

Sitzungsberichte
der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-historische Abteilung
Jahrgang 1929, Heft 3

Albrecht Dürer
und die
„Hypnerotomachia Poliphili“

von
Georg Leidinger

Vorgetragen am 15. Dezember 1928

München 1929
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München

Zum Abschlusse des Dürer-Gedächtnisjahres kann ich einen von mir in unserer Bayerischen Staatsbibliothek gemachten kleinen Dürer-Fund vorlegen. Es handelt sich um ein Buch, welches nach einem darin befindlichen, bis jetzt übersehenen und nicht gewürdigten Eintrag aus Albrecht Dürers Bibliothek stammt¹⁾. Wäre es ein gewöhnliches Buch, so würde man von der Auffindung nicht viel Aufhebens zu machen brauchen. Aber es ist ein besonderes Literatur- und Kunsterzeugnis, von dessen Herkunft aus Dürers Besitz jener Eintrag zeugen will. Wenn man den Band in die Hand nimmt und bedenkt, daß auf den Seiten des Werkes die Augen des großen Nürnberger Meisters lesend und sinnend geruht haben, dann erheben sich gar mancherlei Fragen, auf die man Antwort haben möchte; vor allem wünscht man zu wissen, ob irgendwie festzustellen ist, wie des Buches Inhalt auf den Künstler gewirkt haben mag.

„Emptus ex bibliotheca Alberti Dyreri mar[cis] Rh[enensibus] 7
Anno domini 1555. 13 die Augusti

Eras[mus] Hock D.“

so lautet der Eintrag auf dem Titelblatt jenes Bandes, eines Exemplares der „Hypnerotomachia Poliphili“, des schönsten und berühmtesten Buches der italienischen Renaissance²⁾.

Wenn man mich fragt, wie es denn komme, daß ein so wichtiger Eintrag in dem Buche, das als Besitztum einer großen, stark benützten öffentlichen Bibliothek doch schon in vielen Händen gewesen ist, bis heute unbemerkt geblieben und infolgedessen seiner Bedeutung nach nicht erkannt und für die Geschichte Albrecht Dürers verwertet worden sei, so möchte ich aus meiner bibliothe-

¹⁾ Signatur früher: 2^o Inc. c. a. 3799^k, jetzt Rar. 515.

²⁾ So nennt es Oskar Pollak, Der heutige Stand der Poliphilus- Frage in: Kunstchronik NF. XXIII (1911/12), S. 433 und in Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler VII (Leipzig 1912), S. 255.

karischen Erfahrung heraus antworten: Auch bei sehr berühmten und vielbenützten Stücken der öffentlichen Bibliotheken kommt es gar nicht selten vor, daß wesentliche Einzelheiten daran übersehen werden, bis sie endlich einmal einem scharfen Auge auffallen. In dem vorliegenden Fall ist der erwähnte Besitzeintrag in einer nicht gerade deutlich lesbaren Schrift eingekritzelt.

Ein besonderer Umstand für die bisherige Nichtbeachtung des Kaufeintrages liegt aber ferner noch darin, daß die vier in Wirklichkeit den Anfang des Buches bildenden Blätter, auf deren erstem der Dr. Erasmus Hock seine Bemerkung eingeschrieben hat, erst am Schlusse des Bandes eingebunden sind. Das fünfte Blatt trägt auf seiner Vorderseite den Titel des Buches nochmals, und dadurch wurde der Irrtum des Buchbinders hervorgerufen, der diesen zweiten Titel für den Haupttitel hielt und offenbar nicht recht wußte, was er mit den, wie es scheint, lose bei den übrigen befindlichen vier Blättern anfangen sollte; er fügte sie dann am Schluß an, so daß jenes fünfte Blatt heute der Haupttitel zu sein scheint, während der eigentliche Titel mit der uns wichtigen Kaufbemerkung das viertletzte Blatt des Bandes bildet.

Wir fragen zunächst: Können wir dem Kaufvermerk des Dr. Erasmus Hock auf dem Titelblatte seiner „Hypnerotomachia Poliphili“ Glauben schenken? Stammt das Buch wirklich aus der Bibliothek Albrecht Dürers?

Aus dem Umstand, daß der Name des Vorbesitzers „Albertus Dyrerus“ so absolut dasteht, ohne weitere Erläuterung des Namens und ohne eine Beifügung dazu, darf man wohl unbedenklich annehmen, daß eben der bekannte, der berühmte Albrecht Dürer gemeint ist. Daß der Name Albrecht als „Albertus“ latinisiert ist, erscheint nur als natürlich, und daß der latinisierte Zuname mit y geschrieben ist, stört durchaus nicht, wenn wir bedenken, daß das 16. Jahrhundert in der Orthographie der Eigennamen sich alle möglichen Willkürlichkeiten gestattete.

Albrecht Dürer ist 1528 gestorben. Es könnte auffällig erscheinen, daß ein Buch aus seinem Besitz erst 1555 zum Verkaufe kam. Wo befand es sich in der Zwischenzeit? Wenn wir darüber nichts weiter zu sagen vermöchten, könnten wir, gerade weil beim Kaufe des Buches im Jahre 1555 der Käufer den ehemaligen Vorbesitzer „Albertus Dyrerus“ ausdrücklich nennt, jedenfalls den

Eindruck gewinnen, daß er seine Erwerbung als etwas Besonderes betrachtete, daß er offenbar stolz war auf die Herkunft des Stückes. 1555 waren allerdings schon 27 Jahre seit des großen Nürnbergers Tod vergangen.

Wenn ich heute durch Zufall ein wertvolles Werk aus dem einstigen Besitz eines vor 27 Jahren, also im Jahre 1901 verstorbenen berühmten Mannes, sagen wir z. B. (um Münchener zu nennen) Pettenkofers oder Rheinbergers, erwerben würde und das Buch enthielte keinen Eintrag darüber, daß es aus jener Bibliothek stammt, so wäre es nur natürlich und begreiflich (und jeder von uns hat sicherlich schon ähnliche Bemerkungen in seine Bücher eingetragen), wenn ich die mir bekannte Tatsache von der Herkunft aus der früheren bedeutsamen Besitzstätte mit bestimmten Worten in dem Buche schriftlich festhielte wie der Dr. Erasmus Hock 1555 seinen Kauf aus Dürers Bibliothek.

Was aber dem Eintrag des Dr. Erasmus Hock in dem Buche Glaubwürdigkeit zu verleihen vermag, das ist meiner Ansicht nach merkwürdigerweise gerade die späte Jahrzahl 1555.

Nach einer handschriftlichen Aufzeichnung¹⁾ des Nürnberger

¹⁾ Ich wurde auf diese aufmerksam durch einen Aufsatz von Theodor Hampe, Zu Albrecht Dürers Hausrat und Sammlung, in: Fränkische Tagespost Nr. 338, 9. Dezember 1927, 4. Beilage. Herr Geheimrat Hampe hatte, wofür ihm auch hier bestens gedankt sei, die Güte, mir die Stelle, die wohl auch anderen mit der Frage von Dürers Nachlaß sich beschäftigenden Forschern wichtig ist, in Abschrift mitzuteilen. Der Text steht auf dem zu Seite 189 gehörenden Durchschußblatt und lautet: „Herr Willibald Pirckheimer soll, da er mit Dürer in einer gar vertrauten Freundschaft gestanden, von diesem viele Gemälde und Kunststücke besessen haben, welche Herr[n] Pirckheimers Eydam nach seinem Tode, Billibaldus im Hoff, der Ältere, geerbt. Außer dem aber ist auch zu erinnern, daß, weil Albrecht Dürer mit seinem Weibe keine Erben hinterlassen, alles mit den Kunstsachen auf seinen Bruder Andream Dürern, der ein Goldschmied gewesen, gefallen seye; da nun auch dieser Andreas Dürer keine Erben hinterlassen, ist alles seinem Weibe, die aus der Fremde und, wie man glaubet, aus Böhmen bürtig gewesen, geblieben, deren Verlassenschaft dann, weil sie eine Witwe geblieben, die Freunde aus Böhmen gehohlet und unter sich geteilet, daß also vieles von den Dürerischen Kunstsachen aus Nürnberg gebracht worden.“ In dem oben genannten Aufsatz der Fränkischen Tagespost vermutet Hampe jedoch, daß bei der Überlieferung von der Wanderung Dürerscher Nachlaßstücke nach Böhmen an des Endres Dürer Tochter und einziges Kind Constantia und deren Verheiratung mit dem Goldschmied Gülg Kilian Proger (Egidius Kilian

Professors Johann Gabriel Doppelmayr (1671—1750) in einem in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg befindlichen durchschossenen Exemplar von dessen uns heute noch wertvollem gedruckten Werk „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern“ (Nürnberg 1730) ist Albrecht Dürers Nachlaß nach dem Tode seiner am 28. Dezember 1539 kinderlos verstorbenen Witwe Agnes an Dürers Bruder Andreas (Endres) gelangt, der zu Nürnberg Goldschmied war und am 21. April 1555 starb¹⁾).

Der Tod des Endres Dürer²⁾ im April 1555 mag Gelegenheit gegeben haben, Teile des Nachlasses zu verkaufen, darunter das von dem Dr. Erasmus Hock erworbene Buch der „Hypnerotomachia Poliphili“. Wo der Kauf dieses Bandes durch Hock stattgefunden hat, wird in unserem Eintrag leider nicht gesagt. Es wäre von Wichtigkeit das zu wissen, um etwaigen weiteren Teilen von Dürers Nachlaß nachforschen zu können. Wahrscheinlich kommt hier Nürnberg in Betracht.

Doch muß man auch die Doppelmayrsche Angabe von der Abwanderung des Dürerschen Nachlasses nach Böhmen im Auge behalten.

Über den Käufer des Buches Dr. Erasmus Hock war trotz vieler von mir betriebenen Nachforschungen zunächst nichts weiter festzustellen.

Wir kommen nun zu der Frage: Was wissen wir von der Bibliothek Albrecht Dürers überhaupt? Von Büchern, die er besessen hat? Von solchen in seiner Hinterlassenschaft?

aus Prag?) zu denken sei. Es dürfte sich empfehlen, gelegentlich diesen Fragen nachzugehen.

¹⁾ Hampe in: Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler X (1914), S. 70 f. Endres Dürers Witwe starb 1560; vgl. Fränkische Tagespost a. a. O.

²⁾ Hampe in Thieme und Becker a. a. O. berichtet, daß die Totenbücher der Kirche St. Lorenz seinen Tod verzeichnen. Das geschieht unter Angabe des Wohnhauses „pey der stainen pruck“ (der heutigen Fleischbrücke), weshalb kaum zu zweifeln ist, daß Endres Dürer zu Nürnberg starb. Schaffer, Dürers Familie, in: Fränkische Monatshefte VII (1928), S. 166 gibt an, Endres Dürer habe nach dem 1533 erfolgten Verkauf des elterlichen Hauses Nürnberg für immer verlassen; doch dürfte das unrichtig sein. Ob Constantia Nachkommen hatte, ist (nach Schaffer a. a. O.) nicht bekannt.

Die Stadtbibliothek zu Nürnberg hat im Sommer 1928, um des Meisters Gedächtnis zu ehren, eine Dürer-Ausstellung veranstaltet, in welcher sie Nürnbergs Kultur zur Zeit des großen Künstlers im Buch veranschaulichen wollte¹⁾. Man hätte erwarten dürfen, daß in dieser Ausstellung sich auch etliche Bücher befunden hätten, die dereinst im Besitze Dürers selbst gewesen wären, aber auffallenderweise nennt die Stadtbibliothek Nürnberg kein nachweislich aus Dürers Bibliothek stammendes Buch ihr eigen²⁾.

Dürers Verhältnis zum Buch begann schon sehr früh: nämlich als Anthoni Koberger (Koberger), der berühmte Nürnberger Buchdrucker, bei der Taufe Albrechts 1471 Gevatter stand.

An den großen Holzschnittwerken, die aus Michael Wolgemuts, Dürers Lehrers, Werkstatt für Koberger hervorgingen, dem „Schatzbehalter“, der 1491 erschien, und Hartmann Schedels „Weltchronik“, die 1493 veröffentlicht wurde, scheint Dürer nicht beteiligt gewesen zu sein, da er nach Ostern 1490 auf die Wanderschaft gegangen war.

In der Zeit der letzteren arbeitete er sicherlich Zeichnungen zu Holzschnitten für Buchillustration aus, wenn auch wahrscheinlich das wenigste von allem, was ihm auf diesem Gebiete zugeschrieben wird, von ihm stammt. Auch als er dann in Nürnberg sesshaft geworden war, hat er für Buchillustration schon aus wirtschaftlichen Gründen gearbeitet. 1498 ließ er in eigenem Verlage das großartige Holzschnittwerk der „Apokalypse“ erscheinen.

Er ist nun Buch- und Kunsthändler geworden. An diese seine Erwerbstätigkeit wird selten gedacht.

Ausführlich hat alle weiteren Nachrichten darüber der bekannte Kulturhistoriker Max von Böhn in einem Büchlein, betitelt „Albrecht Dürer als Buch- und Kunsthändler“, das als Privatdruck nur in sehr kleiner Auflage erschienen ist, zusammengestellt³⁾.

¹⁾ Vgl. Friedrich Bock in: Fränkische Monatshefte VII (1928), S. 138 ff.

²⁾ Gefällige Mitteilung des Herrn Direktors der Stadtbibliothek Dr. Friedrich Bock vom 10. August 1928.

³⁾ Zuerst unter dem Decknamen „Fritz Treufreund“ im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“, Leipzig 1902, S. 8308—8309 und 8350—8351; dann erweitert nur in 50 Exemplaren als Manuskript gedruckt München 1905; ferner abermals erweitert in dritter Auflage München 1914. Vgl. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie, 2. Aufl. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 41, Straßburg 1928), S. 95, Nr. 1485—1488.

Über Dürers Bibliothek aber — abgesehen natürlich von den Büchern und Schriften, die er selbst verfaßt und herausgegeben hat — sind wir gar nicht unterrichtet. Es wird eine dankbare Aufgabe sein, ihr nachzuspüren. Ich kann aber diese Aufgabe bei der gegenwärtigen Gelegenheit nicht völlig bearbeiten. Nur ein paar Beiträge kann ich zunächst dazu liefern, wobei ich nur von wirklichen Büchern spreche und graphische Blätter nicht berücksichtige.

In der Herzog August-Bibliothek zu Wolfenbüttel befindet sich das Exemplar einer von Dürer gekauften und besessenen lateinischen Euklid-Ausgabe¹⁾. Es ist der schöne 1505 zu Venedig hergestellte Druck: „Euclidis Megarensis philosophi Platonici Elementa etc.“ Auf das Titelblatt unten in der Mitte hat Dürer eigenhändig folgenden Eintrag hingeschrieben²⁾:



Dz puch hab Ich
zu Venedich om
ein Dugatn kauft
Im 1507 Ior

Albrecht Dürer

Daß Dürer auch für seinen Freund Willibald Pirckheimer zu Venedig Bücher besorgte, wissen wir aus den Briefen, welche er im Jahre 1506 von dort an den Nürnberger Humanisten schrieb³⁾.

In seinem Tagebuch über seine Reise nach den Niederlanden finden sich auch Aufzeichnungen über Bücherkäufe, die er während der Reise gemacht hat.

So kaufte er in Brüssel 1520 „zween Eulenspiegel“ für 1 Stüber⁴⁾, offenbar zwei Stück des Volksbuches Till Eulenspiegel.

¹⁾ Albert von Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance (Leipzig 1866), S. 51; Lange u. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß (Halle a. S. 1893), S. 390; Flechsig, Albrecht Dürer I (Berlin 1928), S. 167, 173.

²⁾ Gütige Mitteilung des Herrn Direktors Dr. Wilhelm Herse der Herzog August-Bibliothek zu Wolfenbüttel.

³⁾ Lange u. Fuhse a. a. O., S. 19, Z. 17: „ . . . Und der Bücher halben, die ich Euch bestellen sollt . . . “; S. 32, Z. 18ff: Dürer hat nach etwa neu erschienenen griechischen Drucken sich umgesehen; S. 40, Z. 15/16: desgleichen.

⁴⁾ Lange u. Fuhse a. a. O., S. 125, Z. 15.

In Antwerpen hat er (ebenfalls 1520) „ein Stüber geben für das gedruckt Einreiten zu Antorff, wie der König mit ein köstlichen Triumph empfangen ist worden“¹⁾.

Ebendort hat er ferner „2 Stüber geben um die Condemnatzen und Dialogos“²⁾. Und weiter „3 Stüber für die Tractätlein“³⁾. Darnach zu Köln im Oktober 1520 hat er „kauft ein Tractat Luthers um 5 Weißpfennig“⁴⁾. Und daselbst hat er ausgegeben „1 Weißpfennig für die Condemnation Lutheri, des frommen Manns“⁵⁾. Und abermals bemerkt er: „Ich hab 1 Weißpfennig um 1 Tractätlein geben“. Und kurz darnach: „Ich hab 3 Weißpfennig geben für 2 Traktätlein“⁶⁾. Darnach im Dezember 1520 wieder zu Antwerpen: „Ich hab 2 Stüber für 2 Traktätlein geben“⁷⁾. Und dortselbst im Mai 1521: „Ich hab 3 Stüber für zwei Büchlein geben“⁸⁾. Die Traktätlein und Büchlein, die hier ohne Titel aufgeführt sind, waren vermutlich auch Reformationsschriften; denn damals schwärmte Dürer für Luther, von dem er in dem Reisetagebuch schrieb: „Darum sehe ein Jeglicher, der Doktor Martin Luthers Bücher liest, wie sein Lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig Evangelium lehrt“⁹⁾. Auch geschenkt bekam Dürer solche Bücher. „Mir hat geschenkt“, erzählt er in der Reisebeschreibung¹⁰⁾, „Cornelius [Grapheus], Secratar, die lutherisch Gefängnuß Babiloniae“.

Wir wissen, daß Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen ihm Drucke von Schriften Dr. Martin Luthers zugeschickt hat¹¹⁾. Und in einem Brief an Georg Spalatinus, des Kurfürsten Hofkaplan, bittet Dürer diesen: „ . . . wo Doctor Martinus etwas Neus macht, das tewtzsch ist, wollt mirs um mein Geld zusenden“¹²⁾.

1) Lange u. Fuhse a. a. O., S. 129, Z. 16 ff.

2) Daselbst S. 131, Z. 7 f.

3) Daselbst Z. 19.

4) Daselbst S. 135, Z. 9 f. und 16.

5) Daselbst Z. 10 f.

6) Daselbst S. 136, Z. 8.

7) Daselbst S. 145, Z. 17 f.

8) Daselbst S. 166, Z. 9 f.

9) Daselbst S. 164, Z. 9 ff.

10) Daselbst S. 173, Z. 22 ff.

11) Daselbst S. 66, Z. 15/16.

12) Daselbst S. 67, Z. 2 ff. Spalatinus hatte seinerseits Dürer gebeten, ihm die 1519 anonym erschienene Schrift des Nürnberger Stadtschreibers und

Im Britischen Museum wird ein von Dürer eigenhändig geschriebenes Verzeichnis von 16 Schriften Martin Luthers aufbewahrt¹⁾. Es ist wahrscheinlich im Jahre 1520 oder 1521 geschrieben. Leider hat Dürer dabei nicht bemerkt, welchen Zweck das Verzeichnis dieser Drucke — denn um solche handelt es sich zweifellos — haben sollte, ob es Stücke betrifft, die er lesen oder erwerben wollte oder schon besaß oder für Andere besorgte oder welche Bewandtnis es sonst mit jenen Titeln hatte.

Zu den bedeutenden Nürnberger Zeitgenossen Dürers zählte der Astronom Bernhard Walther, der neben Johannes Müller von Königsberg in Franken, genannt Regiomontanus, dessen Mäzen er war, als mathematische Berühmtheit der Stadt zu gelten hat. Er hatte nach dem allzufrühen Tode Regiomontans (1476) dessen hinterlassene Instrumente und Bücher aufgekauft und sorgfältig bewahrt, auch noch vermehrt. Nach seinem eigenen im Jahre 1504 erfolgten Tode wurde von seinen Testamentsvollstreckern das vorhandene bare Geld den Erben übermacht, das Haus aber, das er am Tiergärtnerort bewohnt hatte, 1509 an Albrecht Dürer²⁾ verkauft. Die vorhin genannten, zum Teil von Regiomontanus herstammenden Instrumente und Bücher aber sollten nach dem letzten Willen Walthers womöglich als ein ungetrenntes Ganzes veräußert³⁾ und der Erlös zu einer Jahrtagsstiftung bei der Kirche St. Sebald verwendet werden. Dem Verkaufe der Sammlung als Ganzes scheinen sich beträchtliche Schwierigkeiten entgegengestellt zu haben. Die Angelegenheit zog sich durch lange Jahre hin; schließlich scheinen die Bestände allmählich zerstreut worden zu sein. Einen großen

Freundes Dürers, Lazarus Spengler zu besorgen, die betitelt war: „Schutzed . . . mit antzaigunge, warumb Doctor Martini Luthers leer nitt als vnchristenlich verworffen . . . werden soll“.

¹⁾ Lange u. Fuhse a. a. O., S. 380, wo auch die von Dürer nur ungenau wiedergegebenen Titel nach dem wirklichen Wortlaut der Drucke festgestellt sind.

²⁾ Walthers Ehefrau Christina war 1488 Patin von Dürers Schwester Christina; vgl. Lange u. Fuhse a. a. O., S. 7.

³⁾ Vgl. H. Petz, Urkundliche Nachrichten über den literarischen Nachlaß Regiomontans und B. Walters 1478—1522, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XII (1888), S. 237 ff. Auffallenderweise brachte Petz die folgenden im Korrespondenten von und für Deutschland 1870 veröffentlichten Nachrichten nicht!

Teil der Bücher erwarb die Stadt Nürnberg; einige Handschriften kamen in den Besitz Willibald Pirckheimers, und eine Anzahl Bände kaufte schließlich Albrecht Dürer.

Im Rechnungsbuche der Armenpflege der Stadt hat der Pfleger Kaspar Pusch folgenden Eintrag gemacht:

„Item den 13. November 1522 gab in dieß Almosen der Marx Pfister¹⁾ von Augsburg einen Rest allerlei Werkzeugs²⁾, Bücher und Anderes, das von Bernhard Walthers verlassener Hab überblieben war, das wir verkaufen mögen, den Armen zu gut . . .“

Und ein weiterer Eintrag meldet:

„Item am 13. Januar 1523 verkauften wir dem Albrecht Dürer 10 Bücher von des Bernhard Walthers Büchern, so den Malern dienlich sind und durch Wilibald Pirckheimer geschätzt worden sind, der uns gab an Münz 20 fl.“³⁾ Schade, daß wir die Titel der 10 Bücher nicht erfahren, die Dürer damals gekauft hat; der verhältnismäßig hohe Preis läßt darauf schließen, daß es wertvolle Werke gewesen sind. Da ein Verzeichnis der am 1. Oktober 1522 noch vorhandenen Bände der Waltherschen Hinterlassenschaft sich erhalten hat⁴⁾, wären sie wohl in dieser Liste zu suchen.

Das Verzeichnis gibt 145 Büchertitel an. In der Nürnberger Stadtbibliothek sind davon kaum ein Dutzend erhalten⁵⁾. Von dem Gedanken ausgehend, daß auch die 10 von Dürer erworbenen Bücher in dem Verzeichnis enthalten sein müßten, und den weiteren Gedanken anfügend, daß diese Bände oder einzelne davon aus dem Nachlaß Albrecht Dürers vielleicht über Agnes Dürer in den Besitz des Endres Dürer gelangt und dann daraus wie die „Hypnerotomachia Poliphili“ von dem Dr. Erasmus Hock gekauft, schließlich wie dieser Band aber in die Münchener Hofbibliothek gelangt sein könnten, habe ich jenes Verzeichnis mit unseren Katalogen verglichen, und zwar sowohl die ausdrücklich als Handschriften bezeichneten Stücke mit unseren Handschriftenkatalogen wie die gedruckten Werke mit dem Hauptkatalog unserer Drucke.

1) Einer der Testamentsvollstrecker des Bernhard Walther.

2) Wohl astronomische Instrumente.

3) Korrespondent von und für Deutschland, Nr. 241 (Nürnberg), 12. Mai 1870, S. 3.

4) Gedruckt bei Petz a. a. O., S. 247 ff.

5) Petz a. a. O., S. 240.

Allein die Mühe war leider vergeblich aufgewendet. Es fand sich kein Stück vor, das etwa jener Herkunft sein könnte.

Gar oft wird Dürer zu Pirckheimer gegangen sein und sich nach Büchern über irgend einen Gegenstand, der ihm gerade wichtig war, erkundigt haben, wie er selbst es uns z. B. anschaulich schildert, als er sich mit der Lehre von den Proportionen der menschlichen Gestalt beschäftigte. Da sagt er¹⁾: „Nachdem sich zwischen uns zu mehr Moln hat begeben, daß wir zu Red worden sind von allerlei Künsten und unter anderen ich frogte, ob auch Bücher vorhanden wären, die do von der Gestalt der Menschen lehrten zu machen, vernahm ich von Euch, sie wären gewest, aber bei uns nit entgen (zugegen, erhalten)“.

Vielleicht hat er auch eine der gedruckten Vitruv-Ausgaben besessen. Denn als ihm Jacopo de' Barbari, an den er, offenbar während jener zu Nürnberg weilte, sich um Auskunft über Proportionslehre gewandt hatte, nichts mitteilte, da half er sich selbst. „Nachdem nahm ich“, erzählt er²⁾, „die Ding zu Herzen, nahm für mich den Fitruvium³⁾, der schreibt ein Wenig von der Gliedmaß eins Manns“.

Jedenfalls war ihm der Inhalt von Vitruvs Architekturwerk geläufig. Denn als er auf seiner Reise nach den Niederlanden im Münster zu Aachen 1520 die Porphyrsäulen erblickt, welche Karl der Große aus dem Palaste des Theodorich zu Ravenna hatte entführen und dem Aachener Kirchenbau einfügen lassen, da fallen ihm des Vitruvius Proportionsvorschriften ein, und er schreibt in sein Reisetagebuch über die Säulen: „Diese sind werklich nach Fitruvius Schreiben gemacht“⁴⁾. Und auch sonst zitiert er in seinen theoretischen Schriften den römischen Bauschriftsteller⁵⁾, wobei

¹⁾ Lange u. Fuhse a. a. O., S. 337, Z. 9 ff.

²⁾ Daselbst a. a. O., S. 340, Z. 21 f; vgl. dazu S. 343, Z. 4 f.

³⁾ „Auf Vitruv hat ihn selbstverständlich Pirckheimer hingewiesen“, sagt Flehsig I, 166. So selbstverständlich ist das übrigens nicht, im Gegenteil: wenn Pirckheimer ihn auf Vitruv aufmerksam gemacht hätte, so würde Dürer es an der obigen Stelle gesagt haben, da sie in einem Entwurf einer Widmung an Pirckheimer selbst steht.

⁴⁾ Lange u. Fuhse a. a. O., S. 132, Z. 23 f.

⁵⁾ Vgl. ebenda S. 183, Z. 23; S. 184, Z. 11; S. 209, Z. 6; S. 268, Z. 3; S. 272, Z. 15; S. 314, Z. 6, 14; auch die Stelle S. 334, Z. 14 ff. dürfte, trotzdem Jemand Anderer sie verfaßt hat, auf seine Anweisung zurückgehen.

wir den Eindruck gewinnen, daß er aus eigenem Wissen schöpft, nicht etwa humanistischen Freunden die Kenntnis der verwendeten Stellen verdankt. Haben sich doch Auszüge aus Vitruv erhalten, die Dürer sich in deutscher Sprache mit eigener Hand niedergeschrieben hat¹⁾.

Aus den vorstehenden Einzelheiten läßt sich erkennen, daß Dürer Bücher, die ihn für seine eigenen Zwecke interessierten, kaufte oder sonstwie erwarb. Und ich werde kaum phantastischer Behauptung beschuldigt werden dürfen, wenn ich die Meinung äußere, daß im Dürerhaus am Tiergärtner Tor beim Tode des Meisters ein ansehnlicher Bestand von Büchern vorhanden gewesen sein wird. Darunter auch unser Band der „Hypnerotomachia Poliphili“, auf die ich jetzt wieder zurückkomme.

Außer dem Kaufeintrag des Dr. Erasmus Hock trägt das Buch keinen Besitzervermerk. Hätte Albrecht Dürer, wenn er es wirklich besaß, nicht einen solchen auf dem Titelblatt angebracht? In dem Wolfenbütteler Euklid-Buch befindet sich, wie vorhin erwähnt wurde, ein Eintrag Dürers darüber, wann und wo er jenen Band gekauft hatte. Aber schließlich ist das Fehlen einer solchen Besitzbemerkung kein Beweis dafür, daß der Dr. Erasmus Hock mit seiner Behauptung nicht die Wahrheit geschrieben hat.

Die Titelseite des Buches ist schmutzig und stockfleckig, ebenso das Schlußblatt. Man gewinnt den Eindruck, als sei das Buch längere Zeit ohne Einband aufbewahrt worden oder als sei es nur mit einem schlechten versehen gewesen. Die Stockflecken sind von der oberen linken Ecke und dem oberen Rand aus überhaupt weit in das Papier des vorderen Teiles des Buches eingedrungen; es scheint, als sei das Buch hier einmal im Wasser gelegen oder mit sonstiger Feuchtigkeit oder Flüssigkeit in Berührung gekommen. Im übrigen ist es sehr gut erhalten und zeigt geringe Benutzungsspuren, die natürlich auch aus neuerer Zeit stammen können.

Seinen jetzigen Einband hat das Buch erst am Ende des 18. Jahrhunderts oder noch später erhalten. Es ist ein starker, glatter, brauner Lederband, der als Schmuck sowohl der Vorder-

¹⁾ Lange u. Fuhse a. a. O., S. 317 ff.

wie der Rückseite das in Gold gepreßte Super-Libros der Mannheimer Hofbibliothek trägt. Doch ist dieses Super-Libros kein bündiger Beweis dafür, daß das Buch aus der Mannheimer Bibliothek nach München gelangt ist, da mit der Mannheimer Hofbibliothek auch der Metallstempel jenes Super-Libros nach München kam und dort später auch auf Bücher der bayerischen Hofbibliothek aufgedruckt wurde, wie er denn heute noch vorhanden und sogar in neuerer Zeit noch zum Schmucke von einzelnen Einbänden verwendet worden ist.

Es erhebt sich die Frage: Wann und wo hat Dürer das Buch erworben? Und von noch größerer Wichtigkeit ist alsdann die Frage: In welchem Verhältnis stand er zu ihm? Der Umstand, daß wir einen Venezianer Druck vor uns haben, läßt uns sofort an Dürers Aufenthalt in der Lagunenstadt denken. Seine angebliche erste Fahrt dorthin vom Jahre 1494/95 scheidet natürlich aus. Wahrscheinlich im Jahre 1505 hat sich Dürer zum zweiten Male nach Italien begeben und ist dort, hauptsächlich in Venedig, bis zum Frühling des Jahres 1507 geblieben. Der Wolfenbütteler Euklid wird kaum das einzige Buch gewesen sein, das er sich in Venedig gekauft hat. Ob nicht auch unser Band damals von ihm erworben worden ist?

Die „Hypnerotomachia Poliphili“ wurde, wie der am Schluß angebrachte Druckvermerk sagt, durch den berühmten Aldus Manutius zu Venedig im Dezember 1499 gedruckt: „Venetiis Mense decembri. M. ID. in aedibus Aldi Manutii, accuratissime“. Den zwei Hauptworten des Titels war noch die Erklärung hinzugefügt: „ubi humana omnia non nisi somnium esse docet atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat“. Die zweite Ausgabe vom Jahre 1545 gab den Titel italienisch und verdolmetschte das eigenartige Schlagwort; da hieß es: „La Hypnerotomachia di Poliphilo, cioè pugna d'amore in sogno“. In der deutschen Literatur ist der Titel übersetzt worden mit „Geträumter Liebeskampf“¹⁾.

Das Werk war anonym erschienen. Aber der Name des Verfassers ergab sich, wenn man die schön gedruckten, reich ver-

¹⁾ Albert von Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance (Leipzig 1866), S. 75.

zierten Versalien am Anfange der sämtlichen Kapitel zusammenstellte; man hatte dann den Satz vor sich

POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT

Seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts wußte man daraus — allerdings nicht in weiter Öffentlichkeit —, daß der Verfasser Francesco Colonna heißen habe und Mönch gewesen war. Erst im XVIII. Jahrhundert begann man sich mit den Lebensumständen Colonnas zu beschäftigen.

Für unsere Untersuchung genügt es zu wissen, daß er 1433 zu Venedig geboren und ungefähr seit 1455 im Dominikanerkloster zu Treviso Mönch war. Dort schrieb er den Roman „Hypnerotomachia Poliphili“, dessen Heldin Polia wohl nur in seiner Phantasie gelebt hat. 1467 wurde die erste Niederschrift beendet. 1473 empfing Colonna an der Universität Padua den Baccalaureus-Grad, darnach siedelte er in das Kloster San Giovanni e Paolo in Venedig über, wo er im hohen Alter von 94 Jahren 1527 gestorben ist.

Zweiunddreißig Jahre war das Manuskript, an dem Colonna ständig ergänzend weiterarbeitete, ungedruckt dagelegen, und sein Verfasser hatte schon fast die Hoffnung aufgegeben, es im Druck erscheinen zu sehen, als ein literaturbegeisterter Mäzen, der „artium ac iuris pontificii consultus“ Leonardo Crasso aus Verona, es auf seine Kosten bei Aldus Manutius drucken ließ und dem Herzog Guidobaldo von Montefeltre widmete.

Das Buch ist ein Roman und schildert die Erlebnisse seines Helden Poliphilus mit dessen Herzenskönigin Polia, der Personifikation der Antike. Der Hintergrund ist eine seltsame Traum-dichtung, die in Begeisterung ausgefüllt wird mit dem gesamten Wissen eines gelehrten Humanisten über die Antike. „Wie Colonna das Bekannte mit dem Erdichteten zusammenstellte, wie er mit einem ungemeinen Zitatenreichtum aus den antiken Schriftstellern seine Phantasiebilder ausschmückte, wie er seine beachtenswerten archäologischen Kenntnisse zur Beschreibung ersonnener Kunstwerke verwandte, machte er seinen Zeitgenossen den Eindruck, daß die Gespinnste seiner Einbildungskraft ebenfalls auf Gelesenem und Gesehenem beruhten“¹⁾.

¹⁾ Giehlow, Hieroglyphenkunde (vgl. unten S. 16, Anm. 1), S. 47.

Zu diesen ersonnenen Kunstwerken, welche das Buch bekannt machte, zählen zahlreiche hieroglyphische Inschriften, die in Holzschnitten abgebildet und im Text beschrieben, angeblich entziffert und erläutert wurden. Und damit zählt nach dieser einen Richtung ihres Inhalts hin die „Hypnerotomachia Poliphili“ zu einem eigenartigen Literaturkreis, dem erst neuerdings die ihm gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde, und zwar infolge der bahnbrechenden, leider nur in ihren Anfangsteilen ausgearbeiteten, unvollendet gebliebenen Untersuchung des allzu früh verstorbenen, von mir hochverehrten Dr. Karl Giehlow, die betitelt ist: „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.“¹⁾.

Giehlow hat gezeigt, daß die symbolisch-emblematischen Werke, die um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts zahlreich erschienen und eine merkwürdige Liebhaberei für gekünstelte symbolische Einzelheiten hervorriefen, zu einem Teil zusammenhängen mit dem Eindringen der Kenntnis des ägyptischen Altertums und besonders der Hieroglyphen in die humanistische Renaissance des XV. und XVI. Jahrhunderts, zunächst in Italien, von wo dann Frankreich und Deutschland die sonderbare ältere Hieroglyphenkunde, wie man sie bezeichnen mag, übernahmen²⁾.

Die Hieroglyphenkunde der italienischen Humanisten führt Giehlow zurück auf eine 1419 aus Andros nach Florenz gelangte Handschrift der zwei Bücher der Hieroglyphica des Horapollon. Er schreibt diesem Jahr 1419 für die ältere Kenntnis vom ägyptischen Altertum eine ähnliche Bedeutung zu, „wie sie der August 1799 für die moderne Ägyptologie gewann, als französische Schanzgräber im Nildelta zu Rosette das Basaltstück mit der dreisprachigen Inschrift zu Ehren des Ptolemäus Epiphanes an das Licht förderten“³⁾. Den Hieroglyphica des Horapollon, dessen Persönlichkeit unsicher ist und von dem man nicht weiß, ob er

¹⁾ In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 32, Heft 1 (Wien und Leipzig 1915).

²⁾ Hauptsächlich zunächst auf Giehlow beruht Ludwig Volkmanns Buch „Bilderschriften der Renaissance“ (Leipzig 1923); es führt aber das Thema in vielen Einzelheiten bedeutend weiter.

³⁾ Giehlow S. 12/13.

im 4. oder schon im 2. Jahrhundert nach Christus gelebt hat¹⁾, werden von der modernen Ägyptologie naturgemäß sehr gering geschätzt. Erman hat sie geradezu als „Tollhausphantasien“ bezeichnet²⁾. Aber für die Geschichte der Kultur der Renaissance erweisen sie sich als außerordentlich wichtig, und man möchte von diesem Gesichtspunkte aus eine Neuausgabe wünschen, welche aber insbesondere die Texte der lateinischen Übersetzungen der Renaissance mit umfassen müßte. Die erwähnte Florentiner Handschrift der Hieroglyphica des Horapollon weckte bei einigen Humanisten das Interesse für die Hieroglyphen als solche, insbesondere soweit sie auf Denkmälern, zumal Obeliskern, sich befanden, die einst aus Ägypten nach Italien gelangt waren. Mochten die Bemühungen der Humanisten um jene Bilderschrift noch so naiv, kritiklos und zum Teil abergläubisch sein, sie erhielten neue Nahrung, als um die Mitte des XV. Jahrhunderts eine Reihe griechischer Schriftsteller ins Lateinische übersetzt und, nach Einführung des Buchdruckes in Italien, bald auch gedruckt wurden, deren reichhaltige Angaben über ägyptische Symbole und Hieroglyphen Beiträge zu ihrer Deutung zu liefern schienen³⁾. Von weiterem Einfluß war die Schrift des aus Florenz stammenden Architekten Leon-Battista degli Alberti „Libri de re aedificatoria decem“, die dieser 1452 dem Papst Nikolaus V. vorgelegt hatte und in denen er auch über die ägyptischen Hieroglyphen zum Zwecke des Schmuckes von Grabmälern sich verbreitete. Ihm waren sie keine Buchstaben, sondern figürliche Zeichen, die stets ein bestimmtes Wort, einen Namen, einen Begriff oder sogar eine ganze Gedankenreihe bedeuten sollten⁴⁾, also Symbole waren. Albertis Anschauungen beherrschten die Folgezeit; sein Werk wurde öfter abgeschrieben und erschien 1485 zu Florenz im Druck. Alberti empfahl die

¹⁾ Wilhelm Christ, Geschichte der griechischen Literatur (München 1898), S. 836 und 839 setzt ihn in die Zeit des Kaisers Theodosios II. (408—450).

²⁾ Adolf Erman, Die Entzifferung der Hieroglyphen, in: Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften 1922, philosophisch-historische Klasse, S. XXVIII. Herr Geheimrat Spiegelberg hat, als ich diese Abhandlung im Kreise der Akademiemitglieder vortrug, in dankenswerter Weise darauf hingewiesen, daß Horapollon sich neuerdings bei den Ägyptologen höherer Einschätzung erfreut.

³⁾ Giehlow S. 24/25.

⁴⁾ Giehlow S. 32.

Nachahmung der hieroglyphischen Symbole den Künstlern zum Schmuck an Werken der Architektur und Plastik. Man befolgte seinen Rat: die Humanisten und die mit ihnen verbundenen Künstler erfanden hieroglyphenähnliche Dingbilder, und alle möglichen Flächen und Kunstgegenstände, besonders auch Medaillen der Renaissance, füllten sich mit diesen Symbolen, die hinwiederum mit mittelalterlichen Sinnbildern, besonders aus der Tiersymbolik sich verbanden.

Bald fand sich auch ein Schriftsteller, der meinte, die ägyptischen Schriftzeichen wirklich lesen zu können: das war der bekannte Giovanni Nanni von Viterbo, Johannes Annus Viterbiensis, der in seinem Buche „Antiquitates“ die sonderbarsten Behauptungen darüber aufstellte. Seine Phantastereien wirkten übrigens stark auf die Kunst, und die Malereien, mit denen Pinturicchio 1495 die Sala dei Santi des Vatikans schmückte, erklären sich aus des Annus Klügeleien¹⁾.

Weniger phantastisch als des Nanni hieroglyphische Grübeleien waren die hieroglyphischen Gebilde, die sein Zeitgenosse Francesco Colonna in seine Dichtung der „Hypnerotomachia Poliphili“ verwob und die er auf Grund umfangreicher literarischer und antiquarischer Stoffeinzelnheiten ausarbeitete, und zwar im Gegensatze zu anderen seiner Zeitgenossen zum Teil nach wirklichen ägyptischen Hieroglyphen oder auch nach den Symbolen alter römischer Münzen. Die Holzschnitte, in denen Colonnas Hieroglyphen neben der textlichen Erläuterung erschienen, möchte man fast den modernen Bilderrätseln vergleichen, wenngleich sie von diesen wieder verschieden sind, weil jedes einzelne Emblem bei Colonna einen Begriff darstellte.

Die hieroglyphischen Holzschnitte der „Hypnerotomachia Poliphili“ sind nicht von der künstlerischen Bedeutung wie die zahlreichen übrigen Bilder des Buches, welche die Geschehnisse des eigentlichen Romans illustrieren.

Über den Bilderschmuck des Buches ist schon viel geschrieben worden. Besonders die Frage nach dem Urheber der Zeichnungen warf man auf. Man nannte (nachdem die ältere Forschung Colonna selbst als den Illustrator seines eigenen Textes betrachtet hatte,

¹⁾ Giehlow S. 45.

wovon man aber später abkam) nacheinander so ziemlich alle bedeutenden Künstler jener Zeit als ihre Verfertiger, sogar Raphael. Zu einem ganz festen Ergebnis ist man noch nicht gelangt¹⁾.

Das Buch ist ein Meisterwerk der damals immer noch jungen Druckkunst. Aldus Manutius hat es in einer der schönsten seiner geschmackvollen Typen, die seiner Werkstätte ja Weltruf verschafft haben, setzen lassen. Die großen Initialen, mit denen es geschmückt ist, gehören zwei verschiedenen, überaus charakteristischen Alphabeten an, einem älteren von kraftvoller Bandornamentik und einem jüngeren Renaissance-Alphabet mit entzückender Pflanzenverzierung.

Um zu erkennen, wie Dürer zu dem Buche stand, haben wir noch einen Umweg zu machen.

Dürers Beziehungen zur humanistischen Hieroglyphenkunde wurden erst neuerdings besser bekannt als früher durch den Fund einer Kopie der von Dürer illustrierten Horapollonübersetzung Willibald Pirckheimers (Cod. 3255 der Nationalbibliothek zu Wien, herstammend aus der ehemaligen Bibliothek des Schlosses Ambras bei Innsbruck).

Diese Wiener Handschrift scheint eine Kopie von einem verlorenen, dem Kaiser Maximilian selbst überreichten Bande zu sein. Denn Pirckheimer sagte in seinem in der Nürnberger Stadtbibliothek handschriftlich vorhandenen Entwurf zu der an den Kaiser gerichteten Widmung der von ihm angefertigten und zu Nürnberg 1515 in Druck gegebenen lateinischen Übersetzung von „Lucianus de ratione conscribendae historiae“:

„Es ist schon ein Jahr her, daß ich Eurer Majestät das Buch des Horus Nyliacus über die ägyptischen Buchstaben, das ich auf Ihren Befehl aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzte, in Linz alleruntertänigst überreichte“²⁾.

Besondere Beachtung und Hervorhebung verdient meines Erachtens hier die Angabe, daß Kaiser Maximilian selbst Pirckheimer den Auftrag erteilt hatte, den Text des Horapollon zu übersetzen. Hievon hatten wohl einzelne der Schriftsteller und Künstler, welche des Kaisers künstlerische und literarische Aufträge auszuführen hatten, Kenntnis, vor Allen sicherlich Albrecht Dürer.

1) Vgl. Pollak a. a. O., Kunstchronik S. 438 und in Thieme-Becker S. 255.

2) Volkmann S. 84.

Das Vorhandensein einzelner Skizzen von Dürers Hand zu Horapollon, welche den im Wiener Kodex von schlechterer Hand herrührenden Bildern (zwei davon werden übrigens Dürer selbst zugeschrieben) entsprechen, führt zur Vermutung, daß Dürer das dem Kaiser von Pirckheimer überreichte Exemplar eigenhändig illustriert habe.

Derjenige, der zuerst die Entwicklung der humanistischen Hieroglyphenkunde erforscht hatte, Karl Giehlow, beabsichtigte auch ein Kapitel „Die Hieroglyphen und Dürer“ zu schreiben, aber der Tod hinderte ihn daran, und so ist in Giehlow's Nachlaß nur die Überschrift der geplanten Untersuchung auf uns gekommen¹⁾. Es ist sehr schade, daß Giehlow's tiefschürfende Kenntnis der hieroglyphischen Einzelheiten der Renaissance gerade Dürer gegenüber nicht zur Geltung kommen konnte.

Die Hieroglyphenkunde, welche Dürer aus der durch Pirckheimer vermittelten Kenntnis des Horapollon sich aneignete, hat ihren Niederschlag am deutlichsten in der Ehrenpforte Kaiser Maximilians gefunden, aber auch in einzelnen Zeichnungen, die Dürer für das Gebetbuch des Kaisers lieferte und die fast um die gleiche Zeit entstanden²⁾ wie Dürers Zeichnungen zu Pirckheimers Horapollonübersetzung. Da Giehlow nicht dazu gekommen ist, darzulegen, welche hieroglyphischen Einzelheiten er in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians gefunden hat, ergreife ich die sich mir jetzt bietende Gelegenheit, die in den Zeichnungen vorhandenen Hieroglyphen als Nachtrag zu meinen Erläuterungen der von mir 1922 veranstalteten Lichtdruckwiedergabe³⁾ des Gebetbuches hier anzugeben.

¹⁾ Kunstchronik, NF. IX (1898), Sp. 265 f; Giehlow, Hieroglyphenkunde, S. 160. Vgl. Poppelreuter, Der anonyme Meister des Poliphilo (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XX, Straßburg 1904), S. 61, Anm. 2 und Volkmann S. 95, Anm.

²⁾ Giehlow S. 171 und 172. Die Zeichnungen des Gebetbuches tragen die Jahrzahl 1515; von der Abschrift der Pirckheimerschen Übersetzung des Horapollon und der Kopie ihrer Illustrationen vermutete Giehlow, daß sie innerhalb der Zeit von 1514—1517, wahrscheinlich um 1517 hergestellt worden seien.

³⁾ Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I. in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. Mit einem Geleitwort und Erläuterungen von Georg Leidinger. München 1922.

Ich habe in jenen Erläuterungen¹⁾ davor gewarnt, daß man jeden Löwen, Hund, Kranich usw. einer Dürerschen Zeichnung als Hieroglyphe betrachte, da ja solche Motive auch ohne die Hieroglyphica des Horapollon zum vielfältigsten künstlerischen Schmuck verwendet worden sind.

Aber es finden sich in den Randzeichnungen tatsächlich Einzelheiten, welche nicht bloß, wie man früher allgemein geglaubt hat, der künstlerischen Laune Dürers entsprungen und ohne besondere Überlegung auf die Ränder des Pergamentdruckes gezeichnet worden sind, sondern welche Dürer der Anregung durch den Text des Horapollon verdankt.

Ein großer Teil von diesen Einzelheiten ist rein ornamental verwendet ohne Sinneszusammenhang mit den übrigen zum Schmuck der betreffenden Seite vom Künstler auf die Randflächen geworfenen Bildern.

Ein anderer Teil aber hängt sinnvoll zusammen mit den übrigen Zeichnungseinzelheiten und beweist eben dadurch, daß er sich aus dem Horapollon-Text herleiten läßt, Dürers Abhängigkeit von dem letzteren. Nur von dem Text. Für die Bilder hatte er nicht etwa Vorlagen in einer Horapollon-Handschrift oder dem unten zu erwähnenden griechischen Druck oder jenen der lateinischen Übersetzungen, sondern er erfand sie selbst, allerdings, wie sich ergeben wird, offenbar auf Grund von Pirckheimers Anweisung. Illustrierte Horapollontexte gab es vorher nicht.

Hier bespreche ich die Hieroglyphen der Randzeichnungen, wobei Kleinigkeiten nicht berücksichtigt sind:

1. Giehlow, Gebetbuch Blatt 6, Rückseite (Leidinger Taf. 1): Affe mit Kürbis. Man vergleiche die bei Giehlow, Hieroglyphenkunde S. 226 zusammengestellten Bilder, besonders den linken Affen mit Apfel auf einer Hieroglyphe aus der 1553 in Paris bei Jacques Kerver erschienenen französischen Horapollon-Übersetzung. Über die vielfältige hieroglyphische Bedeutung des Affen vgl. Horapollon, Hieroglyphica, Buch I, Kap. 14²⁾.

2. Giehlow, Gebetbuch Blatt 9, Rückseite (Leidinger Taf. 7): Die im Urstück stark verblaßte Seite zeigt einen Arzt, den Dürer zu dem Gebet über die Erkenntnis der menschlichen Hinfälligkeit

¹⁾ S. 27.

²⁾ Ausgabe von Konrad Leemans, Amsterdam 1835, S. 21.

an den Rand gezeichnet hat¹⁾. Dieser Helfer gegen die körperliche Gebrechlichkeit betrachtet im Dahinschreiten durch einen auf seiner Nase sitzenden Brillenzwicker den Inhalt eines in seiner rechten Hand befindlichen Arzneiglasses (oder Uringlasses?¹⁾), während die hinter dem Rücken sichtbare andere Hand mit den großen Kugeln eines Rosenkranzes spielt. Dürer deutet hiermit feinem Humor an, daß die ärztliche Kunst auch der Hilfe des Gebetes nicht entraten will. In den zu Füßen der schreitenden Figur angebrachten Ranken sitzt ein Hase, der mit einer an einer Rebenranke liegenden Weintraube spielt.

Diesen Hasen hat Horapollon geliefert. Während in der deutschen Tiersymbolik der Hase als Sinnbild der Fruchtbarkeit dient — wir dürfen nur an den Osterhasen denken —, meldet Horapollon²⁾, daß bei den Ägyptern sein Bild die *ἄνοιξις* bedeute; in Pirckheimers lateinischer Übersetzung³⁾ lautet die Stelle: „Rem apertam demonstrare volentes leporem depingunt, quoniam animal hoc semper oculos apertos habere consueverit“. Gerade diese Pirckheimersche nicht zutreffende Erklärung der „ἄνοιξις“ hat auf Dürer eingewirkt. Der helläugige Hase ist Dürer offenbar eingefallen, als er den seiner Sache nicht ganz sicheren Arzt mit der Brille zeichnete, und so hat er ihn zur ornamentalen Ausgestaltung der Seite in symbolischem Gegensatz verwendet. Auch in Pirckheimers Horapollon-Übersetzung hat er einen Hasen zu der genannten Textstelle gezeichnet gehabt, wie uns die in der Wiener Handschrift erhaltene Kopie beweist⁴⁾.

3. Giehlow, Gebetbuch Bl. 12, Vorderseite (Leidinger Taf. 9): Über der Gruppe des Ritters mit dem ihm das Stundenglas hin-

¹⁾ Der Arzt mit dem Arznei- oder Uringlas in der erhobenen Hand ist ein in der illustrierten Literatur des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts öfter vorkommendes Bild. Er findet sich z. B. in dem deutschen Kalender, der 1490 zu Augsburg bei Hanns Schönsperger gedruckt worden ist, in dem deutschen Petrarca-Druck „Eyn Neüwe[s] Geteütscht Büchlein Inhaltende Grosse Erbermliche Clagen der Synlichkeit vnd des Schmertzen“ (Oppenheim 1516), Bl. Biiij.

²⁾ Ausgabe von Leemans S. 33.

³⁾ Giehlow, Hieroglyphenkunde S. 189.

⁴⁾ Abbildung bei Giehlow a. a. O. Man halte hieher den Hasen auf einem Blatte der Wiener Albertina aus einem Andachtsbuch Dürers für Lazarus Spengler; Abbildung in der Albrecht Dürer-Festschrift des Cicerone (1928), S. 47.

haltenden Tod erscheint eine Wolke, aus der Regen herabfällt. Diese Wolke gehört zu den Hieroglyphen des Horapollon (I, 37); dort ist sie das Symbol für die „*παιδεία*“, den Unterricht, welcher wie der aus der Wolke fallende Regen befruchtend wirkt. Pirckheimers Übersetzung sagt nicht ganz zutreffend „disciplina“ für „*παιδεία*“, und Dürer scheint in seiner Auffassung des Bildes von dem ursprünglichen Begriff noch etwas weiter abgerückt zu sein, indem er die lindernde Eigenschaft des Regens andeuten wollte. Vielleicht wollte er diese symbolisch der schmerzlichen Empfindung des Ritters beim Anblick des Todes gegenüberstellen. In der Wiener Horapollonhandschrift ist zu der genannten Stelle ebenfalls die Wolke mit darausfallendem Regen (*coelum rorem emittens*) gezeichnet¹⁾.

4. Giehlow, Gebetbuch Bl. 15, Vorderseite (Leidinger Taf. 10). Daß der die Spitze der Randzeichnung bildende Vogel einen Pelikan darstellen soll, habe ich in meinem Texte zu jener Tafel wahrscheinlich gemacht. Der Pelikan erscheint auch bei Horapollon (I, 54), allerdings als Symbol der Unsinnigkeit, des Wahnsinns. Diese Bedeutung hat er hier aber bei Dürer nicht; dieser bringt den Vogel, der sich die Brust öffnet und mit seinem Herzblut seine Jungen nährt, in Zusammenhang mit dem Texte des Gebetbuches vielmehr als Symbol höchster Hingabe, wodurch die Verbindung mit dem wohltätigen Manne der Randzeichnung einigermaßen gegeben ist²⁾. In der Wiener Handschrift von Pirckheimers Horapollonübersetzung befindet sich eine Zeichnung des Pelikans mit seinen Jungen³⁾, welch' letztere in der Randzeichnung fehlen.

5. Giehlow, Gebetbuch Bl. 16, Rückseite (Leidinger Taf. 12). Der Kranich, der auf dieser Seite beigegeben ist, wird bei Horapollon (II, 94) als Symbol der Wachsamkeit verzeichnet, der fliegende Kranich daselbst (II, 98) als Symbol der Kenntnis himmlischer Dinge. Letztere Tatsache würde hier die Beigabe zu dem singenden König David erklären können. Dabei scheint der Kranich in schreiender Stellung gezeichnet zu sein, wodurch eine Ver-

¹⁾ Abbildung bei Giehlow a. a. O., S. 194.

²⁾ Vgl. den Pelikan auf einem Pergamentblatte des Weimarer Schloßmuseums aus einem Andachtsbuch Dürers für Lazarus Spengler; Abbildung in der Albrecht Dürer-Festschrift des Cicerone (1928), S. 45.

³⁾ Abbildung bei Giehlow a. a. O., S. 203.

bindung zu den Textworten dieser Seite hergestellt wäre: „Ex profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam“.

6. Giehlow, Gebetbuch Bl. 17, Vorderseite (Leidinger Taf. 13). Der wilde Ziegenbock dieses Bildes versinnbildlicht bei Horapollon (I, 49) die Unreinheit. Und ich möchte fast behaupten, daß Dürer hier geradezu die Illustration zu einer Stelle des Horapollon über den Bock (oryx) liefert, welche in der Übersetzung Pirckheimers der Wiener Handschrift folgendermaßen lautet¹⁾: „Praeterea in deserto cum bibendi copia illi contigit (man sieht ein Wasserbecken auf der Zeichnung), labiis aquam confundit coenoque perturbat (dies ist auf der Zeichnung teilweise zu erkennen), pedibus quoque pulverem inicit (die gekrampfte Stellung der Vorderfüße läßt auch hierauf schließen), ne reliquis animalibus usui esse possit“. Als Vertreter dieser anderen Tiere läßt der Zeichner den Kranich auftreten, der ihm von der vorhergehenden Seite her noch im Sinne lag. In der Wiener Handschrift ist zu dem Abschnitt über den „oryx“ ein Bild dieses Ziegenbockes beigegeben²⁾. Dürers Originalzeichnung hiezu hat sich erhalten³⁾.

7. Giehlow, Gebetbuch Bl. 19, Vorderseite (Leidinger Taf. 16). Der Löwe ist bei Horapollon (I, 18) das Symbol des Mutes, der Tapferkeit usw., doch ist diese Symbolisierung ja in der gesamten Literatur und Kunst so allgemein, daß in unserem Zusammenhang keine weiteren Schlüsse gezogen werden können. Immerhin ist darauf hinzuweisen, daß in der Wiener Handschrift von Pirckheimers Horapollonübersetzung zu der genannten Stelle ein Löwe gezeichnet ist⁴⁾, der im Gegensinne ungefähr die gleiche Haltung zeigt wie der Löwe auf dem oberen Rande der hier behandelten Gebetbuchseite. Und ferner: daß von dieser Kopie der Wiener Handschrift das Original Dürers erhalten geblieben ist⁵⁾.

8. Giehlow, Gebetbuch Bl. 24, Vorderseite (Leidinger Taf. 19). Zu dem phantastischen Kranich oder Reiher dieser Seite vgl. oben S. 23. Er ist mit einer Schildkröte zusammengestellt, dem Symbol der Trägheit, das aber nicht bei Horapollon vorkommt. Woher

1) Giehlow, Hieroglyphenkunde S. 201.

2) Abbildung a. a. O.

3) In der Sammlung Blasius zu Braunschweig. Abbildung a. a. O., Taf. III.

4) Abbildung a. a. O., S. 187. Ein ähnlicher Löwe daselbst S. 185.

5) In der Sammlung Blasius zu Braunschweig. Abbildung a. a. O., Taf. III.

Dürer sie bezogen hat, ist nicht festzustellen; die Trägheit der Schildkröte ist schon im Altertum sprichwörtlich gewesen.

9. Giehlow, Gebetbuch Bl. 25, Vorderseite (Leidinger Taf. 21). Der Hirsch ist bei Horapollon (II, 21) das Sinnbild der Langlebigkeit.

10. Giehlow, Gebetbuch Bl. 25, Rückseite (Leidinger Taf. 22). Zu dem Gebet an den hl. Maximilian, den Schutzpatron des Kaisers, des Bestellers des Gebetbuches, hat Dürer eine wundervolle Zeichnung des Heiligen an den linken Rand gesetzt. Wenn ich 1922 in meinen Erläuterungen zu den Randzeichnungen dieser Seite gesagt habe, der Auerochs unter dem Texte am untern Rande stehe in keinem Zusammenhang mit dem Gebet oder dem Bilde des Heiligen, so habe ich damit zwar recht. Aber meine hieroglyphischen Studien haben mich nun belehrt, daß die Tierzeichnung sich auf den Kaiser bezieht, daß hier ein Stier gezeichnet ist, der Eigenschaften des Kaisers symbolisieren soll. Wir haben eine Hieroglyphe aus Horapollon vor uns. Dieser berichtet¹⁾: *Ἀνδρεῖον δὲ μετὰ σωφροσύνης δηλοῦντες ταῦτον ὑγιᾶ φύσιν ἔχοντα ζωγραφοῦσι*. In Pirckheimers Übersetzung lautet die Stelle²⁾: „Virilitatem cum modestia ostendentes taurum validam naturam habentem depingunt“. In der Wiener Handschrift ist zu dieser Stelle ein Stier gezeichnet, kopiert nach einem Original Dürers, der Zeichnung im Gebetbuch außerordentlich ähnlich, insbesondere was den Geschlechtsteil und die Haltung des Schweifes anlangt. Daß Dürer mit dem Stier im Gebetbuch wirklich die „Virilitas cum modestia“ Kaiser Maximilians hieroglyphisch symbolisieren wollte, müßte allerdings erst bewiesen werden.

Aber es läßt sich beweisen. Denn es gibt zwei auf Dürer zurückgehende Bilder des Kaisers, die dessen Eigenschaften durch beigegebene hieroglyphische Symbole darstellen, das eine auf dem Riesenholzschnitte der Ehrenpforte³⁾, das andere, das sicher von einem Original Dürers kopiert ist, auf dem Titelblatte der Horapollonübersetzung Pirckheimers in der Wiener Handschrift⁴⁾. Zu Füßen des von den aus Horapollon stammenden Symbolen umgebenen Kaisers ruht hier der Stier.

¹⁾ Leemans S. 46.

²⁾ Giehlow, Hieroglyphenkunde S. 199.

³⁾ Abgebildet bei Giehlow S. 1, darnach bei Volkmann S. 87.

⁴⁾ In Farben wiedergegeben bei Giehlow Taf. I, darnach in Autotypie schwarz bei Volkmann S. 86.

Vielleicht darf auch der auf den Stier der Maximiliansseite des Gebetbuches zufliegende Vogel hieroglyphisch erklärt werden, wenn wir ihn für einen Sperling ansehen; denn bei Horapollon (II, 115) bezeichnet dieser einen fruchtbaren Mann. Auf der oberen Randleiste erblicken wir noch einen Kranich, das Symbol der Wachsamkeit (vgl. oben S. 23).

11. Giehlow, Gebetbuch Bl. 26, Rückseite (Leidinger Taf. 23). Der Ziegenbock ist bei Horapollon (I, 48) das Symbol der männlichen Zeugungskraft. In der Wiener Handschrift von Pirckheimers Horapollonübersetzung ist zu dem betreffenden Text ein Bock hingezeichnet, der sehr viel Ähnlichkeit mit der Zeichnung des Gebetbuches hat.

12. Giehlow, Gebetbuch Bl. 33, Vorderseite (Leidinger Taf. 27). Von den in der linken Randleiste eingesetzten Vögeln zählt der Wiedehopf zu den Symbolen des Horapollon (II, 92 und 93); er versinnbildlicht die Trunkenheit (vgl. unten S. 27, wo von ihm als Beigabe zur Zeichnung des Betrunkenen auf Bl. 47 die Rede ist), ebenso die Eule (II, 25) den Tod, während die Gans bei Horapollon nicht vorkommt. Ein Zusammenhang der Vögel mit dem übrigen Bilderschmuck der Seite scheint nicht zu bestehen.

13. Giehlow, Gebetbuch Bl. 35, Rückseite (Leidinger Taf. 29). Aus der Wolke, auf welcher Gott Vater thront, fällt Feuer auf den in der Ecke unten sich duckenden und entfernenden Teufel. Wir werden hier an die Darstellung in der Wiener Handschrift zu Horapollon I, 29 erinnert¹⁾, die „Donner“ und „Stimmen von fernher“ bedeutet, was zu dem Bild im Gebetbuch einigermaßen passen würde.

14. Giehlow, Gebetbuch Bl. 36, Vorderseite (Leidinger Taf. 30). Auf dieser Seite erscheinen aus den Symbolen des Horapollon die Eule, der Totenvogel (vgl. oben Nr. 12) und der Fisch, der (I, 44) als Hieroglyphe für Unrecht und Haß gilt. Doch scheinen beide nur als Verzierungen verwendet zu sein und nicht im Zusammenhang mit dem sonstigen Bildschmuck der Seite zu stehen.

15. Giehlow, Gebetbuch Bl. 37, Rückseite (Leidinger Taf. 32). Hier finden sich wieder Kranich (vgl. oben S. 23) und Löwe (vgl. oben S. 24). Hieroglyphische Bedeutung für die Seite scheinen sie nicht zu haben.

¹⁾ Volkmann S. 95.

16. Giehlow, Gebetbuch Bl. 38, Rückseite (Leidinger Taf. 33). Von den Tieren dieser Seite: Löwe, Krokodil, Fasan, Pelikan hat nur der Fasan keine hieroglyphische Bedeutung. Für den Löwen (vgl. oben S. 24) und Pelikan (vgl. oben S. 23) läßt sich ein hieroglyphischer Zusammenhang mit dem übrigen Bildschmuck der Seite auch kaum feststellen, so daß sie in diesem Falle nur als Verzierungen zu gelten haben. Das Krokodil mag als hieroglyphisch bedeutsam angesehen werden. Bei Horapollon (I, 67) ist es das Symbol für einen räuberischen oder fruchtbaren oder wütenden Menschen („rapacem aut foecundum aut furentem“). Da der Psalmtext auf dieser Seite sagt: „ut destruas inimicum et ultorem“, hat er vielleicht den Zeichner an das symbolische Krokodil denken lassen.

17. Giehlow, Gebetbuch Bl. 42, Rückseite (Leidinger Taf. 36). Der Affe mit der Nuß auf dieser Seite erinnert an die gleiche Tierdarstellung auf Bl. 6, Rückseite (vgl. oben S. 21). Eine hieroglyphische Bedeutung hat bei Horapollon (II, 100) noch das auf dem unteren Rande der Seite schreitende Kamel: es ist das Symbol der Langsamkeit. Eine Beziehung zu dem Text läßt sich aber in dem gesamten Randschmuck der Seite nicht erkennen.

18. Giehlow, Gebetbuch Bl. 45, Vorderseite (Leidinger Taf. 37). Der Hund (ohne weitere Zugabe) bedeutet bei Horapollon (I, 39) den schreibkundigen Priester („sacrum scribam“). Einen solchen wird man in dem schlafendem Mann der Randzeichnung kaum zu erblicken haben, so daß der Hund nur als Verzierung anzusehen ist.

19. Giehlow, Gebetbuch Bl. 47, Vorderseite (Leidinger Taf. 39). Alle Tiere dieser Seite sind auch Hieroglyphen, der Löwe (vgl. oben S. 24 und S. 26), die Schlange (bei Horapollon I, 45 den Mund bedeutend), die Löffelgans (bei Horapollon I, 54 Symbol der Unsinnigkeit, der Unklugheit), der Wiedehopf (bei Horapollon II, 92 und 93 für die Trunkenheit verwendet) und die Fliegen (bei Horapollon I, 51 Hieroglyphe für Unverschämtheit). Schlange, Löffelgans und Wiedehopf scheinen hier Eigenschaften des Betrunkenen kennzeichnen zu sollen.

20. Giehlow, Gebetbuch Bl. 48, Rückseite (Leidinger Taf. 40). Hund und Kranich sind hier, wie es scheint, ohne hieroglyphische Bedeutung, sondern dienen nur zur Verzierung der Ränder.

21. Giehlow, Gebetbuch Bl. 50, Vorderseite (Leidinger Taf. 41). Der Wiedehopf dieser Seite hat (entgegen seiner Verwendung auf Bl. 47) hier keine hieroglyphische Bedeutung, sondern ist nur, wie auf Bl. 33 (vgl. oben S. 26) Verzierung.

22. Giehlow, Gebetbuch Bl. 51, Rückseite (Leidinger Taf. 43). Am oberen Rand ist wieder ein phantastischer Bock gezeichnet, in dem wir wohl den Oryx der Vorderseite des Blattes 17 wieder erkennen dürfen (vgl. oben S. 24). Hier füllt er nur den leeren Raum am Rand aus, ohne zu dem übrigen Bildinhalt der Seite in Beziehung zu stehen.

Fassen wir zusammen, so werden wir nicht übertreiben, wenn wir die Behauptung aufstellen, daß die Hieroglyphfiguren des Horapollon Dürer in den Randzeichnungen des Gebetbuches geläufig sind. Gerade diese hieroglyphischen Tierbilder drängen sich ihm immer wieder in die Zeichenfeder, mag er die Bilder nun ohne Zusammenhang mit dem Gebetbuchtext oder mit den übrigen Teilen seiner Zeichnungen benützen oder mag er sie in sinnhafte Verbindung dazu setzen.

Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der Text des Horapollon aufs stärkste den Schatz der zeichnerischen Gegenstände seiner Vorstellung vermehrt hat.

Im Jahre 1505 hatte Aldus Manutius die erste griechische Ausgabe der Hieroglyphica des Horapollon veranstaltet, wobei man vielleicht annehmen darf, daß das Interesse, welches die Hieroglyphen in der „Hypnerotomachia Poliphili“ allgemein erweckt hatten, den Venediger Buchdrucker zu seiner Veröffentlichung bewog¹⁾. Der griechischen Ausgabe folgten zwei lateinische im Druck.

Abgesehen davon, daß die italienische Hieroglyphik Männer wie Desiderius Erasmus von Rotterdam und Johann Reuchlin zu emblematischen Studien und Veröffentlichungen veranlaßte²⁾, drang sie insbesondere auch in den Kreis der Humanisten um Kaiser Maximilian I. ein. Hier beschäftigten sich hauptsächlich der Augsburger Konrad Peutinger und der Nürnberger Willibald Pirckheimer damit. Dem ersteren, der in Griechenland eine Horapollonhandschrift gekauft hatte³⁾, widmete am 20. April 1515 der damals

¹⁾ Volkmann S. 28.

²⁾ Dasselbst S. 71 ff.

³⁾ Dasselbst S. 41.

zu Augsburg weilende italienische Gelehrte Bernhardinus Trebatius¹⁾ aus Vicenza eine lateinische Horapollon-Übersetzung, welche dann Johannes Frobenius 1518 zu Basel druckte. Sie wurde zusammen mit dem griechischen Text 1521 zu Paris und später noch mehrere Male abgedruckt.

Eine andere lateinische Übersetzung fertigte der Bolognese Filippo Fasanini²⁾ (Phasianinus) an; sie wurde 1517 zu Bologna gedruckt.

Vor diesen beiden gedruckten lateinischen Ausgaben hatte schon Pirckheimer die von Kaiser Maximilian gewünschte angefertigt. Pirckheimers Übersetzung blieb zu seinen Lebzeiten ungedruckt.

Dürer hat kaum von sich selbst aus sich mit den Hieroglyphen des Horapollon beschäftigt. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Pirckheimers durch Kaiser Maximilian selbst veranlaßte lateinische Übersetzung des Horapollontextes, wie schon der von anderen Übersetzungen abweichende und gerade durch solche Abweichungen³⁾ in Dürers Bildern sich bemerkbar machende Wortlaut der Wiener Handschrift erkennen läßt, auf den Künstler eingewirkt hat. Er hat vermutlich, wie oben S. 20 schon erwähnt wurde, das von Pirckheimer dem Kaiser überreichte, heute verschollene Exemplar der Übersetzung eigenhändig mit Bildern geschmückt gehabt. Den hieroglyphischen Bilderstoff hat er dadurch seinem künstlerischen Gedächtnis einverleibt. Aus dem Umgang mit Pirckheimer wird Dürer sein Interesse für die Hieroglyphik gewonnen haben. Bei Gelegenheit der Schmückung der Horapollon-Übersetzung mit Bildern haben die beiden Freunde sich wohl viel über alle in Betracht kommenden Fragen unterhalten⁴⁾. Wie weit dabei Pirckheimer ihm Vorschriften gegeben haben mag, bleibe zunächst dahingestellt. Man wird vielleicht nicht fehlgehen, wenn

¹⁾ Giehlow, Hieroglyphenkunde S. 130; Volkmann S. 81. Den von Giehlow erwähnten angeblichen Druck von 1515 konnte ich nicht finden.

²⁾ Giehlow a. a. O., S. 129; Volkmann S. 29.

³⁾ Aus gewissen Umständen möchte man schließen, daß Pirckheimer einen handschriftlichen Text der Übersetzung des Trebatius kannte.

⁴⁾ Wie Pirckheimer Dürer humanistisch beeinflusst hat, zeigt die Entstehung von Dürers Kupferstich „Nemesis“ (B 77), der auf einem lateinischen Gedicht Angelo Polizianos beruht: über die Vermittelung der Kenntnis dieser Quelle an Dürer vgl. Giehlow in: Die Graphischen Künste, Mitteilungen (Wien) 1902, Nr. 2, S. 25 f.

man annimmt, daß der Humanist angegeben hat, wie er alle einzelnen Teile der Illustrationen gestaltet sehen wollte. Aber selbst wenn dem so ist, so hat sich dabei Dürer den Inhalt des Textes zu eigen gemacht.

Und ich möchte ihm daher auch den Niederschlag, der von den Hieroglyphen des Horapollon in den Randzeichnungen des Gebetbuches des Kaisers zu erkennen ist, als Eigentum zuschreiben und nicht etwa vermuten, daß Pirckheimer ihm für die Gestaltung des Schmuckes des Gebetbuches unmittelbare Anweisungen gegeben habe.

* * *

Nachdem es zweifellos ist, daß die Hieroglyphica des Horapollon in Dürers künstlerischen Motivenschatz eingedrungen sind, liegt es nahe, der Frage nachzugehen, ob nicht auch die Hieroglyphen des Francesco Colonna in der „Hypnerotomachia Poliphili“ bzw. die sämtlichen darin befindlichen Bilder oder das Buch überhaupt ihn beeinflußt haben. Diese Frage verstärkt sich angesichts des Exemplares, welches vor uns liegt und den Vermerk trägt, daß es aus Albrecht Dürers Bibliothek stammt.

Bei der Berühmtheit der „Hypnerotomachia“ möchte man annehmen, daß schon die bisherige Forschung (die ja von unserem Kaufeintrag nichts wußte) sich die Frage vorgelegt hat, ob nicht Beziehungen zwischen dem Buch und Dürer bestanden haben. Dies ist in der Tat geschehen.

Die Sprache, in der die „Hypnerotomachia Poliphili“ geschrieben wurde, ist nicht etwa die lateinische, wie man aus der Form der Worte des Titels erwarten möchte, sondern die italienische, untermischt mit Zitaten und Brocken aus den alten Sprachen, ein merkwürdiges Kauderwälsch, das offenbar auf der einen Seite darauf berechnet war, dem Ungelehrten teilweise lesbar zu sein und ihn mit Staunen und Bewunderung für die Gelehrsamkeit des Verfassers zu erfüllen, das auf der anderen Seite aber auch Gelehrten Achtung vor dessen Wissen abnötigen wollte.

In der Vorrede, die der das Erscheinen des Buches ermöglichende Mäzen Leonardo Crasso schrieb, hatte er hervorgehoben: „Res una in eo miranda est, quod cum nostrati lingua loqua-

tur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana quam tusca et vernacula“.

Am Hofe des Guidobaldo da Montefeltre zu Urbino, dem die „Hypnerotomachia“ gewidmet war, scheint das Buch sehr beliebt gewesen zu sein und die geschraubte Ausdrucksweise des verliebten Poliphilo drang so sehr in die Hofkreise, daß die Kavalierie sich in jenem Stil mit ihren Damen mündlich und schriftlich unterhielten. Darüber läßt Graf Baldesar Castiglione, der sich bis 1506 in Urbino aufhielt, den Helden seines berühmten Werkes „Il Cortegiano“ Cesare Gonzaga folgendermaßen spotten¹⁾: „ . . . che già h'o io conosciuto alcuni, che scrivendo et parlando a donne usano sempre paroli di Poliphilo et tanto stanno in sottilità della rethorica, che quelle si diffidano di se stesse et si tengon per ignorantissime et par loro un hora mill'anni finir quel ragionamento et levarsi davanti“.

In der deutschen Übersetzung von Albert Wesselski (Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione, München und Leipzig 1907, II, 87) lautet die Stelle:

„Habe ich doch einige gekannt, die im mündlichen und schriftlichen Verkehre mit Damen immer Wendungen aus dem Poliphilo verwenden und sich diesen hochtrabenden Schwulst so angeeignet haben, daß die Damen — verwirrt, weil sie gar nichts verstehen — an der eigenen Vernunft verzweifeln und sich möglichst schnell losmachen, da ihnen ein eine Stunde dauerndes Gespräch ein Jahrtausend zu währen scheint . . .“.

Wenn den Damen also eine Stunde wie 1000 Jahre erschien, so müssen die „paroli di Poliphilo“ recht langweilig gewirkt haben.

Man hat angenommen, daß die Sitte, „paroli di Poliphilo“ zu gebrauchen, nicht bloß in Urbino herrschte, sondern ebenso auch in der Heimatstadt des Verfassers der „Hypnerotomachia“, zu Venedig. Und da Albrecht Dürer im Sommer 1506 in seine Briefe aus der Lagunenstadt an Willibald Pirckheimer Stellen in einem sonderbaren lateinisch-italienischen Kauderwälsch einfügt, hat man daraus geschlossen²⁾, daß er damit über die Modetorheit der schönggeistigen Kreise Venedigs scherzen wollte, die sich des

¹⁾ Kap. 70 des dritten Buches.

²⁾ Giehlow, Hieroglyphenkunde S. 96.

seltsamen Sprachgemisches der „Hypnerotomachia“ bedienten, der „paroli di Poliphilo“¹⁾. Sagte er doch auch scherzhaft in einem jener Briefe von sich: „Ich bin ein Tzentilam²⁾ zu Fenedich worden“.

Ich bin nicht in der Lage, die Frage philologisch zu untersuchen, wie es notwendig wäre; ich möchte aber hier die dringende Anregung dazu gegeben haben. Denn es muß auf dem Wege der methodischen sprachlichen Untersuchung³⁾ möglich sein, sicher festzustellen, ob Dürers Kauderwälsch wirklich mit der Sprache der „Hypnerotomachia“ zusammenhängt und tatsächlich von ihr bzw. von der damaligen zu Venedig und sonstwo herrschenden Mode beeinflusst ist.

Es wäre aber auch möglich, daß Dürer an jenen Briefstellen dem Nürnberger Landsmann überhaupt nur zeigen wollte, daß er sich schon Italienisch angeeignet hatte. Das Radebrechen wäre eben dann ein Scherz, wie er in ähnlichen Fällen oft schon vorgekommen ist und wie wir ihn selbst in gleicher Lage vielleicht verüben würden.

Soweit mein Laienverstand in dieser sprachwissenschaftlichen Frage reicht, halte ich einen Zusammenhang der Dürerschen Brieftexte mit der Sprache der „Hypnerotomachia“ bzw. mit dem Buche selbst für unwahrscheinlich.

Daß Dürer einen italienischen Text lesen und daß er bis zu einem gewissen Grad italienisch sprechen konnte, dürfen wir wohl als sicher annehmen; geht doch aus seinen Venezianer Briefen an Pirckheimer hervor, daß er sich mit Leichtigkeit unter den Italienern bewegte. Und die Geschäfte, von denen er in jenen Briefen berichtet, hätte er kaum durchführen können, wenn er nicht der italienischen Sprache einigermaßen mächtig gewesen wäre. Hat er doch wohl auch Lateinisch so weit beherrscht, daß er Pirckheimers an ihn gerichtete lateinische Briefe lesen konnte; wie

¹⁾ Es kommen etwa folgende Stellen in Betracht: Lange u. Fuhse a. a. O., S. 30, Z. 24—27; S. 31, Z. 1—5; 23; S. 33, Z. 9; 24/25; S. 34, Z. 1—9; S. 35, Z. 9/10; S. 37, Z. 1, 6; S. 38, Z. 21/22; S. 39, Z. 24/25.

²⁾ Gentiluomo. Lange u. Fuhse a. a. O., S. 31, Z. 23/24.

³⁾ Diese setzt bei dem Mangel einer buchstabengetreuen Ausgabe von Dürers Briefen ein Zurückgehen auf die Originale bzw. besten vorhandenen Abschriften voraus.

denn auch andere Einzelheiten auf ein gewisses Maß von lateinischen Kenntnissen bei ihm schließen lassen¹⁾.

Man hat, um das Lebensbild Colonnas, der, wie oben S. 15 gesagt wurde, im Jahre 1527 in seiner Heimatstadt Venedig gestorben ist, farbenreich zu gestalten, sich vorgestellt, er habe „Dürer durch Venedigs Straßen wandeln und im Atelier Bellini's sich aufhalten gesehen“²⁾. Hier regt sich die Phantasie wohl in übertriebener Weise.

Der greise Dominikaner Francesco Colonna, dem sonst stille Zurückgezogenheit nachgesagt wird, hat in seinem Kloster kaum etwas von des jungen deutschen Künstlers Aufenthalt zu Venedig erfahren.

Man braucht auch kaum umgekehrt die Phantasie schweifen zu lassen und — nachdem wir nun von dem Vorhandensein der „Hypnerotomachia“ in Albrecht Dürers Bibliothek erfahren haben — anzunehmen, daß Dürer den Francesco Colonna in Venedig kennen gelernt oder zum mindesten von seiner Anwesenheit erfahren habe usw. Hier könnte man noch an verschiedene andere Möglichkeiten denken: einen Besuch Dürers bei Colonna sich vorstellen oder etwa sich ausmalen, wie Dürer bei Aldus Manutius das Buch kauft usw.

Aber zu allen diesen Vorstellungen verhilft uns auch das jetzt vorliegende Exemplar der „Hypnerotomachia“ nicht. Auf die oben gestellte Frage, wann und wo Dürer es erworben hat, müssen wir antworten: wir wissen es nicht.

Der äußere Zustand des Buches (vgl. oben S. 13) läßt erkennen, daß es nicht viel benutzt worden ist. Daraus könnte man vielleicht die Vermutung schöpfen, daß die Erwerbung des Bandes in die letzten Lebensjahre Dürers gefallen ist. Aber auch das muß dahingestellt bleiben; denn er könnte es auch schon früher in seinen Besitz gebracht und unbenutzt oder wenig benutzt liegen gelassen haben, weil — er keinen Gefallen daran fand.

¹⁾ Vgl. Zucker, Albrecht Dürer in seinen Briefen (Leipzig u. Berlin 1908), S. 125; Leidinger, Randzeichnungen usw., S. 13.

²⁾ Albert Ilg, Über den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili (Wien 1872), S. 93. Albert von Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance (Leipzig 1866), S. 52 war noch nicht so weit gegangen, hatte aber auch erwähnt, daß während Dürers Venezianer Aufenthalt Francesco Colonna dort noch lebte.

Daß jedenfalls Pirckheimer die „Hypnerotomachia Poliphili“ eingehend studiert hatte, geht, wie Giehlow¹⁾ und darnach Volkmann²⁾ darlegten, aus seinem erhalten gebliebenen eigenhändigen Entwurf zu den Beigaben für das Bild des Kaisers in der „Ehrenpforte“ hervor. Dieses Bild war offenbar zunächst auf der Grundlage der Hieroglyphik Colonnas geplant und wurde dann erst nach der viel ausführlicheren des Horapollon gestaltet. Da Dürer die „Ehrenpforte“ nach den ursprünglichen Entwürfen Georg Kölderers umgearbeitet und für die Herstellung in Holzschnitten durch seinen Hausgenossen Hans Springinklee und Andere zugerichtet hat, mußte man bisher schon schließen, daß Pirckheimer mit dem Künstler alle einschlägigen Einzelheiten besprochen haben wird.

Das ist aber der einzige Zusammenhang, der sich zwischen Dürers Werken und der „Hypnerotomachia“ feststellen läßt³⁾. Während die Hieroglyphik des Horapollon Dürer, wie wir gesehen haben, in starkem Maße bewegt und beeinflusst hat, scheinen weder die Hieroglyphen Colonnas noch die anderen Bilder der „Hypnerotomachia“ auf ihn eingewirkt zu haben. Sie würden sich sonst in seinem Gesamtwerk bemerkbar gemacht haben. In seine ureigenen Schöpfungen ist nichts davon eingedrungen. So werden wir den eben erwähnten „einzigen Zusammenhang“ auf die Rechnung Pirckheimers schreiben müssen, der sicherlich selbst im Besitze eines Stückes der „Hypnerotomachia“ gewesen ist⁴⁾.

Albrecht Dürer trug seine Kunst in sich selbst. Er hatte, da, wo er nicht in fremdem Auftrag, sondern für sich selbst

¹⁾ Hieroglyphenkunde S. 214.

²⁾ S. 90.

³⁾ Valentin Scherer, Die Ornamentik bei Albrecht Dürer (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 38, Straßburg 1902), S. 108 hat bei Besprechung von einigen Skizzen Dürers, auf denen Trophäen vorkommen, an die Holzschnitte der „Hypnerotomachia“ als Vorbilder erinnern zu müssen geglaubt. Allein die Darstellung von solchen Einzelheiten war doch der ganzen damaligen Zeit so gemeinsam, daß aus ihrem Vorkommen hier und dort keine unmittelbaren Beziehungen abgeleitet werden können.

⁴⁾ In Katalog 87 des Buch- und Kunstantiquariates Jacques Rosenthal in München (1927) war unter Nr. 52 ein Exemplar der „Hypnerotomachia“ verzeichnet (doch schon als „verkauft“), das „wahrscheinlich einst Willibald Pirckheimer gehörte“.

schaffen durfte, es nicht nötig, durch fremde Vorlagen angeregt zu werden. Die Holzschnitte der „Hypnerotomachia“, so vorzüglich sie sind und so bedeutsam sie für die Geschichte der italienischen Graphik sein mögen, sind dem deutschen Meister an und für sich zu kalt und zu nüchtern gewesen, als daß sie auf seine warm empfindende Seele einen besonderen Eindruck hätten machen können. Die deutschen Kunstwissenschaftler überschätzen ja meist die im Verhältnis zu seinem Gesamtwerk kleinen Zusammenhänge Dürers mit Italien. Und es war beschämend für die deutsche Wissenschaft, daß in den Dürer-Gedenktagen des Jahres 1928 zu Nürnberg der feinsinnige italienische Botschafter zu Berlin Graf Luigi Aldrovandi die Zuhörer darauf aufmerksam machen mußte, daß das Künstlertum Dürers sich dem Einfluß Italiens entzogen hat, daß es immer rein deutsch geblieben ist.
