

den Einsatz welcher Energie es in jahrelanger Arbeit Vogel gelungen ist, mit seinen Rathausbildern ein Werk zu hinterlassen, dessen dekorativer Wert unbestreitbar ist, und das in seiner koloristischen Harmonie einen bedeutenden Eindruck hinterläßt. Dieser Vorzug wurde erreicht durch die beherrschende Rolle der Landschaft, die die Bilder harmonisch zusammenklängen läßt, und es soll nicht untersucht werden, in wie weit dieser Kunstgriff die Bedeutung des Figürlichen hervorzuheben und der dem Zyklus zugrunde liegenden Idee einer Charakterisierung verschiedener Kulturstadien zu dienen geeignet war. Was auch gegen die Bilder gesagt worden ist, sie bedeuten um des Kompromisses mit der Landschaft willen einen Merkstein in der Folge moderner deutscher Wandmalereien.

Nach diesem großen Hamburger Werke ist Hugo Vogel noch mit umfassenden dekorativen Malereien, zuletzt für einen Hörsaal der Charité in Berlin, aufgetreten.

In jüngster Zeit hat der Künstler außer gelegentlichen Landschaften und Figurenbildern mit Glück die lange Reihe seiner Bildnisse aus der Berliner Gesellschaft, leitender Persönlichkeiten der Handelswelt, der Justiz, des Heeres und der Marine vermehrt, und so dürfen wir hoffen, daß er auch den einen oder anderen der Heerführer, auf die jetzt unser aller Blicke gerichtet sind, in sein Bildniswerk aufnehmen wird.

RICHARD GRAUL.

DÜRER UND BRAMANTINO

EIN BEITRAG ZUM PROBLEM DER ERSTEN ITALIENISCHEN REISE

VON DR. OSCAR HAGEN

Nichts Aufregenderes und doch auch nichts Beklemmenderes gibt es für den Historiker, als wenn einzelne, zufällig und verstreut aufgefundene äußere Anzeichen ihn auf irgend eine wichtige geschichtliche Kombination hinzuweisen scheinen, und ihm doch trotz allem noch der greifbar feste Anhaltspunkt fehlt, an dem er sich aufschwingen kann, um von hier aus die bisher nur geahnte Gewißheit sich mit einem Schläge zur festen geschichtlichen Wahrheit verdichten zu sehen.

In solcher Lage befinden wir uns einem Problem wie Dürers erster italienischen Reise gegenüber. Wir wissen aus seinen eigenen Aufzeichnungen, daß er 1495 einmal über die Alpen gegangen ist. Wo er sich aber damals aufhielt, darüber erfahren wir nur Ungefähres aus den Resultaten der Stilkritik. Mantegna, Pollaiuolo, Lorenzo di Credi tauchen in Kopien und Reminiszenzen bei ihm auf, aber es handelt sich doch dabei um Wiederholungen von Kupferstichen, die ihm immerhin auch in Deutschland vor die Augen gekommen sein können.

Sehr viel deutlicher sprechen die Zeichnungen. Landschaftsaufnahmen, die an der Brennerstraße gemacht wurden, und die auf keine andere Vorlage als die Natur selbst zurückgehen, sind mit einer für Dürers spätgotisches Auge so verblüffenden Objektivität festgehalten, daß es an der Hand dieser Dokumente nicht schwer fallen konnte, die Reiseroute des Vierundzwanzig-

jährigen festzustellen. Und ich glaube, es könnte aus den frühen Stichen und Zeichnungen für den Geologen noch eine dankbare Aufgabe sein, die dort ebenso objektiv festgehaltenen Terraininformationen auf den Ort ihres Ursprungs zurückzuführen und damit der Nachbarwissenschaft der Kunstgeschichte einen nicht zu unterschätzenden Dienst zu leisten.

Aber wir haben noch festere Anhaltspunkte. Im frühen Kupferstich des »Heiligen Sebastian an der Säule« (B. 56) taucht bekanntlich eine Anlehnung an ein Gemälde des Cima da Conegliano auf, das Dürer damals wohl nur in Venedig gesehen haben kann, wohin uns ja auch die Stelle aus einem Brief an Pirkheimer weist, aus der heraus erst der ganze Anstoß zu der Frage nach der ersten Italienreise erwachsen ist. Zu alledem kommt dann noch die Vermutung, daß er die Lombardei und ihre Hauptstadt Mailand besucht habe, aber das blieb doch bisher nur Vermutung. »Mailändisch frisierte« Köpfe treten uns aus Zeichnungen und Malereien entgegen. Und wie gern gingen wir doch dieser Vermutung auf den Grund, wie gern wüßten wir Genaueres, ob er damals dort war, und ob er Gelegenheit hatte Leonardo, sein anderes Ich, damals zu sehen und mit ihm in irgendwelche, wenn auch nur räumliche Nähe zu kommen!

Daß das Wissen um solche persönliche Fühlung der zwei spekulativsten Köpfe des Cinquecento für uns von der einschneidendsten Bedeutung wäre, braucht wohl nicht betont zu werden. Dürer ist in seinen Proportionsstudien und seiner ganzen spekulativen Ästhetik ja so durchtränkt mit italienischer und speziell lionardischer Anschauung, daß ein endgültiges Auffinden des verbindenden Punktes zwischen beiden zu den wünschenswertesten Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Forschung gezählt werden müßte. Jedenfalls reicht die unglückliche Zufallserscheinung des Jacopo dei Barbari nicht aus zur Erklärung von Dürers ästhetischen Bestrebungen.

Ich hoffe nun mit folgender Beobachtung, wenn auch leider das Leonardo-Problem nicht im entferntesten zu lösen, so doch die Angelegenheit dadurch ein gut Stück zu fördern, daß ich einmal die Tatsache eines Mailänder Aufenthaltes im Jahre 1495 zu begründen suchen will.

Es ist der bekannte »Dresdener Altar« Dürers, der uns auf die Spur führen soll. Ein Werk, das eine Zeitlang zu den lebhaftesten Debatten der Anlaß wurde, als Wölfflin nämlich glaubte, es aus dem Werk Dürers streichen zu müssen¹⁾ und die »ärgliche Bewegung« im Lager der Forscher dazu führte, die Lösung all der Ungereimtheiten jenes Werkes damit herbeizuleiten, daß man nach gründlicher Untersuchung ein durch barbarische (besser als »nazarenische«) Übermalung völlig entstelltes Originalwerk Dürers feststellte²⁾. Immerhin bleibt danach noch so viel davon, daß das Hauptthema, die für Dürer höchst singuläre, verkürzte anbetende Maria noch seine

1) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXV (1904), S. 196 ff.

2) L. Justi: Dürers Dresdener Altar, Leipzig 1904. Vgl. Wölfflin im Dresdener Jahrbuch 1905, S. 20 ff.