

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE • JAHRGANG 1959, HEFT 1

HANS RUPPRICH

Dürers Stellung
zu den agnoëtischen und kunstfeindlichen
Strömungen seiner Zeit

Mit einem neuen Dürer-Brief

Vorgelegt von Herrn Hans Sedlmayr
am 7. November 1958

MÜNCHEN 1959

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Printed in Germany

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nordlingen

Die Gedanken Dürers über die Herkunft der Malerei, ihre Funktion und ihren Charakter innerhalb der menschlichen Lebensordnung fanden ihren ersten literarischen Niederschlag in der Vorrede und Inhaltsangabe zu dem während des Aufenthaltes in Italien 1505/07 oder bald danach geplanten Lehrbuch der Malerei. Hauptpunkt I, Teil 3 sollte in sechserlei Weise „von der großen Nutzbarkeit, Lust und Freude des Malens“ handeln:

1. Die Malerei geht von Gott aus und wird zu guter heiliger Erinnerung gebraucht;
2. durch sie wird viel Übel vermieden;
3. sie macht an sich selbst viel Freude;
4. man erlangt bei ordentlichem Gebrauch durch sie viel und dauerndes Andenken;
5. durch sie wird Gott geehrt, wenn man sieht, daß er einem Geschöpf so große Kunstfähigkeit verleiht; alle Verständigen werden dem Künstler zugetan;
6. durch sie vermag ein Armer zu reichem Hab und Gut zu kommen.¹

Die Malerei ist demnach für Dürer göttlicher Herkunft, sie ist etwas sittlich Gutes, dient der Ehre Gottes und nützt dem Menschen.

Ein halbes Jahrzehnt nach diesen Niederschriften, etwa 1510/13, tauchen in Dürers Einleitungsentwürfen zum Lehrbuch der Malerei Äußerungen auf, die diese Anschauungen verteidigen und deutlich apologetischen Charakter zu haben scheinen. Dürer beginnt, seine kunsttheoretischen Bemühungen, das menschliche Erkenntnisverlangen und die von ihm geübte Kunst grundsätzlich und gegen verschiedene Anwürfe und Einwendungen zu rechtfertigen und zu verteidigen.

Zunächst noch etwas zurückhaltend in einem Entwurf zur Vorrede des projektierten Malerbuches (erhalten in der Hs. der Nürnberger Stadtbibliothek Cent. V. App. 34^{aa}, fol. 63^b) aus der

¹ Vgl. K. Lange und F. Fuhse, Dürers Schriftlicher Nachlaß (Halle 1893), S. 282 ff.

Zeit 1510/12: „Item es ist nit verwerfflich zw schreiben jns gemell dinstlich. Dan durch malen mag angetzeigt werden daz leiden Christi vnd würt geprawcht jm dinst der kirchen. Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrm sterben.“¹ Dieser Zweckbereich wird in einem zweiten Entwurf (London 5230, fol. 24^b und 34^b) erweitert durch die Hinzufügung: durch die Malerei wird verständlich die Messung des Erdreiches, der Gewässer und Gestirne.

Deutlicher und ausführlicher redet Dürer in einer dritten Niederschrift (London 5230, fol. 28^a und 29^a): „Es ist nit pös, daz der mensch vill lernt [29^a] wy woll ettlich grob menschen dÿ künst hassen, dürn [wagen] sagen, sÿ geper hoffart. Das kan nit sein. Dan kunst gibt vrsach der demütigen gutwillikeit.² Aber gewanlich dy nichtz künen, wöllen awch nichtz lernen, verachten dÿ künst, sagen, es kum vill vbells darfan vnd etlich seÿen gantz pös.³ Das kan aber nit sein. Dan gott hat alle künst beschaffen, dorum müsen sy all genaden reich, foll tugettn vnd gut sein.“

Kunst bedeutet an dieser Stelle weniger die gestaltende Tätigkeit des schöpferischen Menschengeistes, als noch im mhd. Sinn das Wissen, die Kenntnis.

Daher der Sinn der Sätze: Das Aneignen, der Erwerb von Fähigkeiten und Kenntnissen ist nichts Schlechtes. Wissen um die Kunstregeln und Können erzeugen nicht Hochmut, sondern demütige Wohlwilligkeit. Keine der Wissenschaften ist schlecht. Alle hat sie Gott geschaffen, daher müssen sie alle reich an Gnade, voll Tugenden und gut sein.

Diese Äußerungen ergänzt Dürer in einer 1513 datierten Niederschrift (London 5230, fol. 30 und 33) noch durch zwei weitere Gedanken: „Dan got ist das aller pest gut. Dan wer do

¹ Ich zitiere die folgenden Dürer-Texte nach dem in Kürze erscheinenden Bd. II meiner Ausgabe des Schriftlichen Nachlasses. Wer sie zur Kontrolle vorläufig bei Lange-Fuhse nachlesen will, findet sie (in normalisierter Sprachform) S. 240, 292 f., 295, 297 f, 308, 311, 313.

² Mhd. guotwillekeit stf., = benevolentia, Wohlwilligkeit. Das Wort stammt aus der Sprache der Mystiker. Vgl. M. Lexers Mhd. Taschenwörterbuch²² (1940), S. 78.

³ Das heißt schlecht, wertlos. Erst in Luthers Bibelübersetzung wird „böse“ zum Gegensatz des vor Gott Guten und tritt an die Stelle des alten „übel“. Vgl. Trübners Deutsches Wörterbuch 1 (1939), S. 399.

vill lernt, der würt so vill pesser vnd gewint destmer lib zun kunsten vnd hohen dingen.“ – „Darwider [gegen die Behauptung, daß einige „künst gantz pös seyen“] sag ich, das kein künst pös seÿ, sunder all gut, awch dÿ jenen, dÿ man zw pössem prawchen mag. Dan ist der künstlich mensch frum aws guter natur, so meit er das pos vnd würckt daz gut.¹ Dartzw dinen dÿ künst, dan sÿ geben zw erkennen gutz vnd pöses“. Das Erkenntnisstreben hat also nach Dürer eine hohe ethische Funktion. Kenntnisse und Wissen ermöglichen die Unterscheidung von Gutem und Schlechtem.

Speziell auf die bildende Kunst bezogen sind zwei fast gleichlautende, ebenfalls zu den Entwürfen für die Einleitung zum Malerbuch gehörige Äußerungen aus dem Jahre 1512 (London 5230, fol. 20 und 25^b). Dürer bedauert den Verlust der antiken Kunstschriften, nennt neben Krieg und Austreibung der Völker als eine der Ursachen „verendrung der gesetz vnd gelawben“, ² d. h. den Wandel vom spätantiken Heidentum zum Christentum, und sagt: „Es geschicht oft durch dÿ grobenn kunst vertrücker, daz dÿ edlen jngenij aws gelescht werden. Dan so sy dÿ getzognen figuren sehen jn etlichen linien, vermeinen sÿ, es seÿ eÿtell tewfelß pannung, eren got mit einem wÿderwertigen. Dan menschlich zw reden, so hat got ein misfall vber all vertilger grosser meisterschaft, dÿ mit grosser müe, arbeit vnd tzeit erfunden würt vnd allein van got verlihen ist. Ich hab oft schmerzen, daz jch der vor bestÿmten meister kunst pücher berawbt mus sein. Aber dÿfeint der künst verachten dÿse ding.“ Häufig werden durch brutale Unterdrücker der Künste die edlen Kunstgenies, in denen die von Gott verliehene schöpferische Begabung wirkte, vernichtet. Diese Unterdrücker sehen in jeder gezeichneten Menschengestalt sogleich eine Teufelsbeschwörung. Sie ehren Gott mit etwas, das ihm entgegen ist. Gott mißfallen die Vernichter der von ihm verliehenen Kunstfertigkeit.

Den Beweis dafür, daß die Kunst von Gott stamme, führt Dürer in der Niederschrift London 5230, fol. 20^b, indem er sagt: „Dy gros kunst des malens ist vor vill hundert jaren pey den mechtigen künigen jn grosser achtparkeit gewesen. Dan sÿ haben dy fürtreffenlichen künstner reich gemacht vnd wirdig gehalten.

¹ Vgl. Matth. 12, 35: Ein guter Mensch bringet Gutes hervor aus seinem guten Schatz des Herzens.

² Lange-Fuhse, S. 295 und 298.

Dan sy bedawcht, daz dy hochferstendigen ein geleichheit zw got hetten als man schriben fint. Dan ein guter maler ist jndwendig voller vigur, vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren ideen, do van Plato schreibt albeg etwas news durch dy werck aws tzwgissen“. In einer zweiten Fassung kommt diese Stelle in dem oben zitierten Entwurf zur Vorrede des Malerbuches in der Hs. der Nürnberger Stadtbibliothek und London 5230, fol. 25^a, datiert 1512, nochmals vor. Hier lautet die mittlere Partie nur: „... hiltens würidig, dan sy achtetten solche sinreichikeit ein geleich formig geschopff noch got“.¹

Vom hohen Ansehen der Malkunst bei den Königen des Altertums, von der reichlichen Entlohnung und ehrenvollen Behandlung der Künstler berichtet mehrfach Plinius in der *Naturalis historia* 35. Diese Sätze sind klar. Weniger klar ist der Gedanke, daß die Hochverständigen (Künstler) eine Gleichheit zu Gott haben bzw. daß eine derartige Sinnreichigkeit (*ingenii vis*) eine Gott gleichförmige Schöpfung sei, und wo dies geschrieben steht.

Einigen Aufschluß gibt zunächst das Studium der Handschrift der stark korrigierten Niederschrift 5230, fol. 20^b. Dabei ersieht man, daß Dürer ursprünglich statt „als man schreiben findt“ im Text „als Moises schreibt“ stehen hatte. Er strich jedoch dann diesen deutlichen Hinweis und setzte dafür die allgemein kirchenübliche Formel für einen Bibelhinweis in den Text.²

Hielte man sich allein an die zweite Fassung des Gedankenganges, so könnte man die aus der Sinnreichigkeit des Künstlers resultierende Gleichförmigkeit mit Gott in nahe Beziehung bringen zur Anschauung der italienischen Renaissance, die den Künstler als „divino“ bezeichnete und sein Werk als Schöpfung absoluten Ansehens betrachtet wissen wollte gleich dem Tun Gottes bei der Erschaffung der Welt und des Menschen, wie sie im ersten Buch Mosis 1 f. berichtet wird.³

¹ Bei Lange-Fuhse, S. 241, 295 und 297 f.

² Was den Grund betrifft, der Dürer zu dieser Änderung veranlaßte, so vermag ich nur auf die innere Unlogik zu verweisen, die entsteht, wenn der griechisch-römische Verhältnisse angehende Bericht des Plinius durch einen Bibelhinweis begründet wird.

³ Vgl. auch H. Schrade, *Zeitschrift für Deutsche Bildung* 10 (1934), S. 25, der annimmt, Dürer habe sein künstlerisches Schaffen als eine religiöse *Imitatio Dei* aufgefaßt.

Doch einer solchen Deutung widerspricht der Wortlaut der ersteren Niederschrift, insbesondere in seiner ursprünglichen Fassung. Moses schreibt im Schöpfungsbericht nichts von einer Gleichheit der Künstler hohen Verstandes mit Gott. Eine derartige Divino-Auffassung würde auch der tief demütigen Grundgesinnung widersprechen, von der Dürer als Künstler Zeit seines Lebens erfüllt war. Die Kunst gab ihm, wie wir gesehen haben, nicht Veranlassung zu Hoffart, sondern zu demütigem Wohlwollen. In seinen Schriften sollten weder Ruhm noch Hochmut gespürt werden.

Dürer muß daher eine andere Bibelstelle vor Augen gehabt haben, in der von hochverständigen Künstlern bzw. Sinnreichigkeit die Rede ist, die dem Künstler eine Gleichheit zu Gott verleihe oder ihn gottförmig mache. Diese Stelle kann nur 2 Mosis 31, 1 bis 11 und 35, 31 ff. sein, wo von den Künstlern am Heiligtum und von der Bestellung der Werkmeister des heiligen Zeltcs berichtet wird. Sie lautet in der Übersetzung der Vulgata: „1 Und der Herr redete mit Moses und sprach: 2 Siehe, ich habe namentlich berufen Beseleel (Bezaleel), den Sohn Uris, des Sohnes Hur, vom Stamme Juda, 3 und habe ihn erfüllet mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und Verstand und Wissenschaft in allerlei Arbeit, 4 alles zu erdenken, was gemacht werden kann in Gold und Silber und Erz, 5 in Marmor und Edelmetall und verschiedenem Holze.“

Zu Vers 3 ff. ist noch zu halten 2 Mosis 35, 31 ff., wo Moses den Befehl Gottes an die Juden weiter gibt: „31 Und er [der Herr] hat ihn [Beseleel] erfüllet mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und mit Verstand und mit Wissenschaft und aller Erkenntnis, 32 zu erdenken und zu machen das Werk in Gold und Silber und Erz, 33 und Steine zu schneiden und Holzwerk zu zimmern. Was man künstlich erfinden kann, 34 gab er in sein Herz . . .“

Die Kunst wird von Gott verliehen. Er beruft den Künstler und erfüllt ihn mit göttlichem Geist, mit Weisheit, Verstand, Wissenschaft und Erkenntnis, macht ihn hochverständlich und verleiht ihm Sinnreichigkeit. Er gibt ihm alles, was künstlich zu erfinden ist, in das Herz. Nur infolge dieser Erfüllung mit dem Geiste Gottes und der Gabe jedweder künstlerischen Erfindung, in diesem Sinne also, hat der Künstler eine Gleichheit zu Gott und ist „ind-

wendig voller vigur“, so daß, auch wenn er ewig lebte, er aus den inneren Urbildern im Sinne Platons allzeit etwas Neues durch seine Werke auszugießen imstande wäre.

Ob Dürer die Beziehung auf diese Bibelstelle selber gefunden hat, ob ihn einer seiner gelehrten Freunde darauf verwies oder ob die Berufung darauf bereits bei den Kunsthandwerkern, wie Goldschmieden, den Bildhauern und Künstlern, Tradition war, vermag ich nicht zu sagen. Wahrscheinlich ist das letztere der Fall.

Aus den angeführten Zeugnissen geht wohl deutlich hervor, daß Dürer sich schon lange Zeit vor den reformatorischen Auseinandersetzungen veranlaßt sah, gegen agnostische und kunstfeindliche Strömungen seiner Zeit Stellung zu nehmen und seinen Standpunkt durch ein Bibelzitat, das im Sinne der Spätscholastik als beweisend angesehen wurde, religiös zu fundieren.

Die Stellungnahmen schließen gedanklich zunächst an Hauptpunkt I, 3 des Lehrbuches der Malerei an, zeigen aber bereits um 1510/13 deutlich den Charakter der Abwehr einer ganzen Anzahl Dürer irrig scheinender Meinungen, denen er ausgesetzt war. Die bekannte Stelle in der Widmung der Unterweisung der Messung 1525 ist daher nicht die erste Enunziation Dürers gegen kunstgegnerische Strömungen seiner Zeit und zusammen mit den Unterschriften auf den Apostelbildern – wie wir sehen werden – auch nicht seine letzte.

Doch wer waren nun die Kunstfeinde, die es schon um 1510 für verwerflich hielten, für Zwecke der Malerei zu schreiben? Wer sind die Agnoeten, die dem Wissen aus moralischen Gründen gehässig gegenüberstehen und sagen, Erkenntnisse machen hoffärtig? Die Leute, die das Wissen verachten und einige Wissenschaften für vollständig schlecht und wertlos halten? Und denen gegenüber Dürer die pädagogische und ethische Funktion der Wissenschaften und Künste verteidigen zu müssen glaubt? Wer die immer wieder auftauchenden groben „Kunstverdrücker“, die, wenn sie einige Zeichnungen menschlicher Gestalten sehen, meinen, dies sei Schwarzkunst oder Teufelsbannerei?

Bei dem Versuch einer Beantwortung des aufgerollten Fragenkomplexes kann zunächst gesagt werden: Kunstfeindliche Strömungen waren nicht auf das 16. Jahrhundert beschränkt. Schon

in der Antike wehrten sich Heraklit und Varro gegen Bilder.¹ Das Verhältnis des Christentums zur bildenden Kunst wird bestimmt von der Auslegung: 1. der Lehrsätze der Bibel zur Schöpfung des Menschen nach Gottes Ebenbild und Gottes Menschwerdung; 2. des Bilderverbotes Exodus 20, 4 f. und dessen Begründung Deut. 4, 15 ff. In den Zehn Geboten ist nicht von einem Bilde und Gleichnis Gottes oder der Götter die Rede, sondern vom Gesamten der Schöpfung. Auf Altem Testament und der Stoa basiert die Rede des Paulus auf dem Areopag Apg. 17, 29. Ausgesprochen kunstgegnерische Strömungen treten sodann bei frühchristlichen Kirchenschriftstellern, wie Justin dem Martyrer (gest. 163/167), Tatian (2. Jh.), Tertullian (gest. um 225), Epiphanius von Salamis (gest. 403) in Erscheinung. Im 8. und 9. Jahrhundert kam es zum bekannten Bilderstreit der Ikonoklasten. Der große Verteidiger und Theologe des Bilderkultes war damals Johannes von Damaskus aus Jerusalem (gest. 749) mit seinen berühmten Reden gegen die Bilderfeinde.

Bilderfeindschaft unmittelbar vor und zu Dürers Zeit hängt vor allem mit den reformatorischen Bewegungen zusammen und zwar: 1. der rigorosen Interpretation des Bilderverbotes Exodus 20, 4 f.; 2. der Frage der Heiligenverehrung.

Die mittelalterliche Kirche hatte die biblischen Verbote nur auf eigenmächtige Bildnerei zu götzendienerischen Zwecken bezogen und (gemalte wie plastische) Darstellungen Gottes, der Trinität sowohl wie einzelner göttlicher Personen, vor allem des Gott-Menschen Christus, der Engel, der Gottesgebärerin, der Heiligen, biblischer Berichte, frommer Legenden, überhaupt heiliger Dinge und Glaubenswahrheiten, für erlaubt und nützlich gehalten, sowie deren Verehrung gefördert, „denn die Ehre des Bildes geht über auf das Urbild.“

Die Lehre der alten Kirche unterschied zwischen Anbetung, die nur Gott zusteht, und der Verehrung, die Maria und den Heiligen gilt. Obgleich die Verehrung eines Bildes auf keinen Fall die Materie betreffen sollte, identifizierten primitive Volksschichten häufig das Heilige mit seinem bildnerischen Ausdruck

¹ Vgl. zur Bilderfrage Th. Aschenbrenner und O. Thulin, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II (1948), Sp. 561 ff.; ferner Gerard van der Leeuw, Vom Heiligen in der Kunst (Gütersloh 1957), S. 183 ff.

und es kam zu abergläubischen Verzerrungen des christlichen Bilderkultes. Dies und eine Bibeltreue, die vermeinte, es müsse das alttestamentliche Bilderverbot nach wie vor buchstäblich befolgt werden, führten dazu, daß bereits von Wiclif die Heiligen- und Bilderverehrung verboten wurde.¹ Als dann der Wiclifismus bei den Husiten Böhmens eine unmittelbare Fortsetzung fand, hielt man auch dort die Heiligenverehrung für unerlaubt und trieb wilde Bilderstürmereien. Solche kunstfeindlichen Gedankengänge mögen, z. T. von den böhmischen Brüdern her, in Dürers Umgebung unter den Kleinbürgern, Handwerkern und ihren Gesellen eingesickert sein.

Ferner bedingten auch Ansichten der humanistischen Aufklärung – Gott sei zu erhaben, als daß man ihn darstellen könne – und die Kritik am kirchlichen Leben eine gewisse Feindschaft gegen das religiöse Bild.²

Gegner des Wissens zugunsten des Glaubens konnten sich auf die Nachfolge Christi des Thomas von Kempen berufen, wo es gleich I, 2 heißt: „Laß ab von übertriebener Wißbegierde, denn sie führt große Zerstreuung und Täuschung mit sich. Die viel wissen, wollen gerne gesehen und Weise genannt werden.“ Extremster war wiederum die Sektenbewegung: Nachdem schon die Husiten und ihre Nachfahren die Wissenschaft abgelehnt hatten, verwarfen schließlich die Wiedertäufer sogar das Lesen und Schreiben. Man gab ihnen deswegen den Spottnamen Abecedarius.

¹ Daß Dürer Wiclif und seine Lehren gekannt hat, geht aus dem Tagebuch der Reise in die Niederlande hervor. Vgl. H. Rupprich, Dürers Schriftlicher Nachlaß I (Berlin 1956), S. 171, 196 und 198.

² Im Lob der Torheit von Erasmus (1511) heißt es: „Schließlich bin auch ich nicht so töricht, nach steinernen und farbig aufgeputzten Abbildern Verlangen zu tragen: die schaden nicht selten der Andacht, wenn ein einfältiger Dickschädel die Bilder statt der Gottheit anbetet.“ – „Gott ist Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten.“ Aber man sieht nicht, daß ihnen [den Jüngern] damals offenbart war, man müsse ein Bildchen, das mit Kohle an eine Wand gezeichnet ist, mit derselben Verehrung anbeten wie Christum selbst, sobald darauf zwei ausgestreckte Finger und wallende Locken und in dem Heiligenschein am Hinterkopf drei Strahlen zu sehen seien.“ Vgl. Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit. Übersetzt von A. Hartmann. Mit den Holbeinischen Randzeichnungen hrsg. v. E. Major (Basel 1929), S. 79 und 94 f.

Das Argument, Erkenntnisstreben und Wissen gebären Hof-
fart, d. h. die Grund- und Ursünde des Menschengeschlechtes,
stammt von der Deutung der Lehre vom Sündenfall als Genuß
der verbotenen Frucht vom Baume der Erkenntnis. Vieles lernen
und wissen wollen könne leicht zu frevelhaftem Begehren nach
Gottgleichheit im Erkennen von Gut und Böse führen.

Die Erklärung gewisser Wissenschaften als völlig schlecht und
unnütz, meint wohl in erster Linie weltliche Wissenszweige, vorab
solche, die sich mit heidnischen Dingen befassen, antiker Philoso-
phie, antiker Literatur und Kunst, dann einige unter den Begriff
der Magie fallende Naturwissenschaften, und sollte anscheinend
auch Dürers anthropologische Studien zur Wissenschaft von
menschlicher Proportion berühren. Alle diese Wissenschaften
gefährden das religiös moralische Heil der Seele.

Die Stelle über die Kunstunterdrücker geht in ihrer allgemein
historischen Art der Fassung wohl darauf zurück, daß Dürer
durch Pirckheimer, zu dessen Lieblingstheologen Johannes von
Damaskus zählte, von den verschiedenen Bilderfeindschaften
und Vernichtungen im Orient und im Abendland gehört hatte.
Dürers Meinung bezüglich der frühchristlichen Zeit wird durch
die Niederschrift London 5230, fol. 18^a (Lange-Fuhse, S. 315 f.)
verdeutlicht, wo er ausführt, es sei wohl möglich, daß die antiken
Kanonschriften „jm anfang der kyrchen fertrügt vnd aws getilgt
worden vm has der abgöttereÿ willen“,¹ d. h. der heidnisch
mythologische Inhalt war die Ursache, daß die christliche Kirche
diese Schriften unterdrückt und vernichtet habe. Hätte er, Dürer,
damals gelebt, so wäre er vor die bestimmenden Männer der
Kirche hingetreten und hätte ihnen seine Meinung mit folgenden
Worten und folgender Begründung dargelegt: „O libn heiligen
heren vnd fetter, vm des pösen willen wölt dy edlen erfundennen
kunst, dy do durch gros müe vnd erbet zw samem pracht ist, nit
so jemerlich tötten.“² Dan dÿ kunst ist gros, schwer vnd gut, vnd
wir mügen vnd wollen sÿ mit grossen eren jn das lob gottes wen-

¹ London 5230, fol. 42^b (Lange-Fuhse S. 338), sagt Dürer: „Dan vns jst jn
tawsent joren nichtz von kunst [Kenntnis der Proportionslehre] zw kumen.
Dan do Rom geschwecht wart, do gingen dise kunst all mit vnder.“

² Leicht verändert findet sich dieser Satz auch auf dem kleinen aufgeklebten
Papierstreifen, London 5230, fol. 19^a.

den.‘ Dan zw gleicher weis, wÿ sÿ dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jrem abgot Abblo, also wolln wÿr dy selb mos prawchen zw Crÿsto dem herren, der der schönste aller welt ist. Vnd wÿ sy prawcht haben Fenus als das schönste weib, also woll wir dÿ selb tzirlich gestalt krewschlich¹ darlegen der aller reinsten jungfrawen Maria, der muter gottes. Vnd aws dem Erculeß woll wir den Somson machen, des gleichen wöll wir mit den andern allen tan.“

Ähnlich wie im Frühchristentum gab es auch zu Dürers Zeit bei noch stark mittelalterlich gebundenen Menschen eine spezielle Feindschaft gegen die antike und antikisierende Kunst mit ihrer Darstellung des Nackten, die abermals als Heidenwerk und Götzengreuel angesehen wurde.²

Für Dürer wurde der menschliche Körper gemäß Gen. 1, 26 f. vom Schöpfer ursprünglich als Ebenbild Gottes gemacht, schön und zweckmäßig; von Paulus Röm. 8, 29 wurde der Bildgedanke von Gott auf Christus übertragen und verbunden mit der Neuschöpfung des Menschen. Daher ist nach Dürer weder die Erforschung der menschlichen Proportionsgesetze noch die Darstellung des nackten Leibes unsittlich. Auch der christliche Künstler kann das Nackte zum Ausdruck des Göttlichen und Heiligen verwenden.

Dürer wollte in der Vorrede zur Lehre von menschlicher Proportion 1523³ die italienischen Maler besonders rühmen, weil sie auf ihren Bildern neben der Anwendung der Perspektive die Schönheit der nackten Menschengestalt zum Ausdruck bringen. Mit diesem Lob wird ein kulturgeschichtlicher Sachverhalt berührt, den Van der Leeuw treffend umschreibt, wenn er sagt:

¹ Die Erklärung des Wortes bei Lange-Fuhse „in keuscher Weise“ ist falsch. Gemeint ist „kräuslich, kräuslicht“ in der Bedeutung „fein, zart, zierlich“, wie sie für das nördliche Franken belegt ist. Vgl. Schmeller-Frommann, Bayerisches Wörterbuch 1 (1872), Sp. 1381.

² Als Savonarola 1494 in Florenz seine theokratisch ausgerichtete Verfassung geschaffen hatte, ließ er die Häuser der Bewohner sowohl nach Schriften Boccaccios als auch nach heidnischen Kunstwerken durchsuchen, um sie auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen. Und der Fraterherrnschüler Papst Hadrian VI. (gest. 1523) sah in den wieder ausgegrabenen antiken Bildwerken nichts anderes als „idola antiquorum“, Götzenbilder der Alten.

³ Lange-Fuhse, S. 254.

„Homer und nach ihm die griechischen Bildhauer haben die Herrlichkeit des menschlichen Körpers entdeckt und dieses ihr Schönstes den Göttern gegeben. Die Renaissance, die in diesem Sinne in der Tat eine Wiedergeburt war, hat diese Entdeckung wiederholt, indem sie die strahlende Nacktheit ihres weltlichen Geistes der mittelalterlichen Scheu gegenüberstellte.“¹ Auch in Dürers Kunstlehre gilt der nackte Körper als Mittler zu höchster künstlerischer Vollkommenheit. Und Dürers Bemühungen zur Verteidigung dieses Standpunktes erwecken den Anschein, daß es neben seinem außerordentlichen darstellerischen Können hauptsächlich das Ergründenwollen der Proportionsgesetze menschlicher Leibesschönheit gewesen sei, an dem manche Zeitgenossen Anstoß nahmen und daß beides zusammen ihm die Verdächtigung eines Bündnisses mit dämonischer Magie eingebracht hat.²

Den Höhepunkt der ersten Welle der Reformation mit den Ereignissen auf dem Reichstag zu Worms erlebte Dürer fern von Nürnberg. Wie er damals zu Luther und der Glaubenserneuerung stand, zeigt die bekannte sogen. Lutherklage im Tagebuch der Reise in die Niederlande, niedergeschrieben aus der Angst, der Reformator sei auf dem Rückwege von Worms gefangengenommen und getötet worden.

Seit Ende Juli 1521 weilte Dürer wieder in Nürnberg, künstlerisch besonders intensiv mit dem großen Marienbild von 1521/22 befaßt, das außer dem Rosenkranzbild und dem Helleraltar der wichtigste Auftrag gewesen sein muß, der Dürer beschäftigte.³ Da widmete ihm unter dem 1. November 1521 Andreas Karlstadt die Schrift „Von Anbetung und Ehrerbietung der Zeichen des Neuen Testamentes“. Wenige Wochen später gab derselbe Karlstadt mit der Schrift „Von Abtuhung der Bilder“ (Ende Jänner

¹ AaO, S. 175.

² Ähnlich bereits A. Weixlgärtner, Kunstgeschichtliche Anzeigen III (Innsbruck 1906), S. 21. Die dort A 1 aus London 5230, fol. 19^a, als „bisher weder beachtet noch publiziert“ abgedruckte Stelle („ach liben heiligen heren vnd fetter – totten. Dan . . .“) ist jedoch lediglich leicht verändertes Varianten – Fragment zu London 5230, fol. 18^a (Lange-Fuhse, S. 315) und, wie wir bereits gesehen haben, nicht auf Dürers Gegenwart zu beziehen.

³ Vgl. F. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers 4 (Berlin 1939), S. 46 ff.

1522) das Signal zu einem tumultuarischen Bildersturm und zu Ausschreitungen,¹ die nur durch den eilig von Melanchthon von der Wartburg herbeigerufenen Luther beigelegt werden konnten. Der Kampf gegen die Bilderverehrung, der schon einmal im 8. und 9. Jh. unheilvoll die religiösen Leidenschaften aufgeregt hatte, war mit der Reformation neuerdings in voller Schärfe entfacht. Was Dürer bereits ein Jahrzehnt vorher geahnt zu haben schien, war eingetroffen.

Aus Dürers Niederschriften zur Einleitung in das Lehrbuch der Malerei 1510/13 war eine mystisch-platonische Überzeugung zu ersehen von der Gleichheit des Künstlers zu Gott und seiner Erfüllung mit dem Geiste Gottes zu künstlerischer Erfindung. Er hatte im Christusbild auf dem „Schweiß Tuch der Veronika“ 1513 unter Verwendung eigener Züge eine vertiefte und verinnerlichte Darstellung des Gott-Menschen-Antlitzes geschaffen, das man in jüngster Zeit geradezu als „das höchste religiöse Kunstwerk im Bereich der bildenden Künste“ bezeichnet hat.² Nun setzte dieser Auffassung und solchen Schöpfungen ein Mann, der ihm nahestand, im Zusammenhang mit der Ablehnung der Heiligenverehrung in aller Öffentlichkeit die Aufforderung zum Bildersturm entgegen, die mit ihrer religiösen Begründung im Dekalog eine viel gewichtigere Position zu haben schien als die Hinweise auf die Berufung der Künstler und Werkmeister zur Ausgestaltung des Heiligtums.

In der Übertragung Karlstadts lautet Exodus 20, 4 f.: „Du solst kein geschnitzte oder gehawben bild machen. Du solt kein gleichnis machen, das oben ym hyemel ist, oder das vnthen in der erden ist, oder das ym wasser ist. Du solst sie nit anbeten. Du solst sie nit cheren.“³

Kurz und bündig faßt der schwärmerische Reformator entsprechend seiner Forderung der totalen Bibelgemäßheit von Glauben und Leben zu Beginn der Schrift sein Programm zusammen:

¹ Ebenso enthielt die 24. 1. 1522 vom Rat erlassene, von Karlstadt wesentlich beeinflusste „Ordnung der Stadt Wittenberg“ für die Kirchen das Bilderverbot.

² G. van der Leeuw, aaO, S. 198.

³ Von Abtuhung der Bilder hrsg. v. H. Lietzmann (Bonn 1911, Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen 74), S. 7.

„Von abthuhung der Olgotzen.

1. Das wir bilder in Kirchen vnd gots hewßern haben, ist vnrecht, vnd wider das erste gebot: Du solst nicht frombde gotter haben.

2. Das geschnitzte vnd gemalthe Olgotzen vff den altarien stehend ist noch schadelicher vnd Tewffellischer.

3. Drumb ist gut, notlich, loblich, vnd gottlich, das wir sie abthun, vnd ire recht vnd vnteyl der schriftt geben.“

„Betrüglich bilder ermorden alle yre anbeter vnd breyßer.“¹
 „Got hasset vnd neydet byldnis,“ – „vnd acht sie fur ein grawell.“²
 „Vnßere bilder haben keynen vrsprung von gott, ya sie seind von got verboten.“³ „Du solst von der ergernis wegen im glauben rathen, das alle bilder tzu dem Teuffel geschlept werden.“⁴

Um die Wirkung dieser Worte und Vorgänge auf Dürer zu ermessen, muß man, abgesehen von der Gegensätzlichkeit der Ansichten, auch bedenken, daß er gerade in Wittenberg, wo der erste Bildersturm ausbrach, in der Allerheiligen-(Schloß-)Kirche drei weitbekannte Bildwerke stehen hatte: 1. „Maria betet das Christkind an“, auf den Flügeln die Hll. Antonius und Sebastian, von 1497; 2. „Die Anbetung der Könige“ von 1504; 3. „Die Marter der zehntausend Christen“ von 1508. Zeitgenossen wie Christoph Scheurl hatten diese drei Gemälde im Schrifttum als künstlerische Schöpfungen gefeiert, mit denen Dürer in Wettstreit mit Apelles getreten war.⁵ Da sich die Ikonoklasten zunächst in der Klosterkirche und in der Pfarrkirche austobten, blieben Dürers Kunstwerke verschont. Immerhin war Dürer gleich beim ersten Ausbruch des deutschen Bildersturmes in seinem künstlerischen Werk auf das unmittelbarste bedroht.

Mit dem Mäßigungsversuch Luthers, der damals die Heiligenverehrung noch tolerierte, aber war die Angelegenheit des neuentfachten Bilderstreites nicht abgetan. Anderthalb Jahre später verlangte Zwingli, mit dem Dürer gleichfalls befreundet war, in der

¹ AaO, S. 4.

² AaO, S. 5.

³ AaO, S. 11.

⁴ AaO, S. 14.

⁵ Schriftlicher Nachlaß I, S. 291.

Schrift „Auslegen und Gründe“ der [67] Schlußreden die radikale Abschaffung der Bilder in den Kirchen. Calvin schließlich führte das Bilderverbot als ein selbständiges Gebot im Dekalog auf.

Ähnlich wie zu Karlstadt war Dürers Stellung zu Zwingli nicht ohne innere Problematik: auf der einen Seite stand Dürer gegen den Schweizer Reformator wegen seiner Bilderfeindschaft, auf der andern scheint er zeitweilig mit dessen Abendmahlslehre sympathisiert zu haben.¹

Nach all diesen Geschehnissen würde man eigentlich erwarten, daß Dürer bei der nächsten Gelegenheit in Weiterführung der Apologien von 1510/13 dem Schreiben und Tun Karlstadts und Zwinglis und ihrer Anhänger öffentlich entgegenspräche, zumal er 1522/23 die Lehre von menschlicher Proportion zur unmittelbaren Drucklegung als selbständiges Buch vorbereitete. Doch keiner der zahlreichen Entwürfe zur Widmung an Pirckheimer oder zur Einleitung in das Buch enthält eine deutlich erkennbare Stellungnahme. Bevor diese erfolgte, sollten sich noch weitere Dürer berührende Ereignisse in seiner Umgebung abspielen.

Im Frühjahr 1524 waren im Nürnberger Gebiet Bauernunruhen ausgebrochen. Herbst 1524 kam der religiös soziale Neuerer Thomas Müntzer für kurze Zeit in die Stadt und ließ seine „Hoch verursachte Schutzrede und Antwort wider das geistlose sanftlebende Fleisch zu Wittenberg“ drucken.² Mit Müntzer waren seine Anhänger Heinrich Pfeiffer und Martin Reinhard erschienen.

Im selben Jahr 1524 wurden die drei Dürer-Schüler Georg Pentz und die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham wegen Verbreitung sektiererischer, atheistischer und sozialrevolutionärer Ansichten vor Gericht gestellt. Den Beham hielt im Prozeß ein Belastungszeuge vor, sie beschäftigten sich mit den Büchlein des Karlstadt und Müntzer.³ Zur Strafe wurden alle drei „gottlosen Maler“ Ende Jänner 1525 aus der Stadt verwiesen.

¹ Vgl. E. Heidrich, Dürer und die Reformation (Leipzig 1909), S. 23 ff.

² Hrsg. von L. Enders (Halle 1893, Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jhs., Nr. 118).

³ Th. Kolde, Kirchengeschichtliche Studien. Hermann Reuter zum 70. Geburtstag gewidmet (Leipzig 1888), S. 228 ff.; ders., Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte 8 (1901), S. 1 ff.

Ende 1524 war der Rat gegen die Maler Hans Greiffenberger und Hans Platner wegen Sektiererei vorgegangen. Im Frühjahr 1525 mußte der Rat Hieronymus Andrea, Dürers Formschneider und Verleger, wegen Einverständnisses mit den aufrührerischen Bauern gefangensetzen und belangen.

Das alles war vorausgegangen, ehe Dürer im Laufe dieses Jahres 1525 sich öffentlich in dem an Willibald Pirckheimer gerichteten Widmungsbrief zur „Unterweisung der Messung“ gegen die Glaubenszünftler wandte, welche die Kunst der Malerei verachten und behaupten, diese diene der Idolatrie.

Weil das Wissen um die Messung die wahre Grundlage aller Malerei sei, will Dürer zur Belehrung aller kunstbeflissenen Jünglinge mit seinem einführenden Lehrbuch die Möglichkeit bieten, „damit sie sich der messunge zirkels vnd richtscheyt[s] vnderwinden vnd darauß die rechten warheyt erkennen vnd vor augen sehen mögen; damit sie nit alleyn zū künsten begirig werden, sonder auch zu eynem rechten vnd grosseren verstant komen mögen, vnangesehen, das itzt bey vns vnd in vnseren zeyten die künst der malerey durch etliche seer veracht vnd gesagt will werden, die diene zū abgötterey. Dann cyn yeglich christenmensch wirdet durch gemel oder byldnüß als wenig zū einem affterglauben getzogen als cyn frümer mann zū cynem mord, darumb das er ein waffen an seiner seyten treget. Must warlich cyn vnuerstendig mensch seyn, der gemel, holtz oder steyn anbetten wölt. Darumb gemel mehr besserung dann ergernuß bringt, so das erberlich, kunstlich vnd woll gemacht ist. In was eren vnd werden aber dise künst bey den Kriechen vnd Römern gewest ist, zeygen die alten bücher gnugsam an. Wiewoll sie nachfolgent gar verloren vnd ob tausend jaren verborgen gewest vnd erst in zweyhundert jaren wider durch die Walhen an tag gebracht ist worden. Dann gar leychtiglich verlieren sich die künst, aber schwerlich vnd durch lange zeyt werden sie wieder erfunden.“

Eine Interpretation der Stelle ergibt für unseren Zusammenhang folgende Hauptpunkte:

1. Dürer polemisiert gegen Leute in Nürnberg und anderswo, welche die Kunst der Malerei heftig verachten und behaupten,

sie diene der Abgötterei. Der Christ wird durch ein Bild ebenso wenig zu einem Aberglauben veranlaßt wie ein sanfter Mann zu einem Mord, weil er eine Waffe an der Seite trägt.

2. Dürer wendet sich gegen die Auffassung, die Bilderverehrung gelte letztlich nicht der im Bilde dargestellten Person, sondern dem Stoff oder der Materie an sich.

3. Die Religion soll die Sprache des guten Bildes nicht entbehren. Dürer will das Bild erhalten wissen. Er fühlt sich nicht als Abbildner, sondern als Gestalter.

Weil bei den Wiedertäufern das Tragen von Waffen verpönt war und auch aus anderen Gründen, hat man geschlossen, daß die Stelle hauptsächlich gegen die Taufgesinnten und ihre Bilderfeindschaft gerichtet war.¹

Die Stellungnahme in der Unterweisung der Messung erweiterte Dürer 1526 in den Unterschriften der Bilder der vier Apostel.

Schon allein die Tatsache, daß Dürer nach den ersten Ausbrüchen des reformatorischen Bildersturmes und der Abschaffung der Heiligenverehrung daran ging, ein solches malerisches Monumentalwerk von einem Ernst und einer Größe zu schaffen, die kaum ihresgleichen kennen, beweist, daß die Vier Apostel nicht nur Bekenntnisbilder im religiösen Sinne sind, sondern auch eine Apologie der Malerei und ein Bekenntnis zu weiterer Pflege christlicher bildender Künste.

In den Unterschriften bittet Dürer alle weltlichen Obrigkeiten, insbesondere die der Stadt Nürnberg, deren Rat er das Bildwerk gewidmet hatte, in diesen gefährvollen Zeiten das göttliche Wort durch Menschen nicht in die Irre führen zu lassen. Er warnt mit den Worten der Dargestellten eindringlich durch zwei Schriftstellen vor den lasterhaften Irrlehren und verderblichen Sekten und wendet sich mit zwei andern gegen unmoralischen Lebenswandel.

Man weiß längst, daß Dürer weder die Abwehr 1525 noch diese Bibelsätze gegen die katholische, altgläubige Partei rich-

¹ Der Vergleich mit dem Schwert ist bereits vorgebildet in dem S. 4 herangezogenen Entwurf einer Rechtfertigung der Wissenschaften und Künste gegenüber feindlichen Ansichten, London 5230, fol. 29^a (Lange-Fuhse, S. 293), aus der Zeit um 1510/12.

tete,¹ sondern damit auf bestimmte radikale Strömungen und Vertreter der neuen Lehre zielte, die sich in Nürnberg und sonstwo hervortaten und durch deren Vorgehen er seine gottgewollte künstlerische Existenz wie sein religiös-moralisches Gewissen bedroht fühlte.

Mit den falschen Propheten und falschen Lehrern, die nebenbei verderbliche Sekten einführen, waren speziell in Nürnberg Leute wie Johannes Denck, Rektor der Sebaldusschule, gemeint, der sich 1524 den Wiedertäufern und Schwärmern angeschlossen hatte². Weiters Christusleugner wie die drei „gottlosen Maler“.

Mit den Unterschriften der Apostelbilder waren die schriftlichen Zeugnisse, die bisher zur Frage der Stellung Dürers zu den wissens- und kunstfeindlichen Strömungen des Spätmittelalters und der ersten Jahre der Reformation bekannt waren und zur Verfügung standen, erschöpft.

Nun ist der Verfasser dieser Ausführungen auf zwei neue literarische Dokumente aufmerksam geworden, die es ermöglichen, Dürers Haltung in dieser Frage bis unmittelbar vor sein Hinscheiden zu verfolgen und aufzuhellen.

Es handelt sich um eine Fassung des Widmungsbriefes Dürers an Pirckheimer und um einen Entwurf zur Einleitung in die Lehre von menschlicher Proportion von 1528. Aus nicht näher bekannten Gründen ist dieser Wortlaut der beiden nicht in den Druck 1528 aufgenommen, sondern durch einen anderen ersetzt worden.

Die im Anhang zu diesem Aufsatz beigegebenen vollen Texte stammen zweifellos von Dürer selbst. Leider sind sie nicht im Autographum, sondern nur in einer Abschrift vom Ende des 16. oder Beginn des 17. Jhs. überliefert: Hs. der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien 12643 (Supl. 589), fol. 2^a–3^b.³ Doch

¹ Wie noch M. Zucker, Dürers Stellung zur Reformation (Erlangen 1886), wollte.

² Vgl. H. Merz, Christliches Kunstblatt (Stuttgart 1879), S. 6 ff.; E. Heidrich, Dürer und die Reformation (Leipzig 1909).

³ Der 133 Bll. umfassende Kodex enthält in der Hauptsache Abschriften des I. Buches der Proportionslehre (1528) und des I. Buches der Unterweisung der Messung (1525). Eine genaue Beschreibung bringt die Einleitung zu Bd. II unserer Ausgabe von Dürers Schriftlichem Nachlaß.

die Abschrift wurde von einer kollationierenden Hand mit der Vorlage verglichen, ähnlich wie der vollständige Text des Tagebuchs der Reise in die Niederlande, das wir ja auch nicht mehr in der Urschrift besitzen.

War die Äußerung im Widmungsbrief zur Unterweisung der Messung eine Apologie der Kunst, soweit sie religiös-christlichen Charakter hatte, und war von den Gegnern der Bilddarstellung dort nur allgemein die Rede, so wird in der Wiener Fassung des Widmungsbriefes zur Proportionslehre die Apologie ausgedehnt auf das Wissen um die Kunst überhaupt, und Abwehr und Rechtfertigung werden in den großen griechisch-römisch-europäischen Kulturrahmen gestellt. Dürer möchte verhindern, daß die in der letzten Entwicklung in Italien und Deutschland gewonnenen Erkenntnisse zu seiner Kunst ähnlich untergehen, wie die antiken Lehrschriften zu den Wesensgesetzen des Schönen in der Übergangszeit von der Spätantike zum Christentum untergegangen sind.

Der Inhalt des neuen Zeugnisses läßt sich in seinem Hauptteil am besten in engem Anschluß an Dürers Diktion umschreiben.

Die Gründe, warum Dürer im vorliegenden Buch das, was er zur Lehre von menschlicher Proportion erdacht und ausgearbeitet habe, nunmehr veröffentlichen wollte, sind folgende:

1. Die das Thema behandelnden antiken Kunstlehrbücher des Apelles, Phidias, Prothogenes und der anderen sind verloren. Die Verfasser hatten zweifellos Herrliches zur Kanon- und Proportionslehre geschrieben. Wären diese Bücher noch vorhanden, wollte er lieber daraus lernen als etwas zu der Sache schreiben.

2. Das Wenige, das Vitruv zur Körperproportion des Menschen angibt, und dem auch beizustimmen ist, ist so gekürzt, daß nicht jeder, der zu lernen anfängt, sich damit behelfen kann, denn Vitruv gibt die Maßverhältnisse nicht weiter, als sie ihm für die Architektur nötig erscheinen.

3. Dürer hat zu seiner Verwunderung von keinem Maler oder Bildhauer Kenntnis, der sein Wissen um die Proportionslehre dem Nutzen der Allgemeinheit zuteil werden ließ. So will er sein Vorhaben in der Erwartung durchführen, damit vielleicht der Anlaß zu sein, daß die berühmten Männer dieses Wissens in Italien, die zu Dürers Zeit alle Welt übertreffen, auch etwas von ihrem

Überfluß herausgeben. Dadurch würde diese Art Wissen nunmehr wenigstens teilweise in der Schrift festgehalten und nicht abermals (muß man wohl ergänzen),¹ wie in den Zeiten des Überganges von der Antike zum Christentum verloren gehen.

4. Da jetzt etliche Bilderstürmer solches Wissen um die Kunst und diese Gaben Gottes wegtilgen wollen, möchte Dürer, daß überhaupt alle Künstler etwas beschreiben, ein jeder so viel ihm möglich. Denn die Künstler wissen, wie schwer dieses Wissen zu erlernen ist. In der bildenden Kunst liegt kein Götzendienst, keine Abgötterei, es sei denn, jemand wollte solches mutwillig treiben. Dürer ist überzeugt, daß niemand so töricht sei und Holz, Stein, Metall oder Farben anbeete.

5. Dürer hofft, daß die rechtschaffenen Meister ihn bei seinem Lehr-Vorhaben verteidigen werden. Die Nachrede der „massigen Balken“ beachte er nicht. Im übrigen wolle er auch niemanden zwingen, diese oder eine andere derartige Kunde von menschlicher Proportion zu lernen. Wer seine Unterrichtung darin nicht haben will, der solle sie ungelesen lassen.

Da Dürer seine Lehre von menschlicher Proportion bereits 1523 veröffentlichen wollte und damals eine Reihe Entwürfe zur Einleitung und zur Widmung an Pirckheimer abfaßte bzw. abfassen ließ, haben die Wiener Widmung und der danach stehende Einleitungsentwurf schon einige Vorläufer.²

Dürer wollte darin folgende Themen berühren: Beschränkung auf die Proportionslehre, keine Verwendung fremden Geistesgutes, Bestimmung des Buches allein für die deutschen Jünglinge, Lob der Italiener, Bitte um Veröffentlichung gesammelten Kunstwissens, Kreis der Benützer, Verlust der antiken Kunstschriften, Beginn der Studien im Anschluß an Vitruv, seine Veröffentlichung als Anreiz für die „großen Meister“.

Wie man sieht, deckt sich ein großer Teil der Punkte sachlich mit den Hauptthemen der beiden Wiener Texte. Doch werden im

¹ Entsprechend dem Gedankengang der älteren Entwürfe zur Einleitung in das Lehrbuch der Malerei, in denen Dürer seine Ansicht über die Gründe für den Verlust der antiken Kunstschriften angibt.

² Vgl. die Briefentwürfe Nr. 42 bis 49 in Bd. I des Schriftlichen Nachlasses, S. 97 ff., sowie Lange-Fuhse, S. 254 ff. und 329 ff.

Widmungsbrief die ausgesprochenen Gedanken neu formuliert, schärfer gefaßt und selbstgewisser vorgetragen. Dürer bekennt sich zu den Vitruv-Regeln. Er erwartet, durch die Veröffentlichung seiner Proportionsstudien die großen Italiener zur Herausgabe ihrer Erkenntnisse zu veranlassen. Er ist jetzt bedrückt von der Sorge, auch das in der Renaissance erworbene Kunstwissen könnte verloren gehen.

Neu gegenüber den Entwürfen von 1523 ist der im Anschluß an die Stelle gegen die Verächter und Verunglimpfer der Kunst in der Widmung der Unterweisung der Messung von 1525 stehende Punkt gegen die Bilderstürmer. Dieser ideelle Konnex und der Verweis im Entwurf zur Einleitung auf die 1525 gedruckte Unterweisung lassen keinen Zweifel darüber, daß die beiden Wiener Texte für die Ausgabe der Lehre von menschlicher Proportion 1528 bestimmt waren.

Ebenso wie die Unterweisung der Messung hat Dürer auch die Proportionslehre Pirckheimer zugeeignet als abermalige und höchste Bekundung der gemeinsamen Lebensfreundschaft. Auch sollte der vorangestellte Name das Buch vor bösartigen Angriffen schützen.

Einen solchen Widmungsbrief verfaßt man im allgemeinen erst nach Fertigstellung des Buchtextes während des Druckes oder knapp vorher. Dürer gab das Manuskript der Proportionslehre kaum längere Zeit vor Ende 1527, ja vermutlich erst Anfang 1528 in die Druckerei. Wahrscheinlich stellt die Wiener Abschrift diejenige Fassung des Dedikationsbriefes dar, wie ihn Dürer der Ausgabe vorangedruckt wünschte. Aus dem Nachwort der schließlich mit 31. 10. 1528 datierten Ausgabe geht hervor, daß Dürer nur das erste der vier Bücher bis zu seinem am 6. 4. 1528 erfolgten Tod hatte „überschen“ und korrigieren können. Der neu gefundene Wiener Widmungsbrief gehört daher wohl zum letzten, was Dürer überhaupt zu Papier gebracht hat. Die Weitergabe seines in fast übermenschlicher Arbeit erworbenen theoretischen Wissens und eine Schutzrede für die Kunst, der er ein Leben lang gedient hatte, wären dabei die Hauptanliegen seines Herzens gewesen.

ANHANG

A

DÜRER AN WILLIBALD PIRCKHEIMER

Nürnberg, Ende 1527 oder Anfang 1528.

Dem ernberden hochachtparn herren herr Williwalden Pirk-
aimer, Kaiserlicher Maiestat rot vnd diener vnd hie zu Nörnberg
consull, entpeüt jch Albrecht Dürer, burger doselbst, mein gantz
willig vnd geflissen dienst etc.

5 Gönstiger Herr! Ich pin jnngedenck, wie jr zu dem mererem
mall, vnd das auß sunderlichem natürlichem verstand, vnßrer
teützschen maler undt schnitzer unglidmeßig bildwerck,¹ so wir
unwißent machen, bered hand, und des mißfallen getragen. Aber
euer herlikeit soll darob, so sich ein plinder stest, nit verwunderen,
10 dan es ist einem jtlichen unmöglich etwas inn sein rechte mas zu
pringen, der nit weis, was die mas oder mesßen ist. So ich mich
aber bisher ein zeitlang ein solcher mas bedacht undt mit fleiß ein
wenig etwos dorin gemocht, will jch das, so verr gott genad gibt,
hie antzeigen. Solches von etlich vrsach wegen.

15 Erstlich daß wir des Apelles pücher,² auch des Phidias,³
P[ro]thogines⁴ undt der andern nit haben, die an zweifell köstlich
[2^b] ding hand geschriben. So dieselben noch ferhanden weren,
wolt ich lieber daraus lernen, dann etwos von solchem schreiben.⁵
Undt wiewol Vitrufius gar ein wenig von menschlicher mos an-
20 zeigt, das auch wohl anzunehmen ist,⁶ aber kürtze halben sich
nit ein jtlicher, der anfecht zu lernen, daraus behelffen mag,⁷
dann er füert solche mas nit weiter, dann souiel ihm zu seinem
bauwerg dint.⁸ Undt so ich sunst nymand hor, weder maler
noch bildhauer, die jr kunst⁹ inn den gemeinen nutz schenckten,
25 des jch mich verwunder, so will ich mein füernemmen folzihen, ob
ich mit diesem vrsach möcht sein, dos die hochberümbten dieser
kunst jm Welschlant, die zu vnßern zeiten vber alle welt sind,
auch etwas von jrem überflus heraus geben,¹⁰ damit solche kunst
zu diesen zeiten ein wenig inn der federn belibe. Dann so itz

30 etlich bildstürmer¹¹ solche künst undt gaben gottes ferdilgen
 wöllen,¹² wolte ich, daß alle künstner ein itlicher etwas, so uiel jm
 möglich, beschrib.¹³ Dann wir wissen, wie schwerlich diese kunst
 zu lehrnen ist. Es ist auch kein abgöttereÿ jnn dieser kunst, man
 wöll dann mutwillen mit geprauchten. Ich glaub auch, dos
 35 nÿmand [3^a] so unsinig seÿ, der holtz, stein, metall oder farben
 anpette. Doch werden mich die rechten meister jnn diesem für-
 nemen, hoffe ich, fertedingen. Der pretten¹⁴ nochred acht ich nit.
 Ich will auch nÿmand nöten, dos oder anders dergleichen zu
 lernen. Wer diese mein vnderweisung nit haben will, der laß dos
 40 unbesehen.

Vndt also, gönstiger her, schreib ich dis püchlein an euer
 herschofft, schutz durch euch zu haben. Dann ich vnderste¹⁵ solchs
 nit van aufplasens¹⁶ wegen. Ich will es auch für nÿmantz dann
 vnsere jungen im Deützschlant gemacht haben, den noch solch ding
 45 unbekant ist. Forsich mich, sie werden dos mit guetem gemüet fan
 mir annemen, fleisig besehen undt ein peßers daraus finden. Das
 ferleih inn gott.

Wil mich himit euer herschofft als meinem gepiettetten herren
 befohlen haben.

Zeilen 1-49. Durch Längsstrich wieder gestrichen. 1. Rechts am Rande von der kollationierenden Hand Fol. 1. 12f. undt bis gemocht mit Verweisungszeichen am rechten Rande. 16. Pthogines Hs; darunter von der kollationierenden Hand Collatum so zwar, daß Colla links enge unter der Zeile steht und von a aus ein Strich bis an den rechten Rand geführt wird zu tum.

19. ein] über der Zeile. 35. Darunter von der kollationierenden Hand Collatum so zwar, daß Colla links enge unter der Zeile steht und von a aus ein Strich durchgehend nach rechts geführt wird zu tum. 39. Rechts am Rande von der kollationierenden Hand Fol. 2.

49. Darunter von der kollationierenden Hand Collatum so zwar, daß Colla links enge unter der Zeile steht und von a aus ein Strich bis an den rechten Rand geführt wird zu tum.

Anmerkungen

¹ glidmäßig heißt von gutem Körperbau. Vgl. H. Fischer, Schwäb. Wb. 3 (1911), Sp. 693. Also: Bildwerk, das nicht die richtigen Maßverhältnisse der Glieder aufweist.

² Plinius Nat. hist. 35, 111 berichtet von Briefen des Apelles über die Malerei an seinen Schüler Perseus. Vgl. J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (Leipzig 1868), Nr. 1901.

³ Plinius Nat. hist. 34, 54, wird Phidias der Entdecker und erste Lehrer der Toreutik (Bildschnitzerei und Bildgießerei) bezeichnet. Cicero, Acad. prior. II

47, 146 heißt es: „Sic ego nunc tibi refero artem sine scientia esse non posse. An pateretur hoc Zeuxis aut Phidias aut Polyclitus, nihil se scire, quum in his esset tanta sollertia?“ Vgl. Overbeck, aaO, Nr. 782 und 797.

⁴ Nach dem sog. Suidaslexikon V hatte Protogenes zwei Bücher *Peri graphikes kai schematon* (über Malerei und Bilder) verfaßt. Vgl. Overbeck, aaO, Nr. 1936.

⁵ Eine Begründung für den Verlust der antiken Kunstschriften äußert Dürer in den Entwürfen Nr. 2 und 5 (Lange-Fuhse, S. 315, 295, 298) zur Einleitung in das Lehrbuch der Malerei.

⁶ Dem unbedingt beizustimmen ist.

⁷ Kann.

⁸ Vgl. des Marcus Vitruvius Pollio Zehn Bücher über Architektur, wo im 3. Buch, Kap. 1, Absatz 2, einige spärliche Maßangaben über die richtige Proportion des Mannes stehen.

⁹ Kunst bedeutet bei Dürer nicht ausschließlich die gestaltende Tätigkeit des schöpferischen Menschengestes, sondern noch häufig im mhd. Sinn das Wissen, die Kenntnis. Nur aus dem Zusammenhang vermag man festzustellen, in welcher Bedeutung Dürer jeweils das Wort gebraucht. Gemeint ist hier selbstverständlich die „Kunst“, die Menschen zu messen.

¹⁰ Vgl. die ähnliche Stelle im Entwurf der Vorrede zur Proportionslehre 1523 bei Lange-Fuhse, S. 344.

An welche konkreten Persönlichkeiten Dürer hierbei dachte, ist schwer zu sagen. Leonardo war 1519 gestorben. Wohl aber lebte noch Michelangelo. Daß Dürer von ihm wußte, geht aus dem Tagebuch der Reise in die Niederlande hervor. Er sah am 8. 4. 1521 in Brügge in der Liebfrauenkirche „das alawaser Marienbildt, das Michael Angelo von Rehm gemacht hat“ (I, S. 168 und 194).

Über die Absichten Michelangelos, ein Lehrbuch für Bildhauer und Maler zu schreiben, berichtet Ascanio Condivi in seinem „Leben Michelangelo Buonarrotis“ (1553), Kap. LX. Die Stelle enthält gleichzeitig auch die einzige zuverlässige Nachricht über Michelangelos kritische Haltung zu Dürers Proportionswerk. Condivi schreibt: „Es ist allerdings wahr, daß er sich von dieser Materie [der Anatomie] so gelehrt und bereichert trennte, daß er oftmals im Sinne hatte, zum Gebrauche derjenigen, die sich der Skulptur und Malerei widmen wollen, ein Werk zu schreiben, das von allen Arten der menschlichen Bewegungen und Stellungen handelte und von den Knochen, nach einer sinnreichen Theorie, die er durch lange Praxis gefunden hatte; und er würde es geschrieben haben, wenn er nicht seinen Kräften mißtraut und sich für unzulänglich gehalten hätte, eine derlei Sache mit der Würde und der Zierlichkeit zu behandeln, wie es ein in der Wissenschaft und in der Rede Geübter tun würde. Ich weiß wohl, daß er den Albrecht Dürer liest, dieser ihm sehr schwach vorkommt, da er in seinem Geiste sieht, um wie vieles schöner und nützlicher dieser sein Entwurf über selbige Materie wäre. Und um die Wahrheit zu sagen, Albrecht handelt nur von den Maßen und der Verschiedenheit der Körper, davon man eine sichere Regel nicht geben kann, und macht die Gestalten steif

wie Pfähle; von dem aber, was das wichtigste ist, von den menschlichen Gebärden und Bewegungen, sagt er kein Wort.“ Vgl. *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Zum ersten Male in deutscher Sprache übersetzt durch Rudolph Valdek (Wien 1874, Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance NF 6), S. 80 f.

Da Michelangelo wegen seines vorgeschrittenen Lebensalters nicht mehr daran glaubte, selbst „der Welt diese seine Gedanken noch schriftlich vorlegen zu können“, teilte er alles in ausführlicher Weise Condivi mit, der es sammelte und als Buch herausgeben wollte. Es ist nicht geschehen.

Michelangelo kann Dürers Proportionslehre nur in der lateinischen Übersetzung des Johannes Camerarius (Nürnberg 1532/34) bekannt gewesen sein. Diese Ausgabe enthielt nicht mehr den Widmungsbrief an Pirckheimer, worin ausdrücklich betont wird, daß Dürer in der folgenden Unterrichtung „allein von den eusseren linien der form vnd pilder“ schreiben wolle, in keiner Weise jedoch „von den innerlichen dingen“, d. i. der Anatomie.

Von den weiteren Berichten über die Beziehungen zwischen Dürer und Michelangelo ist nur noch die von Francisco de Hollanda im ersten der Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538, überlieferte Äußerung über Dürer „als einen großen Maler“ und „in seiner Art feinfühligsten Künstler“ einigermaßen glaubwürdig. Das weitere sind unglaubliche Anekdoten. Das gesamte Material ist zusammengestellt von H. Lüdecke und S. Heiland, *Dürer und die Nachwelt* (Berlin 1955), S. 71 f. und 287 ff.

¹¹ Iconoclastes. Das Wort kommt auch bei Luther vor: „Hui nu, ir bildestürmer!“ Vgl. Grimm Wb 2 (1860), Sp. 22. Ähnlich wie „Taufstürmer, Sakramentenstürmer“.

¹² Vertilgen ist ein Wort, das in der lutherischen Bibelsprache ungemein häufig vorkommt und immer „ausrotten, restlos vernichten“ bedeutet.

¹³ Zu ergänzen ist wohl der in den A 5 zitierten Entwürfen vorgetragene Gedanke: Damit das Wissen und die Kenntnisse darüber, wie es in den Zeiten des Überganges vom Christentum zum Heidentum geschah, nicht abermals verloren gehen.

¹⁴ Mhd. breten, bretten stm. großer Balken; für Nürnberg durch Endres Tuchers Baumeisterbuch (Stuttgart 1862) mehrfach belegt. Hier der massige Gegensatz zu den „rechten meistern“.

¹⁵ Unternehmē.

¹⁶ Des Prahlens und Protzens wegen.

B

Im Anschluß an diesen Widmungsbrief steht in der Wiener Handschrift fol. 3^b noch folgender Text einer Vorrede oder Einleitung in das Proportionswerk:

In diesem puch will jch allein vom punct zu punct die eüßerlichen gestalt undt form dieser bilder antzeigen, aber von den jnnerlichen dingen des leibes¹ auff dismahl nichtz handeln.

Solcher bilder zu machen, mügen sich geprauchten die moler, 5 bildhauer vom holtz, steinmetzen, desgleichen die metall giesßer, goltschmit, seidensticker, die van leimen streichen,² haffner etc,³ daß ich denen zu hülff vor geschriben hab,⁴ darin von den linien, ebenenn undt körperen angezeigt, wie [man] die meßen mag.⁵ Dem werden meine andere büchlein⁶ hernoch desto leichter zu 10 verstehen sein. Dann alle sollen sie, ob sie meister wöllen sein, diese kunst⁷ wißen. So mügen sie gewis undt frey arbeiten, auch von des wegen, daß dos werkh dest gewaltiger undt behender von statt gee.

Es ist yr ferechtlich zu bedencken, daß so uill großer müe, fleis 15 undt arweit mit sambt langer vorlorner zeit jnn einen werkh an kunst⁸ verzert sollen werden. Darum pitt jch, die ferstendigen wöllen diesen dingen nachtrochten. Welche aber for gar nichtz meßen haben glerneth noch können, denn würdet nutz sein, daß sie dos puch lesen undt lernen fersten.⁹

1-19. Mit Längsstrich wieder gestrichen. 7-10. daß bis sein mit Verweisungszeichen unten. Darunter von der kollationierenden Hand Collatum so zwar, daß Colla links enge unter der Zeile steht und von a aus ein Strich nach rechts geführt wird zu tum. 8. man] fehlt Hs.

Anmerkungen

¹ Innerer Organismus, Anatomic. Derselbe Gedanke schon in einem Entwurf zur Vorrede 1523. Vgl. Lange-Fuhse, S. 338.

² Den Lehm formen; Tonbildner, Keramikerzeuger.

³ Ähnlich schon 1523 in den Entwürfen zur Vorrede der damals zum Druck vorbereiteten Proportionslehre. Vgl. Bd. I unserer Ausgabe des Schriftlichen Nachlasses, S. 101 (Nr. 44) und Lange-Fuhse, S. 259, 260, 339, 346.

⁴ Vorher geschrieben habe.

⁵ Gemeint ist die Unterweisung der Messung (1525), welche Dürer als Vorstufe für die Proportionslehre benutzt wissen wollte.

⁶ Unterweisung der Messung und Unterricht zu Befestigung der Stett (1527).

⁷ Die Kunst der Messung.

⁸ Ohne Wissen.

⁹ Diejenigen, welche noch nicht die Anfangsgründe der Geometrie beherrschen, mögen zuerst die Unterweisung der Messung lesen.

Über die Herkunft der beiden bisher nicht näher bekannten Texte kann man mit Sicherheit nur sagen, daß ihr Wortlaut letzten Endes auf Dürers Schriftlichen Nachlaß zurückgeht.

Was das Verhältnis zur Urschrift betrifft, so liegt derselbe Sachverhalt vor wie bei Dürers Familienchronik, den Heller-Briefen, den Dichtungen und dem Tagebuch der Reise in die Niederlande: die Abschriften sind keine buchstabengetreuen Kopien der Autographen, geben jedoch die Urschriften wortgetreu wieder. Ob die Vorlage das Original war oder bereits eine Zwischenstufe, ist ungewiß.

Der Umstand, daß im erhaltenen Dürer-Nachlaß davon Autographen nicht vorhanden sind, könnte darauf hindeuten, daß die Urschriften sich nicht bei der Hauptmasse des Schriftlichen Nachlasses befanden.

Die Zurichtung der ganzen Wiener Handschrift durch eine kollationierende Hand macht es bis zu einem gewissen Grad wahrscheinlich, daß die Zusammenstellung und Anfertigung der Abschriften irgendwie mit einer Druckplanung zusammenhängen. Falls es sich bei dieser nun nicht um ein in der Bibliographie der kunsttheoretischen Schriften Dürers bisher unbekanntes Vorhaben handelt, käme nur die Verlagstätigkeit des Arnheimer Druckers Johannes Jansson in Betracht.¹ Dieser ging bekanntlich um 1600 daran, Dürers drei theoretische Bücher neu aufzulegen. Er druckte 1603 je eine deutsche Ausgabe der Unterweisung der Messung, des Unterrichts zu Befestigung der Stett und Von menschlicher Proportion. Diese drei Sonderausgaben faßte er 1604 unter dem Titel „Opera“ zusammen. In den folgenden Jahren druckte Jansson eine lat. Ausgabe der Unterweisung (1605 und 1606); französische Ausgaben der Proportionslehre erschienen 1613 und 1614, holländische Ausgaben der Proportionslehre 1622 und 1662.

Aus Gründen der Billigkeit der Herstellung wie der Empfehlung für den Verkauf, bemühte sich Jansson d. Ä. die Originalholzstöcke der Erstausgaben 1525, 1527 und 1528 in seinen Besitz zu bringen. Dies ist ihm nach eigener Aussage auch gelungen.

¹ Nicht Johannes Jansson (ca. 1588–1664), den man gemeinhin verzeichnet findet, sondern wohl noch dessen gleichnamiger Vater. Der Sohn war damals erst 12–14 Jahre alt.

In der „Vorred deß Truckers an den günstigen Leser“ vor der Ausgabe der „Opera“ 1604 sagt er: „Dieweil nun solche seine opera vnd Bücher / jederzeit in sonderbarer achtung gewesen / vnd noch / die Exemplaria aber vorigen Trucks / gantzlich auffgangen vnd verkaufft / (ausserhalb daß in vnderscheidlichen sprachen nachgetruckt / vnd nachgeschnitten /) Ich aber sein selbst eigene gemachte vnd geschnittene Auctotypa vnd Figuren / zu handten bracht. Als hab ich / sonderlich für der kunsten liebhaber / nützlich vnd dienstlich gedaucht / solch werck wider auffzulegen / vnd auffs new zu trucken. Der zuuersicht / es werde denselben damit zum besten vnd wollfahrt gedienet sein. Mit fleissiger bitt / diese meine mühe vnd arbeyt / als trewlich vnd woll gemeint / im besten zu verstehen vnd auffzunehmen“. Wie und von wem Jansson die „Figuren“ erwarb, wissen wir nicht. An der Richtigkeit seiner Aussage wird nicht gezweifelt.

Da Jansson seine deutschen Ausgaben aber genau nach den Urdrucken herstellte und für die Illustrationen die Originalholzstöcke verwenden konnte, wäre nach Erlangung der „Auctotypa vnd Figuren“ das Wiener Manuskript nicht vervollständigt und das Vorhandene beiseite gelegt worden.

Alle drei deutschen Erstausgaben der Bücher Dürers waren bei Hieronymus Andreä gen. Formschneider (gest. 1556)¹ erschienen. Dessen Frau Veronika hat Dürer im Erscheinungsjahr der Unterweisung der Messung 1525 gezeichnet (W 899). Nach ihrem Tod (sie lebte noch 1550) hat Andreä ein zweites Mal geheiratet. Diese Frau hieß Apolonia und starb 1557. Andreä hatte 1534 die letzten Auflagen der Proportionslehre und 1538 die letzten Auflagen der Unterweisung der Messung (und der Befestigungslehre?) gedruckt. Der Holzschnitt Belagerung einer Festung wurde auch noch um 1540, um 1560, um 1580 und vor 1600 abgedruckt.² Andreä galt als der geschickteste Holzschnittechniker Nürnbergs. War er und nicht Dürers Erben der Eigentümer der Druckstöcke zu den drei Büchern, dann gehen die von Jansson an sich gebrachten geschnittenen Figuren letztlich auf Andreä bzw. seine Hinterlassenschaft zurück. Bei ihr könnten sich neben großen Tei-

¹ Vgl. Th. Hampe, Thieme-Becker I (1907), S. 466 f.

² Vgl. J. Meder, Dürer-Katalog (Wien 1932), S. 253.

len¹ der hsl. Druckvorlagen zu Dürers kunsttheoretischen Büchern auch die beiden nicht näher bekannten Texte befunden haben.

Sollte diese Vermutung unrichtig sein und stammen die beiden neuen Wiener Texte doch aus der Hauptmasse von Dürers schriftlichem Nachlaß, dann würde ihre Abschrift in den Rahmen der speziell auf Dürer ausgerichteten Sammel- und Abschreibetätigkeit des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts gehören, der wir auch die abschriftliche Rettung von Dürers Familienchronik, der Dichtungen und des Tagebuches der Reise in die Niederlande zu verdanken haben. Ein Vergleich der Schriftzüge der Wiener Handschrift mit denen der anderen alten Abschriften führte zu keinem Ergebnis hinsichtlich einer eventuellen Identität der Schreiber.

Der Wiener Widmungsbrief ist kein Entwurf mehr, sondern stellt eine vollständig druckfertige Textfassung vor, die aber, wie schon gesagt, nicht für die Herbst 1528 erschienene Ausgabe der Lehre von menschlicher Proportion Verwendung fand. Die im Anschluß daran stehende Einleitung oder Vorrede trägt hingegen noch konzeptartigen Charakter.

Die 1528 gedruckte Redigierung des Widmungsbriefes (I, S. 125, Nr. 69) stammt aller Wahrscheinlichkeit nicht mehr von Dürer selbst. Denn: 1. Sie stimmt weitgehend nicht nur gedanklich, sondern an zahlreichen Stellen auch wörtlich mit dem fremden Entwurf zur Widmung von 1523 (I, S. 97 ff., Nr. 42) überein.² Die 1528 gedruckte Widmung ist von Anfang bis Zeile 70 Punkt für Punkt im Anschluß an diesen, nach Dürers Angaben ausgearbeiteten Entwurf abgefaßt. Die Gleichartigkeit der Gedankenfolge reicht bis Zeile 88 des Entwurfes.

¹ Von den Druckvorlagen zur Proportionslehre von 1528 befinden sich Teile zum 2., 3. und 4. Buch in der Dürer-Handschrift der Nürnberger Stadtbibliothek.

² Es ist dies der Entwurf, auf den sich Dürers Kritik in den Briefen Nr. 43 und 44 bezieht. Der in der Londoner Hs. 5230, fol. 45^a–47^b, erhaltene Text ist in regelmäßiger Kanzleischrift geschrieben. Die drei Blätter sind 30,8 × 22,5, 31 × 22, 31 × 22 cm groß. Fol. 46/47 ist Doppelblatt. Fol. 47 hat als Wasserzeichen eine Speerspitze, den kurzen Schaft mit Schrägstrich. Auf der Rückseite des Briefes Nr. 43 ist Brief Nr. 65 geschrieben. Unter dem Text stehen die Worte „Hanns Ebners“. Lange-Fulse, S. 332, nahmen daher Dürers Freund, den Ratsherrn Hans Ebner (gest. 1553), als Verfasser des Entwurfes an.

2. Zeile 79 bis 91 der 1528 gedruckten Widmung mit dem Verweis auf die bereits 1525 in Druck erschienene Unterweisung der Messung decken sich gedanklich mit Zeile 4 bis 10 der Wiener Vorrede. Die Stelle war erst nach 1525 möglich.

3. Zeile 100 bis 104 der 1528 gedruckten Widmung sind aus Zeile 1 bis 3 der Wiener Vorrede entlehnt.

Kurzum: wir haben in dem 1528 gedruckten Widmungsbrief zwar im großen und ganzen Dürers Gedanken vor uns, die Textierung aber stammt von einer anderen, offenbar befreundeten Persönlichkeit.¹ Der Rat Zeile 105 ff. der 1528 gedruckten Widmung, über das Alter, die Erfindung und das Ansehen der Proportionslehre in der Antike bei Plinius und Vitruv nachzulesen, deutet gleichfalls auf einen Zusatz von gelehrter Seite. Nach Dürers Willen wären Zueignung und Vorrede zwei verschiedene Dinge gewesen. Der Redaktor des 1528 gedruckten Widmungsbriefes hat sie weder ganz logisch noch organisch miteinander verquickt.

¹ Eine Bestätigung dieser Ansicht bietet folgende schon von Lange-Fuhse, S. 254 A 2, bemerkte Unstimmigkeit zwischen Dürers Absichten und dem gedruckten Widmungsschreiben von 1528: Nach Dürers 1523 in Brief Nr. 43 geäußertem Wunsch sollte in der Vorrede zur Proportionslehre keinerlei „neides“ gedacht werden. Dieser Wunsch bezog sich auf die häufige Erwähnung des Neides in dem Entwurf Brief Nr. 42. Nichtsdestoweniger ist der von Dürer gerügte Gedanke in den Druck der Widmung übergegangen.