik und Renaissance, die Arbeiten für Kaiser Max" lesen, in dem auch für die Architektur der beiden Stile reicher Gewinn abfällt. Am Schluß hebt hier Wölfflin das Problem, das für Dürer ein so persönliches gewesen ist, noch auf eine höhere, allgemeinere Warte: „Die Spätgotik ist ein berauschender Stil..... Die Renaissance ist dagegen die besonnene und klärende Macht. Den Lebensinhalt, als deren Ausdruck sie in Italien erstand, konnten die Deutschen nicht ganz verstehen, und insofern war jene Nachahmung aussichtslos, aber sie repräsentierte eine Kunst der klaren Anschauung, und als solche allein schon mußte sie, abgesehen von allem, was sonst zu ihren Gunsten sprach, jener rationellen Generation willkommen sein."

Ein Strom von Anregung und Belehrung geht von Wölfflins Dürer-Buch aus. Diese Anzeige wollte ihn nur ahnen lassen und damit recht vielen Lust machen, ihn selber nach Breite und Tiefe auszumessen. Mit einer einmaligen Lektüre ist es nicht getan, vor allem nicht mit einer raschen. So wenig das Werk hurtiger Arbeit sein Entstehen verdankt, sondern das Studienergebnis von reichlich einem halben Jahrzehnte darstellt, so wenig erschließt es sich flüchtiger Neugierde in seiner vollen Bedeutung. Die ganze Methode Wölfflins zwingt auch den Leser zur Gründlichkeit. Er will überzeugen, nicht überreden. Er spricht nicht über die Dinge, er will in sie hineinführen. Er will das Auge bilden,

nicht blenden. Als ein Beitrag allerersten Ranges zum künstlerischen Sehen, von dem Prof. Weese in dieser Zeitschrift gehandelt hat, wird Heinrich Wölfflins Dürer-Buch seinen unvergleichlichen Wert behalten. Und als stilistische Leistung ist es selbst ein Kunstwerk.

H. Trog.



Abschied.

Sie stand in der Mitte ihres Zimmers, zum Ausgehen angekleidet und sprach sich noch einmal die Worte vor, die sie ihm sagen wollte. Die klugen, scharfen Worte, die sie ihm in die Seele werfen würde, daß sie sich mit vielen kleinen Widerhaken scharf, unlöslich darin verfingen — zum Abschied.

Denn ein Ende wollte sie machen — ein Ende der unerträglichen Qual, die sie marterte Tag und Nacht, die ihr die Gedanken stahl und die naive Freude am Sein, die sie brauchte, um zu schaffen. Sagen wollte sie ihm: „Ich komme, um Abschied von Dir zu nehmen. Ich ertrage das Spiel nicht mehr, das Spiel mit meiner Kraft, mit dem, was mein eigenstes Empfinden ist. Ich will nicht langsam Stück für Stück mein kostbarstes Eigentum in Deine Hände legen, um dann zusehen zu müssen, wie Du es mutwillig und grausam zerstörst. Ich habe Dich lieb, so lieb, daß mein Gefühl mich erfüllt, wie die Wasser das tiefe Meeresbecken. Flut und Ebbe, klarer, leuchtender Spiegel der Sonne und des Himmels an der Oberfläche, voll der geheimsten Wunder in der Tiefe. Was weißt Du von dem Reichtum meiner Liebe, von ihrer Größe, ihrer Hoheit? Du siehst nur die kindlich unbeholfenen Geberden, die jede gewaltige und keusche Liebe dem Reinen rührend teuer erkenntlich macht — und Du — findest sie lächerlich. So viel klüger bist Du, als ich, so viel mehr Erfahrung nennst Du Dein eigen — und hast doch von dem Besten, dem einzig Göttlichen im Menschenherzen, von der Liebe — kein Wissen und kein Ahnen. Du kennst nur das rauhe Begehren der Sinne, das jähe Auflodern, das jähere Erlöschen.