

schon eine Frage des Taktes und nicht irgendeiner doktrinären „Einstellung“. Und man kann nicht gerade sagen, Schinkel sei für seine Zeit kein moderner Architekt gewesen.

Das letzte Kapitel behandelt gemäß der generellen Gliederung die Auswirkungen der Schinkelschule in Pommern. Im Mittelpunkt stehen hier die späteren Ausbauten der Residenz Putbus. Man wird dem Verfasser zustimmen müssen, wenn er hier die Mitwirkung Schinkels gänzlich ausschließt und diese Arbeiten dessen Jugendfreund J. G. Steinmeyer auf Grund der archivalischen Quellen beläßt. Dennoch bleibt es merkwürdig, daß an dieser monumentalsten klassizistischen Bauplanung und -ausführung in Pommern Schinkel selbst nicht beteiligt war, namentlich, wenn man den engen Kontakt des Fürsten Malte von Putbus mit dem preußischen Hof berücksichtigt.

Die unter jedem Kapitel sehr übersichtlich aufgeführten Quellen- und Schriftumsnachweise gehören ebenso wie die abschließende Anordnung der ausführlichen Register zur Gesamtplanung der unter der Schriftleitung von Paul Ortwin Rave herausgegebenen Schinkelpublikation, die mit dieser zur rechten Stunde erschienenen ausgezeichneten Arbeit erneut in ihrer einzigartigen Bedeutung bestätigt worden ist.

Joachim Gerhardt

FRIEDRICH WINKLER, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951. 8^o. 118 S., 88 Tf.

In den letzten Jahren hat sich Friedrich Winkler in mehreren Arbeiten eingehend mit dem deutschen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts und der Dürerzeit befaßt. Nun liegt eine Monographie des Narrenschiffs von Sebastian Brant vor, das 1494 bei Bergmann von Olpe in Basel erschienen ist. Winklers Buch ist die reife Frucht einer langen Beschäftigung mit dem Stoff, aus der Fülle der Kenntnis geschrieben und von einer starken Überzeugung getragen. Nicht immer ist es leicht, in das Dickicht der reichen Beobachtungen einzudringen, denen oft nur der mit dem Spezialgebiet Vertraute zu folgen vermag.

Schon lange gibt es für die Philologen die kritische Textausgabe des Narrenschiffs von F. Zerncke (1854), während die Holzschnitte durch die zwei Faksimile-Ausgaben von F. Schultz (Straßburg 1913) und H. Kogler (Basel 1913) zugänglich gemacht worden sind. Im Bereich der Dürerforschung haben diese Illustrationen, seit Daniel Burckhardt 1892 sein Buch „Dürers Aufenthalt in Basel“ veröffentlicht hat, im Mittelpunkt kritischer Untersuchungen gestanden. Aber eine solch durchgreifende Analyse der Holzschnitte, wie Winkler sie nun vorgenommen hat, lag noch nicht vor, obgleich die bisherigen Bearbeiter zu ähnlichen Ergebnissen wie er gekommen sind.

Mit besonderer Intensität geht Winkler zunächst dem Hauptmeister des geschnittenen Werkes, Dürer, nach. Er zeigt, daß die Illustrationen eigentlich freie Begleitbilder zu Sebastian Brants Text sind. Daher fühlte der Dichter sich verpflichtet, für den Leser nochmals die Illustrationen erklärende, kurze Verse hinzuzufügen. Es zeugt von einem großen Verständnis von Dichter und Verleger, daß sie — im Gegensatz

zu den Gepflogenheiten der Vergangenheit — dem Illustrator solche Freiheiten einräumten. Von Sebastian Brant weiß man, welchen Anteil er auch in späterer Zeit an den Illustrationen seiner Bücher nahm, so z. B. an den Arbeiten von Hans Weiditz für die deutsche Ausgabe von Petrarcas Trostspiegel. Wir glauben auch, daß der einzigartige Erfolg des Narrenschiffs, der es zu einem volkstümlichen Buch machte, sicherlich auf die Illustrationen mit zurückzuführen ist.

Zu den 73 Holzschnitten des Narrenschiffs, die von der Hand Dürers herrühren, stellt Winkler fest, daß der Illustrator bestimmten Schemata folgt. So bringt er Bilder, die nur eine Figur enthalten (Gänse-, Krähen- und Dudelsack-Narren), ferner zwei-, drei- und mehrfigurige Kompositionen. Um auf dem kleinen Raum den vielbewegten Bildern Ausdruck zu verleihen, bedurfte es einer neuen graphischen Sprache, und hierzu wiederum mußte ein neues Einverständnis zwischen dem entwerfenden Künstler und dem Holzschnneider erreicht werden. Der Ausdruck wird auf die Konturen verlegt, die von einem Schattensystem aus reinen Parallellagen begleitet sind; Kreuzlagen werden prinzipiell vermieden. Es ist nicht zu verwundern, daß bei vielfigurigen Blättern der Reißer nicht abzuschätzen wußte, was der Holzschnneider zu leisten imstande war. So entstehen neben Holzschnitten, bei denen wir fühlen, daß die Vorstellung des Reißers im Druck nahezu erfüllt worden ist, auch andere, die wirr und ungeschickt geschnitten sind. Der junge Dürer hatte nicht wie Holbein seinen Lützelburger oder Burgkmair seinen Jost de Necker zur Verfügung, die die Ideen des entwerfenden Künstlers in feinfühligere Weise auszudrücken verstanden.

Winkler geht genau auf den Text des Buches ein und analysiert ihn in seiner Beziehung zu den Bildern, die das Wort so neuartig und von einem starken Naturgefühl erfüllt ausdeuten. Dürer gestattet sich gelegentlich erstaunliche Freiheiten. Er konzentriert sich auf das naturalistische Beiwerk: bei dem „Nesträuber“ (Tf. 11) interessieren ihn der kraftvolle Baum und die Vögel am Boden mehr als der herabstürzende Narr, und bei dem „Vogelfänger“ (Tf. 10) hockt die menschliche Figur an den Rand gedrängt, und die Landschaft mit dem Buschwerk und den davonfliegenden Vögeln füllt die Fläche. In der Zierlichkeit der Bewegung empfinden wir noch die Verwandtschaft mit Schongauers Werken, doch darüber hinaus eine neue schöpferische Kraft, die von dem spätgotischen Manierismus wegstrebt. Noch etwas anderes tritt hinzu. Die illustrierten Werke des 15. Jahrhunderts mit ihrem flächigen Konturschnitt waren auf Bemalung angewiesen. Mit einem Male entstehen nunmehr lebendige Schwarz-Weiß-Bilder, die wie der Kupferstich auf Kolorit verzichten können, deren Ausdruckskraft im Gegenteil durch eine Bemalung nur Einbuße erleiden konnte. Eine wichtige Feststellung Winklers ist ferner, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Malerei sowohl wie der Kupferstich einen entscheidenden Einfluß auf den Holzschnitt gewinnen und daß hierbei Dürer und Wolgemut die treibenden Kräfte sind. — Nach der eingehenden Analyse einer Reihe von Holzschnitten Dürers, die die Verschiedenheit der künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel des Werkes zeigen, geht Winkler auf die restlichen 32 Holzschnitte ein, unter denen eigentlich nur 15 eine gewisse Beachtung verdienen. Winkler nennt ihren Reißer den „Haintz-Narr Meister“

(Tf. 67 ff.). Er ist als ein Lückenbüßer zu betrachten, der, wie man annimmt, im Anschluß an den Hauptmeister, Dürer, arbeitete, als dieser nicht mehr zur Verfügung stand. Er wird zwar von Dürer inspiriert, bleibt aber doch stark an die Vergangenheit gebunden. Seiner Landschaft fehlt die Dynamik, und sie erinnert an die malerische Form der Illustrationen Wolgemuts im Schatzbehalter.

Über die Hälfte des Textes nehmen die im Untertitel erwähnten Abhandlungen Winklers ein („Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der alteutsche Holzschnitt“). Sie geben einmal ein Zeitbild des Holzschnitts vor der Jahrhundertwende und behandeln dann die Tätigkeit des jungen Dürer am Oberrhein und in Nürnberg, bevor er Meister wurde. Den Narrenschiff-Illustrationen werden die 45 Holzschnitte des Ritters vom Turn, 1493 bei Furtter in Basel erschienen, gegenübergestellt. Sie sind einheitlicher geschnitten, „so subtil, daß die Ausführung an Kupferstiche erinnert“. Auffallend in diesem Werke sind die vielen Darstellungen von Innenräumen und die Schilderung der Landschaft. Winkler spricht davon, daß sich hier „der erste reine Widerhall eines Naturgefühls in der Holzschnittkunst“ findet.

Weiter zurückgehend gelangen wir zu den 18 kleinformatigen Blättchen des Hortulus Animae, die sich mit Dürers Tätigkeit in Basel verbinden lassen. Es sind eilige Gelegenheitsarbeiten, die gegenüber dem „Narrenschiff“ und dem „Ritter vom Turn“ kaum ins Gewicht fallen.

Das umfangreichste Frühwerk Dürers bilden die 140 Illustrationen zu den Komödien des Terenz. Sie scheinen sein erster Auftrag in Basel gewesen zu sein. Wieder ist die Sonderstellung der Arbeiten zu berücksichtigen. Dem gleichmäßigen Aufbau liegt ein mittelalterliches Vorbild zugrunde. Hier können wir einmal beurteilen, wie der schlecht geschnittene Holzschnitt zur Vorzeichnung steht. Von der langen Reihe der gezeichneten Stöcke im Baseler Kupferstichkabinett sind nur wenige vergrößert im Holzschnitt ausgeführt worden. Die übrigen zeigen sorgfältige Reinzeichnungen, denen Vorstudien vorangegangen sein müssen. Warum sie nicht ausgeführt wurden, kann mancherlei Gründen zuzuschreiben sein, möglicherweise der Unfähigkeit des Xylographen.

Eine Einzeluntersuchung wird dem Hieronymus im Gehäuse von 1492, bei Keßler in Basel erschienen, gewidmet. Dieses großformatige, schwerfällig geschnittene Blatt zeigt bereits naturalistische Züge, wie sie für die späteren Baseler Folgen charakteristisch sind.

In einer gesonderten Betrachtung vergleicht Winkler eine Gruppe von Holzschnitten miteinander, die er in die Zeit 1495/96 setzt, vor den ersten signierten Holzschnitt (Männerbad). Es sind die Albertina-Passion (Tf. 57, 58), die Große Kreuzigung, der Sebastian (Ausschnitte finden wir auf Tf. 64 und 65) und der Christophorus (B. 105). Zweifellos steht überall Dürers Persönlichkeit dahinter, aber der Eindruck der einzelnen Blätter — besonders wenn wir sie uns in ihrer Originalgröße vorstellen und nicht in der irreführenden Formatgleichheit der modernen Reproduktionen — ist nicht einheitlich. Ich frage mich, ob dieser Eindruck allein den verschiedenen Holzschnidern zuzuschreiben ist, oder ob nicht doch eine fremde Künstlerpersönlichkeit

außer dem Schneider einzuschalten ist, die Dürerische Motive zusammenbaut. Das gilt vor allem von dem Sebastian und der Großen Kreuzigung. Hier kommen wir an die Grenzen der Möglichkeit, mit stilkritischer Untersuchung eine Entscheidung zu treffen. Mir scheint die Winklersche Erklärung, daß der Eindruck dieser Uneinheitlichkeit nur durch das Experimentieren des jungen Künstlers hervorgerufen wird, nicht ausreichend. Von einem solchen Experimentieren ist in den Baseler Buchholzschnitten keine Spur zu finden.

Eine ausführliche Monographie des Straßburger Kanonholzschnittes aus dem Missale Speziale von 1493 folgt. Obgleich es häufig reproduziert und erwähnt worden ist, hat sich seit der Veröffentlichung durch Peartree 1906 niemand eingehend mit dem Blatt befaßt. Winkler macht es zu einem Markstein in der Dürerforschung, sagt, es sei „ein blitzender Diamant unter Kieselsteinen“ innerhalb der deutschen Kanonholzschnitte. Man mag die Frage aufwerfen, wer der Schneider war. War es Dürer selbst, so kann der Hieronymus-Holzschnitt nur von anderer Hand geschnitten worden sein.

Kürzer äußert sich Winkler über den Gerson (Tf. 56). Ich finde die Figur Dürer nahe und anders gesehen und gezeichnet als die umgebende Landschaft. Vor allem bei dem Engel kann ich zu Dürer keinerlei Beziehung sehen.

Ein kurzes Kapitel, nur locker im Zusammenhang mit den Narrenschiff-Illustrationen stehend, enthält Winklers zu weiterer Forschung anregende Bemerkungen über die Buchillustration an Dürers Wirkungsstätten in Basel, Straßburg und Nürnberg. Ich gehe nicht auf die vielverzweigte gedrängte Übersicht ein, die der Buchillustration in Nürnberg gewidmet ist, in deren Zentrum der Verleger Koberger und der Maler Michael Wolgemut stehen, dessen positive Leistung nach Winkler „die Übertragung des stecherischen Stils Schongauers in den Holzschnitt“ ist.

Im Laufe seiner Untersuchung stellt der Verf. fest, daß die Gegner der Burckhardtschen These unter dem Druck des Beweismaterials im Rückzuge seien, angesichts der Vergleichsreihen, die mehrere Forscher wie Meder, Römer, Weixlgärtner und ich aufgestellt haben. Diese Vergleichsreihen zeigen die enge Beziehung der Frühwerke der Baseler Zeit zu Dürers anerkannten Arbeiten, Zeichnungen und Kupferstichen, auf. Die neuen Ausdrucksformen der Baseler Graphik, die nirgends sonst im deutschen Holzschnitt zu finden sind, werden kontinuierlich in den allgemein anerkannten frühen Arbeiten entwickelt. Der Baseler Holzschnitt ist die Wiege einer neuen naturalistischen Formensprache. Würde man an der Hypothese festhalten, daß wir in den Baseler Holzschnitten den Lehrer Dürers vor uns haben, so würde Dürer selbst zu dessen Nachahmer, was eine unmögliche Vorstellung ist!

Ich frage mich, wie ist es überhaupt nach Burckhardts Veröffentlichung zu dem Dürer-Streit gekommen? Der Baseler Hieronymus von 1492, das einzige gesicherte Dokument von Dürers Tätigkeit für den Holzschnitt am Oberrhein, ist ein unzureichendes Vergleichsobjekt für die aus einem anderen Geiste geborenen kleinen Buchillustrationen. Vielen Beurteilern fällt es scheinbar schwer, von dem überwältigenden Eindruck des gereiften Dürer aus den Weg nach rückwärts zu beschreiten. Die kleinen

Holzschnitte der Frühzeit haben einen schlechten Stand gegenüber Dürers Holztafel-
drucken, die mit dem „Männerbad“ beginnen. Die Verschiedenartigkeit und Spärlich-
keit der Dokumente aus der Zeit der Wanderschaft erschweren die Vergleichs-
möglichkeiten, und es bedarf eines scharfen Zusehens, um die engen Beziehungen
zwischen den Baseler Holzschnitten und den dokumentierten Werken der Graphik
und Zeichnung und den ersten Kupferstichen herzustellen.

Die Arbeit Winklers schließt mit Zusammenstellungen der Literatur über die
Narrenschiff-Holzschnitte und die Straßburger Kreuzigung. Edmund Schilling

FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen*. München o. J. (1952).
R. Piper & Co., 8° 122 S., 156 u. 13 Abb., 4 Farbtafeln.

Nachdem Friedrich Winkler in vier gewichtigen Bänden des Deutschen Vereins
für Kunstwissenschaft den imponierenden zeichnerischen Nachlaß Dürers dargeboten
hatte, dem wenige Jahre später die Zeichnungen Hans von Kulmbachs und Schäufel-
eins und, unter der Kommentierung C. Kochs, die kritische Ausgabe der Zeichnungen
Hans Baldung Griens folgte, mußte eine entsprechende Zusammenfassung der Zeich-
nungen Albrecht Altdorfers als eine ebenso verlockende wie dringliche Aufgabe der
kunsthistorischen Forschung erscheinen. Dieser Aufgabe hat sich Franz Winzinger
angenommen, der nunmehr das lange erwartete Ergebnis seiner Studien vorlegt.
Reinhard Piper, der in seinem Verlagswerk der deutschen Graphik von jeher ein
ganz persönliches Interesse gewidmet hat, ließ dem Buche alle verlegerische Sorgfalt
angedeihen, und so ist es nicht nur ein wissenschaftlicher Gewinn, sonder zweifellos
auch für den kunstinteressierten Laien ein hoher Genuß, diese reiche Bildwelt eines
der größten deutschen Zeichner der „klassischen“ Zeit in solcher Geschlossenheit zur
Hand zu haben.

Die fast ausnahmslos originalgroßen, in wichtigen Fällen durch entsprechende Aus-
schnitte ergänzten Bildwiedergaben sind — von gewissen durch die Vorlagen be-
dingten Schwankungen abgesehen — ausgezeichnet. Allerdings wird man stets zu
bedauern haben, daß selbst gute Autotypien nicht wieder als Vorlagen für weitere
wissenschaftliche Zwecke (Lichtbild usw.) dienen können. Vier gute Farbtafeln geben
als Korrektiv einen gewissen Eindruck von der für Altdorfer so wichtigen Halb-
dunkeltechnik und von der farbigen Wirkung der bildmäßigen Aquarelle.

In seiner Anlage folgt der Band weitgehend der in den Bänden des Deutschen
Vereins für Kunstwissenschaft bewährten Einteilung mit einleitendem Text, kritischem
Katalog und dem — soweit unsere augenblickliche Kenntnis reicht — fast voll-
ständigen Bildmaterial. Dabei ist die streng chronologische Ordnung aus andersartigen
Erwägungen nicht konsequent eingehalten. Leider ist dem Verfasser — worauf mich
E. Schilling aufmerksam macht — eine Helldunkelzeichnung im Metropolitan Museum
in New York mit der Darstellung von Simson und Delila nicht bekannt geworden,
die, 1506 datiert und mit dem Monogramm bezeichnet, die Gruppe der frühesten