

Sodann erhält Dr. A. Warburg das Wort zu seinem Vortrage über: **Dürer und die italienische Antike**. Der Redner, der seinen Vortrag durch Lichtbilder illustrierte, führte folgendes aus:

Die Hamburgische Kunsthalle bewahrt in ihrem Schatze alter Handzeichnungen und Kupferstiche zwei berühmte Darstellungen vom „Tod des Orpheus“: eine Handzeichnung Albrecht Dürers aus dem Jahre 1494 und dazu den bisher nur in diesem einzigen Exemplare bekannten, aus dem Kreise Mantegnas stammenden anonymen Kupferstich, welcher Dürer als Vorlage gedient hat. Die zufällige Tatsache dieses hamburgischen Besitzes allein würde mich indessen nicht veranlaßt haben, diese beiden Blätter, die ich auch im Auftrage des Ortskomitees in Nachbildungen überreichen darf¹⁾, hier zum Ausgangspunkte eines Vortrages zu machen; zu diesem bestimmt mich vielmehr die Überzeugung, daß diese beiden Blätter als Aktenstücke zur Geschichte des Wiedereintritts der Antike in die moderne Kultur noch nicht erschöpfend interpretiert sind, insoweit sie einen bisher unbeachteten doppelseitigen Einfluß der Antike auf die Stilentwicklung der Frührenaissance offenbaren.

Durch die immer noch nachwirkende einseitig klassizistische Doktrin von der „stillen Größe“ des Altertums von einer gründlicheren Betrachtung des Materials abgelenkt, hat man nämlich bisher nicht genügend hervorgehoben, wie deutlich der Kupferstich und die Zeichnung darauf hinweisen, daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierende Ruhe suchten. Um dieses erweiternden Ausblicks willen schien mir ein kunsthistorischer Kommentar zum „Tod des Orpheus“ der Mitteilung wert vor einer Versammlung von Philologen und Schulmännern, für die ja die Frage nach dem „Einfluß der Antike“ seit den Tagen der Renaissance nichts von ihrer besonderen schwerwiegenden Bedeutung verloren hat.

Zur Veranschaulichung dieser pathetischen Strömung im Einfluß der wiedererwachenden Antike gibt nun der „Tod des Orpheus“ nach verschiedenen Richtungen hin einen festen Ausgangspunkt. Zunächst läßt sich, was bisher übersehen wurde, nachweisen, daß

1) Der „Tod des Orpheus“. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike. Den Mitgliedern der archäologischen Sektion überreicht von A. Warburg. 3 Tafeln in Großfolio. Exemplare stehen Fachgenossen auf Wunsch noch zur Verfügung.

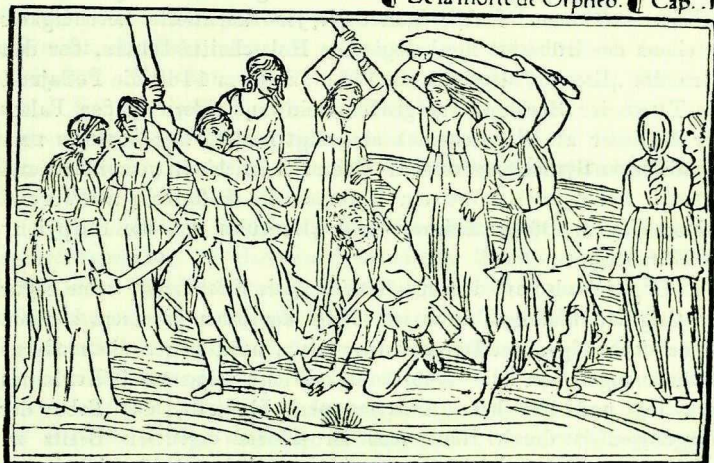
Der Vortrag soll erweitert einem später erscheinenden Buche über die Anfänge selbständiger weltlicher Malerei im Quattrocento angehören.

der Tod des Orpheus, wie er auf dem italienischen Kupferstiche erscheint, in der Tat als von echt antikem Geiste erfüllt anzusehen ist, denn die Komposition geht, wie der Vergleich mit griechischen Vasenbildern (vgl. Tafel I Fig. 1, 2 und 3 cf. Roscher, M. L., Orpheus, Abb. 10, 11) lehrt, unzweifelhaft auf ein verloren gegangenes antikes Werk zurück, das den Tod des Orpheus oder etwa den Tod des Pentheus darstellte. Die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst, wie sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgeprägt hatte, greift mithin hier unmittelbar stilbildend ein.

Derselbe Vorgang läßt sich auf einer Zeichnung aus dem Kreise der Pollajuoli in Turin beobachten, worauf mich Prof. Robert hinwies: Ein Mann, der dem hingesunkenen Feind den Fuß auf die Schulter setzt und ihn am Arme packt, ist offenbar der Agave nachgebildet, wie sie auf dem Sarkophag in Pisa in dionysischem Wahnsinn Pentheus, ihren Sohn, zerreißt. Auch andere, ganz verschiedenartige Kunstwerke mit Bildern vom Tode des Orpheus, wie z. B. das oberitalienische Skizzenbuch (im Besitz von Lord Roseberry), die Orpheus-Teller der Sammlung Correr, eine Plakette im Berliner Museum und eine Zeichnung (Giulio Romano [?]) im Louvre zeigen fast völlig übereinstimmend, wie lebenskräftig sich dieselbe archäologisch getreue Pathosformel, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte; vor allem beweist dies aber der Holzschnitt zur Venezianischen Ovidausgabe von 1497, der Ovids dramatische Erzählung vom tragischen Ende des Sängers begleitet, da diese Illustration gleichfalls, vielleicht in unmittelbarem Anschluß an den oberitalienischen Kupferstich, auf dasselbe antike Original zurückgeht, das sogar in seiner vollständigeren Fassung — vgl. die von vorn gesehene Maenade — vorgelegen zu haben scheint. Hier ertönt zum Bild die echt antike, der Renaissance vertraute Stimme, denn daß der Tod des Orpheus nicht nur ein rein formal interessantes Ateliermotiv, sondern ein wirklich im Geiste und nach den Worten der heidnischen Vorzeit leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühlt Erlebnis aus dem dunkeln Mysterienspiel der Dionysischen Sage war, beweist das früheste italienische Drama Polizians, sein in ovidianischen Weisen sprechender „Orfeo“, der 1472 in Mantua zuerst aufgeführt wurde. Dadurch empfängt der „Tod des Orpheus“ seinen nachdrücklichen Akzent, denn in diesem tragischen Tanzspiel, dem Erstlingswerk des berühmten florentinischen Gelehrten, trat das Leiden des Orpheus unmittelbar dramatisch verkörpert und im Wohlklang der eigenen italienischen Sprache eindringlich redend

vor die Sinne der Renaissancegesellschaft in Mantua, der eben jener anonyme Kupferstecher den „Tod des Orpheus“ im Bilde vor Augen geführt hatte. Mantua und Florenz treffen hier in ihrem Versuche zusammen, die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks in den Renaissancestil bewegter Lebensschilderung einzugliedern. Die Florentiner unter Polizians Einfluß gelangen hierbei, wie Botticellis Werke und vor allem einige Hochzeitstruhen des Jacopo del Sellaio (Taf. I Fig. 4) die Legende von Orpheus nach Polizian schildernd beweisen, zu einem unausgeglichenen Mischstil zwischen realistischer Naturbeobachtung und idealisierender Anlehnung an berühmte antike

¶ De la morte de Orpheo. ¶ Cap. .I.



Der Tod des Orpheus.

Verkleinerter Holzschnitt nach Ovids Metamorphosen, 1497.

Muster in Kunst und Dichtung. Antonio Pollajuolo dagegen schafft sich im Geiste Donatellos einen einheitlicheren antikisierenden Stil durch seine überlebendige Muskelrhetorik, die im bewegten nackten Körper sich verkündet. Zwischen Polizians zierlichen Beweglichkeiten und Pollajuolos vehementem Manierismus steht das heroische theatralische Pathos, mit dem sich Mantegnas antike Gestalten vortragen.

Mantegna und Pollajuolo sind aber nun zu gleicher Zeit wie der „Tod des Orpheus“ ebenfalls vorbildlich an Dürer herangetreten: er kopierte 1494 Mantegnas Bacchanal mit dem Silen und den sog. Tritonenkampf, und zeichnete 1495 auch zwei frauenraubende nackte Männer, die ohne Zweifel auf eine verlorene Vorlage Antonio

Pollajuolos zurückgehen. Für Dürers Auffassung vom heidnischen Altertum gewinnen diese vier Pathosblätter aus den Jahren 1494 und 1495 deshalb eine prinzipielle Bedeutung, weil Dürer nach diesen Vorlagen jene Figuren bis ins einzelne ausführte, die auf einem seiner frühesten mythologischen Kupferstiche (B. 73), den man fälschlich Herkules nennt, erscheinen. Wahrscheinlich liegt eine humanistische Version der Legende von Zeus und Antiope zugrunde; am zutreffendsten aber ist die alte Bezeichnung von Bartsch: „Die Eifersucht“, denn Dürer wollte eben vor allem ein antikisches Temperamentsbild geben und hierbei in Übereinstimmung mit den Italienern, der Antike das gebührende stilbildende Privilegium in der Darstellung mimisch gesteigerten Lebens einräumen. Daher kam auch jene affektierte Lebendigkeit in einem der frühesten mythologischen Holzschnitte Dürers, der den Zorn des „Ercules“ darstellt (B. 127). Seitdem 1460 die Pollajuoli die Taten des Herkules auf großen Leinwandbildern in den Palast der Mediceer als Wandschmuck eingefügt hatten, war Herkules zum idealisierten Symbol entfesselter Übermenschlichkeit geworden, und deshalb findet auch 1506 ein Herkules des Pollajuolo als Vorbild seinen Weg in Dürers Leinwandbild „Herkules und die Harpyien“ in Nürnberg.

Ogleich also auf dem Kupferstich „Die Eifersucht“ keine Figur die Originalerfindung Dürers ist, bleibt der Stich in einem höheren Sinne doch Eigentum Dürers; denn wenn auch Dürer die moderne Ästhetenangst um die Selbständigkeit des eigenen Individuums fern lag und ihn kein Artistendünkel hinderte, das Erbe der Vergangenheit durch Neuerwerb zu seinem eigensten Besitz zu machen, so setzte er doch der paganen südlichen Lebhaftigkeit den instinktiven Widerstand seiner bodenständigen Nürnbergischen Gelassenheit entgegen, die sich seinen antikisch gestikulierenden Figuren wie ein Oberton ruhiger Widerstandskraft mitteilt.

Aber das Altertum kam ihm ja auch durch Italiens Vermittelung nicht nur dionysisch anstachelnd, sondern auch apollinisch abklärend zu Hilfe: Der Apollo von Belvedere schwebte ihm vor Augen, als er nach dem Idealmaß des männlichen Körpers suchte, und an Vitruvs Proportionen verglich er die wirkliche Natur. Dieses faustische Grübeln über das Maß hat Dürer mit steigender Intensität zeit seines Lebens in Bann gehalten; dagegen hat er bald an jenem barocken antikischen Bewegungsmanierismus keinen Gefallen mehr gefunden. Die Italiener fanden 1506, als er in Venedig war, sein Werk nicht „antikisch Art, und darum sei es nit gut“; daß den jüngeren Venezianern in demselben Jahre, wo

Lionardo und Michelangelo in ihren Reiterschlachten das heroische Kämpferpathos kanonisierten, etwa eine Figur wie Dürers „Großes Glück“ als nüchterner Versuch, dem Geiste ihrer Antike wesensfremd, vorkommen mußte, erscheint uns selbstverständlicher, als es Dürer erscheinen mußte, der gerade diese Figur nicht nur nach Vitruvischem Maß konstruiert hatte, sondern auch — eine erstaunliche durch Giehlow¹⁾ entdeckte Tatsache — durch die Gestalt der Nemesis ein lateinisches Gedicht Polizians bis in alle Einzelheiten illustrierte.

Was aber die Italiener vermißten, das dekorative Pathos, das wollte Dürer selbst damals ganz bewußt nicht mehr; so erklärt sich wohl auch jene Stelle in demselben Briefe Dürers: „Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itzt nüt mehr. Und wenn ichs nit selbs säch, so hätte ichs keim Anderen geglaubt.“ Das Ding vor 11 Jahren war eben, meiner Meinung nach, die ich später noch ausführlicher begründen werde, jene Reihe gestochener italienischer Pathosblätter, die er 1494/95 in dem Glauben kopieren mochte, daß dies die echte antikische Manier der großen heidnischen Kunst sei.

Dürer gehörte füglich zu den Kämpfern gegen jene barocke Gebärdensprache, zu der die italienische Kunst schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hindrängte; denn ganz fälschlich sieht man in der Ausgrabung des Laokoon im Jahre 1506 eine Ursache des beginnenden römischen Barockstils der großen Geste. Die Entdeckung des Laokoon ist gleichsam nur das äußere Symptom eines innerlich bedingten stilgeschichtlichen Prozesses und steht im Zenit, nicht am Anfang der „barocken Entartung“. Man fand nur, was man längst in der Antike gesucht und deshalb gefunden hatte: die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks. So hatte z. B. — um nur ein unbekanntes überraschendes Beispiel herauszugreifen — Antonio Pollajuolo für die erregte Gestalt eines David (bemalter Lederschild in Locko Park) ein echt antikes Bildwerk, den Pädagogen der Niobiden bis auf Einzelheiten des bewegten Beiwerks zum Vorbild genommen, und als 1488 eine kleine Nachbildung der Laokoongruppe bei nächtlichen Ausgrabungen in Rom gefunden wurde²⁾, da bewunderten die Entdecker, ohne vom mythologischen Inhalt Notiz zu nehmen, in heller künstlerischer Begeisterung den packenden Ausdruck der leidenden Gestalten und „gewisse wunderbare Gesten“

1) Mitteilungen d. Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst (1902) S. 25.

2) Vgl. Jak. Burckhardt, Beiträge S. 351.

(certi gesti mirabili); es war das Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Ausdrucksfesseln zu sprengen.

Die „Bilder zum Tode des Orpheus“ sind somit wie ein vorläufiger Fundbericht über die ersten ausgegrabenen Stationen jener Etappenstraße anzusehen, auf der die wandernden antiken Superlative der Gebärdensprache von Athen über Rom, Mantua und Florenz nach Nürnberg kamen, wo sie in Albrecht Dürers Seele Einlaß fanden; Dürer hat diesen eingewanderten antikischen Rhetorikern zu verschiedenen Zeiten verschiedenes Recht zugestanden. Keinesfalls darf man im Geiste der älteren kriegspolitischen Geschichtsauffassung diese stilpsychologische Frage mit einem: „entweder Sieger oder Besiegter“ bedrängen. Durch eine derartige gröblich befriedigende Schlußformel mag sich immerhin heroenverehrender Dilettantismus lästigen Einzelstudien über Abhängigkeiten der großen Individuen entziehen; es entgeht ihm freilich damit das weittragende stilgeschichtliche, bisher allerdings kaum formulierte, Problem vom Austausch künstlerischer Kultur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert; dieser Vorgang läßt nicht nur die Frührenaissance als Gesamtgebiet europäischer Kulturgeschichte klarer begreifen, er enthüllt auch bisher ungewürdigte Erscheinungen zu allgemeinerer Erklärung der Kreislaufvorgänge im Wechsel künstlerischer Ausdrucksformen.