UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Albrecht Dürer

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

Visual Library

DÜRER UND SEINE ALTERSGENOSSEN

ALBRECHT DÜRER

Als im Jahre 1578 zwei schweizerische Künstler in Isenheim arbeiteten, schrieb jeder von ihnen einen Vierzeiler auf die Rückseite des Altares, dankenswerte Zeugnisse für den Willen des Geistes, festzuhalten, was an alter Größe entschwunden schien. Hagerich von Chur schrieb damals:

Diese Kunst kundt von Gottesgunst,
Wanns Gott nit gunnt, so ist's umsunst,
Ein jeder dieses Werk Gott loben sot (sollte),
Dann diese Kunst kommt von Gott!

Wirklich! Das sind wahre Worte, und sie treffen tiefer, als sie vielleicht selber wußten. Ist aber nicht auch *dies* ein Wort, das auf M. G. N. zutreffen würde: „Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die *neue* Kreatur, die einer in seinem *Herzen* schöpft in der Gestalt eines Dings?" Nicht eines solcher Worte kennen wir von Nithart, er brauchte sie auch nicht zu sprechen. Daß aber dieses Wort auf ihn so vollendet zutrifft, ohne doch auf ihn gemünzt zu sein, das ist für Nithart ebenso bezeichnend, wie es für *Albrecht Dürer* ist, daß er es *schreiben* konnte. Der hatte auch das Wort! Man kann das seiner Kunst ansehen. Für die Deutschen war das etwas Neues. Dürer mußte reden, also laut denken, wie schon lange die Italiener. Er tat es nicht, um es diesen nachzutun, er *mußte;* das Wort drängte sich ihm auf. Er erst war der volle Mensch der Luther-Zeit; er war auch jünger als Nithart.

Als er 1471 in Nürnberg zur Welt kam, war die Stadt, die früher keineswegs die erste Deutschlands war, schon im Aufstiege zu einer neuen Hauptstadt deutscher Kunst. Sie war zunächst eine Stadt der Maler, nicht, wie Würzburg, der Bildner gewesen. Wo die Mainfranken der Bischofsstadt meißelten, haben die Nürnberger gerne gemalt. Gemalte Epitaphien sind für ihre Stadt so kennzeichnend wie für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Würzburg die Fülle der Reliefs. Pleydenwurff und der Unbekannte des Landauer Altares, Wolgemut und der Unbekannte des Augustiner Altares hatten die Malkunst der Stadt bedeutend gehoben. Ihre Plastik war, seit neben dem Tucher-Meister der wuchtige des Schlüsselfelder Christophorus gestanden hatte, wieder zurückgetreten. Nun war alles in schöpferischen Aufruhr geraten. Die Malerstadt schien Stadt der Bildner werden zu wollen: Stoß, Krafft, Vischer! Ihr größter Sohn entschied anders und vollzog in seinem Leben den Umschwung, der das Gesicht der Zeit bestimmen sollte. Was er persönlich tat, und was ihm persönlich geschah, war immer Sinnbild für Tat und Geschehen in seinem Volke. Der Sohn eines Goldschmieds und Enkel zweier Goldschmiede verließ diesen Beruf, der schon durch seine ursprüngliche Verbindung mit dem Kupferstiche für das spätere 15. Jahrhundert so kennzeichnend gewesen war. Er tat es gegen den Wunsch des Vaters, getrieben von der Macht des eigenen Willens. Der aber stand für den eines ganzen Volkes. Das vorangehende Geschlecht hatte in seinem Nebeneinander den Weg bereits gezeigt: ein einziges, ein erstes und fast letztes Mal in Deutschland sollte der *Malerei* die Führerschaft werden. Daß sie es wurde, ist für die Dürer-Zeit das künstegeschichtliche Merkmal. Wenn in Nithart (wie in Holbein d. Ä.) der entschiedene Maler neben den Plastikern aufgetreten war — in Nithart der reine Maler mit so großartiger Betontheit, wie das Zeitalter Pachers und Notkes sie noch nicht gekannt —, so erschien bei Dürer das Nebeneinander der Möglichkeiten als Nacheinander *eigener* Entwicklung, als Entscheidung. Wieder ist er „der *Andere*" gegenüber Nithart, der zwar nicht verstoßen, aber von großartiger Einsamkeit war. Dürer war großartig in der Vertretung der Gemeinschaft. Sie steht schon im Antritt seiner Laufbahn. Er stammte aus einer Sippe, in der der künstlerische Beruf erblich war. Schon der Großvater war Goldschmied gewesen, der Vater ebenfalls. Dürers Kraft ist nicht minder überraschend als die Nitharts, aber sie beweist sich in der Entfaltung des Persönlichen aus dem Herkömmlichen, aus der Künstlerfamilie, nicht als jähes Aufschießen, sondern als stromhafte Verbreiterung einer uns vertrauten Kraftquelle. Dürer *vertritt* auch darin. Das bewußte Vertreten der Kunst als Lebensmacht, das ihm in das Bewußtsein ging, unterscheidet ihn am tiefsten von Nithart. Damit sind wir genau an

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Punkte angelangt, wo die Einleitung ihre Frage erhoben hatte: wie es dazu kam, daß ein junger Wanderkünstler so tief in sich selber blickte und daraus ein Kunstwerk schuf? Nicht eine einlinige Kette von Handlungen führte dahin, sondern die immer mächtigere Verdichtung der Schaffenskraft, das immer dichtere Sich-Drängen der Meister und der Werke, das immer reichere Gegeneinander der Kräfte. Damit war schließlich ein Punkt erreicht, an dem auch die Kunst sich selber sehen mußte. Indem dies in Dürer geschah, wurde er zum modernsten Europäer unter den Deutschen von damals. Es geschah das wirkliche Neue, daß ein bildender Künstler führender Mensch für ein Ganzes wurde. Er wurde es durch seine Stellung in der Geschichte der *Absichten*. Nithart war „modern" — viel moderner als Dürer, was allein seine Landschaftsgründe angeht — durch ein letztes, folgerichtiges Dienen an geglaubten und geheimnisvollen Inhalten. Bei ihm war die Absicht letztes Mittelalter, die Form durch die einmalige Kraft eines letzten Vertreters neu. Bei Dürer war die *Absicht* erste Neuzeit — die Form darum sein Leben lang dazu verurteilt, einen Kampf zwischen Ererbtem und Erstrebtem durchzumachen. Er ist nicht sieglos gefochten worden, er hat in den Aposteln einen Triumph gezeitigt, in dem alte Kräfte des Volkes verdichtet gesiegt haben. Ein Kampf aber ist da immer gewesen. Nithart erscheint uns eher wie ein Einmaliger ohne Vorgänger, auch darin einsam. Völlig einsam in der Geschichte ist er doch nicht. Es scheint in dieser nichts Großes zu geben, das nirgends einen Verwandten hätte. Aber, wenn wir nicht den Wittingauer oder den Meister Francke — wenigstens als Künstler der sprechenden und singenden Farbe — Nitharts Vorgänger nennen wollen: im ganzen hebt sich seine geschichtliche Einsamkeit erst von der Zukunft her auf. In Rubens und Rembrandt, ja in Watteau sind seine wahren Erben zu finden, wahre darum, weil sie keineswegs seine Schüler waren; sie wußten nichts von ihm, sie erbten nur. So tritt er über die Geschichte unseres Volkes in die des Abendlandes, insbesondere des nördlichen, ein. Auch Dürer ist in sie eingetreten, aber — folgerichtig, entsprechend dem grundsätzlichen Unterschied der beiden Genien — als *Lehrer*, mit einer Wirkung, die, als sittlich erzieherisch bewußt aufgenommen, von seinen Formen nichts zu zeigen brauchte (Veronese, Guido Reni!). N.s Wesen war unübertragbar, er konnte niemanden erziehen, er konnte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nur wiederkehren. Dürer hat *gebildet;* wenn er wiederkam, so in einiger Hinsicht bei Bach, dessen erzieherische Wirkung ebenfalls mehr sittlicher Natur, eine bildende Kraft der ins Letzte dringenden *Arbeit* ist, deutlicher aber — als verwandte *Ganzheit* — in Goethe. Nithart kam aus einem tiefen und rätselhaften Grunde hoch, und diejenigen, die etwas von ihm wiederbrachten, Rubens, Rembrandt, Watteau oder Beethoven, waren ebensolche einmalige Wunder, nicht aus Sippen, wo die Begabung im Mannesstamme erblich war, sondern „von den Müttern". So wie Mann und Frau zwar verschiedener Art, aber nicht verschiedenen Wertes, zwar Gegensätze, aber auch Ergänzungen und niemals einer des anderen Gegenbeweis sind, so ist weder Dürer ein Gegenbeweis gegen Nithart, noch ist es Nithart gegen Dürer. Männlichkeit und Weiblichkeit sind selbstverständlich nicht genannt, um nun auf die beiden Großen verteilt zu werden — was barer Unsinn wäre —, sondern um an die Polarität des Lebens zu erinnern. Dürer hat in sich allein diese Polarität noch einmal weit stärker durchlebt und durchlitten als Nithart. Dieser stand gleichsam immer nahe an einem, an *seinem* Pole. Dürers Größe bewegte sich faustisch zwischen Pol und Pol. Nithart ist der „Unschuldige", der Naive; seine Kunst ist tief in einem seltenen Ausmaße, tief und zugleich erstaunlich einheitlich: eine geschlossene Persönlichkeit diente einem ungebrochenen Ziele. Dürer ist nicht weniger tief, er aber wurde zwischen verschiedenen Zielen hin- und hergetrieben: seine Kunst ist dialektisch von Anbeginn. Die Spaltung, die dies voraussetzt, blickt uns schon aus dem Erlanger Selbstbildnis an, es spricht aber auch *Kühnheit* daraus! „Man erwartet Großes von einem Menschen, der sich so quält und dabei so haarscharf sehen kann." Er hat die Erwartung erfüllt.

Er hat nicht die beneidenswerte Sicherheit eines Naturphänomens, das gar nicht anders kann. Immer ringt in ihm ein Müssen mit einem Wollen. Nach der Aussage der Formen wäre es der größte Irrtum, in Nithart einen „zerrissenen" Künstler zu sehen. Weit eher war es Dürer. Nur, daß Nithart „schwierig" war, ist wahrscheinlich, schwierig wie Slüter, Michelangelo oder Beethoven. Die Schwierigkeit lag im Umgange eines so einmalig Unverwechselbaren mit Anderen, die das nicht waren. Dürer war, obwohl größer als Alle ringsum, wohl nicht im gleichen Maße „anders": er war ein umgänglicher Mensch, der wie auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Goethe (zum Entsetzen bildungsdurstiger Zeitgenossinnen) oder wie Mozart (zur Belustigung seiner Briefempfänger) nach Ausweis seiner Briefe an Pirkheimer herzlich albern sein konnte. Wir glauben das von Nithart nicht. Er war besessen von nur *einem* Müssen, das fraglos war und nirgends auf Grenzen des Könnens, geschweige denn des Wollens stieß. Wo etwas wie Humor aufdämmert, wirkt es fremd und fast böse: die „Drei Köpfe" in Berlin! Nithart brauchte wohl keinen Humor; er hatte es leichter. Dürer brauchte ihn; er hatte es schwer. Seine Form hat darum spielen können. Er liebte die Tiere, war immer von Haustieren umgeben und hat in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians geradezu eine Grazie traumhaft ineinandergleitender Lebensformen entfaltet. Er hat aber auch Blätter hinterlassen, wie den „Verzweifelnden" von 1516, die in völlig anderer Weise rätselhaft sind als die „Drei Köpfe". In jenen steckt irgendein Spott und eine Bedeutung, die aus einem ungebrochenen Gefühle vorgetragen ist. Wir wissen bloß nicht, welches Gefühl das war, wer also da verspottet wird. Irgend etwas könnte gemeint sein, das zuletzt mit Nitharts Parteinahme im Bauernkriege zusammenhing. Dürers Verzweifelnder bedrückt durch die *denkerische* Qual, die wir dahinter spüren. Die uns verborgene Bedeutung muß aus irgendeinem vertrackten, vielleicht humanistischen, vielleicht sehr privaten, sicher aber einem sehr verwickelten *Gedankengange* stammen. Eine neue, für einen Nithart völlig unerhebliche Mythologie hat eine Reihe Dürerscher Blätter schwer verständlich gemacht. Auch in solchen packt uns das staunenswerte Ringen um den nackten Leib. Fast kann der Verzweifelnde, der in den Haaren wühlt, an Michelangelos Londoner Cupido erinnern. Eine *plastische* Gestalt, mit anderen zusammen in den Bildraum mehr gestopft als geordnet — aber auch ein Sieg! Hinter dem Siege spricht bei Dürer immer die Sorge. Nithart ist der Freiere, weil er einem für ihn Fraglosen dient. Nicht dieses unterscheidet Beide, daß der Eine nur in deutschen Formen gedacht, der Andere um italienische gerungen, wohl gar sich an jene verkauft und deutsche Kunst an den Süden verraten hätte. Wir wissen, daß Nithart vor italienischen Formen keine Scheu hatte. Was beide unterscheidet, ist das vom Schicksal aufgebürdete *Fragen* bei jenem, der die eigene Kunst noch zugleich „im Profil" sehen konnte. In Dürer kämpfte aber nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

112. M. G. Nithart, Isenheimer Altar, Flügel,
Paulus und Antonius im Gespräch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

113. Albrecht Dürer, Das Weiherhäuschen, Aquarell, London, Brit. Museum

114. Albrecht Dürer, Antorff (=Antwerpen), Zeichnung, Wien, Albertina

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

etwa Heimisches mit Fremdem, sondern Eigenes mit Eigenem. Ihn und Nithart eint die Größe des Genies und die tiefe Teilnahme am Schicksal der Religion. Ihre Entscheidung fiel verschieden aus. Für Nithart bedeuteten die Jahre 1525 und 1526 eine Wendung, ähnlich, wenn auch nicht so hart, wie für Riemenschneider: er muß auf der Seite der Aufrührer gestanden haben. Dürer, der auf Luther mit heißesten Wünschen blickte und sicher mit Bauern und Bürgern in vielem gleicher Meinung war, haßte, wie Goethe, die Unordnung. Diese, deren Übergreifen bald nach Dürers Tode von Luther und seinen Anhängern selbst in bestürzend harter Form, mit verzweifelter Bitterkeit dahin bestätigt wurde, daß die Bewegung durch die Schlechtigkeit vieler ihrer unehrlichen Träger um ihr Bestes gebracht sei — er hat sie vorausgesehen und hat getan, was er konnte, um sie abzuwenden. Darin zeigt sich große Gesinnung. Der „Prozeß der gottlosen Maler" 1525 hatte die drohende Willkürherrschaft in jedem Sinne geoffenbart. Zur gleichen Zeit, als Nithart sich vor seinem Landesherrn verbergen mußte, hat Dürer sich zur gesetzlichen Staatsmacht bekannt, zum Rate. So entstand, nicht zum ersten Male bei ihm, ein Kunstwerk höchst wesentlicher Art, das einzige wirklich monumentale seines Lebens, im *Selbstauftrage:* die Münchener Apostel. Auftrag und Selbstdarstellung sind auf die Dauer kämpfende Mächte geworden. Wir dürfen sicher sein, daß alles, was wir von Nithart besitzen, im Auftrage Anderer entstand. Die Selbstdarstellung seiner Seele litt darunter nicht, sie erfüllte sich wie bei den Großen der alten Zeit im Dienste gestellter Aufgaben; sie erschöpfte sich in der einmaligen Art der Lösung, sie erfolgte unbewußt und unwillkürlich. Bei Michelangelo konnten Auftrag und Selbstdarstellung in schwerem Kampfe liegen. Wenn aber Dürer sich selbst einen Auftrag gab, so nicht aus dem Leiden um das Selbst seiner Kunst, sondern um der Gemeinschaft willen. Das ist nicht, wie beim Julius-Grabe oder bei Rembrandts Nachtwache, der tragische Zusammenstoß des abgelösten schöpferischen Ichs mit dem Auftrage. Es ist *auch* eine unwillkürliche Selbstdarstellung, aber eine ganz neue und wohl sicher sehr unmittelalterliche, unhandwerkerliche; es ist das freie Eintreten einer Führerpersönlichkeit. Dürer trat jedoch nicht, wie man früher glaubte, für Luther gegen die alte Kirche auf, aus der er nie hinausgegangen ist, sondern er trat ein für die Herrschaft der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ordnung gegen die der Willkür. Diese Tat von 1526, zwei Jahre vor seinem Tode getan, war zugleich der siegreiche Abschluß eines ganzen Lebenskampfes.

Niemand wird erwarten, daß das abenteuerlich reiche Werk dieses Meisters hier ausgebreitet werde. Nur allgemeine Kennzeichnung sei versucht. Im ganzen ist Dürer weder ein so ausgesprochener Maler wie Nithart, noch gar ein Meister des großen Maßstabes. Ganz im Gegenteil: die Nürnberger Gedächtnisausstellung konnte ihn fast wie einen „Kleinmeister" erscheinen lassen. Der Ausdruck führt irre, er ist aber begreiflich, er drängte sich zunächst auf. Wie wenig Raum war eigentlich nötig für den *Maler* Dürer, wie wenig räumlichen Abstand forderten, ja erlaubten seine Bilder! Wie äußerlich klein ist das fast stärkste aller Selbstbildnisse, das Pariser von 1493! Wie klein sind die erhaltenen der „großen Gemälde" nach der italienischen Reise, wie äußerlich klein ist ihr innerlich größtes, das Allerheiligenbild! Die „Flächenverdrängung" der vereinigten Gemälde von Dürer würde bei weit größerer Zahl geringer sein als im entsprechenden Falle bei Nithart. Mindestens würde sie, was wichtiger ist als die „Gesamtverdrängung", viel weniger große Tafeln von mächtigen Ausmaßen zeigen. Ein Meister des äußerlich Kleinen aber war Dürer, der überall in sich faßte, vollzog, vollendete, steigerte, der aus dem Ganzen der Vergangenheit kam, auf Grund der Maßstabsunabhängigkeit deutscher Kunst, die den großen nicht verbietet — wie wir aus gewaltigsten Zeugnissen verschiedener Zeiten wissen —, aber den kleinen in überraschend vielen Fällen ausreichend macht. Der künstlichen Vergrößerung im Lichtbilde bis auf lebensgroße, ja überlebensgroße Ausdehnung sind namentlich graphische Blätter wie die Melancholie zuweilen wunderbar gewachsen. Nicht klein*lich* ist Dürer, aber er ist ein großer Graphiker weit mehr als ein großer Maler, auch darin Vollender und Zusammenfasser. Er hat den Kupferstich, der nicht zufällig schon im eigenen Lande erstaunliche Höhe erreicht hatte, nun noch einmal gesteigert und verfeinert, so daß der Reichtum der gestochenen Blätter allein seinen Weltruhm rechtfertigen würde. Er hat aber — und das war weit schwieriger — auch den Holzschnitt, der bei weitem nicht von gleich hoher künstlerischer Bedeutung war, nach ein paar überraschenden Vorleistungen namentlich der Lübecker Druckerkunst, zu gleicher Bewertung mit dem Kupferstiche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erhoben. Dies war eine Tat, die nur beispielloser Kraft möglich war. In einer Folge von Zyklen, über die Jeder heute leicht Auskunft erhält, hat er die alten Gegenstände der Passion in immer neuen Wendungen gestaltet; er hat mit seinen Eisenätzungen auch der Radierung den Weg gebahnt. Von der Schönheit seiner Begleitlandschaften war schon die Rede. Sie war aber begründet durch eine Reihe von Aquarellen, die das Kühnste an vorausgenommener späterer Landschaftskunst sind. Sie erheben nicht den Anspruch, Gemälde zu sein. Sie sind aber erst recht nicht aus den Begleitlandschaften (natürlich „niederländischer" und „italienischer" Gemälde!) entwickelt. Ihr Weg ist genau umgekehrt gegangen, aus einer vorläufigen Selbständigkeit zum begleitenden Dienste. Sie konnten, wie das berühmte Weiherhäuschen, in größere Zusammenhänge eintreten, die der Menschengestalt dienten. (Abb. 113). Sie sind trotzdem, wenn auch nicht eigene „Gemälde", so doch voll lebensfähige Kunstwerke. Sie sind aus einem neu erwachenden Blicke in die Welt entstanden und durch die Frische dieses Blicks auch farbig oft so herrlich geraten wie nur selten ein Tafelbild Dürers. Sie sind Kunstwerke, weil sie nicht einfach wiedergeben, sondern geben, nicht von einem Ausschnitt der Wirklichkeit abhängen, sondern das Erscheinende bei aller Treue neu ordnen, und zwar im Hinblick auf den unsichtbaren Rahmen und das sichtbare Maß des Blattes; selbst die leeren Stellen darin sind Form. Der Blick in die Welt hat uns auch Darstellungen von Tieren und Pflanzen, auch von Tierfellen und von Rasenstücken gegeben, in denen die dienende Treue an Gottes Natur deren Leben weit über das Sichtbare hin erfaßt — und das Einzelne weit über seine Grenzen hinweg. Immer spüren wir im Kleinen das Große, immer im Einzelnen das All: eine Entdeckerfreude einziger Art, eine Erobererlust, die hunderte von Siegen errungen hat und von keiner späteren Entwicklung jemals übertroffen wurde. Immer ist Ausdruck darin. Dürer zeichnet, wie es nur wenige gekonnt haben. Er tut es sehr verschieden, nicht nur weil er sich zweifellos entwickelt hat, von dem zagen Striche des Kinderselbstbildnisses (1484) und der Zeichnung nach Schongauer (1485) zu dem rembrandtisch großen schon des „Memento Mori" von 1505, sondern weil er überhaupt voller Spannungsmöglichkeiten ist, reich durch den Kampf, durch den Rhythmus, der ihn sein Leben lang zwischen zwei Polen kämpfend zeigt. Das alte tiefe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ausdrucksbedürfnis, das nach „kochender Zeichnung" (Wölfflin) rufen kann, liegt im Streite mit einer Hoffnung auf Gesetzlichkeit, mit einem suchenden Willen zum rechten Maße, der ebenso rührend wie großartig ist. *Er* hat diesen Mann bis zum Bedenklichen und Konstruierten geführt, verführt; er hat ihn an berechenbare Grundmaße glauben lassen, namentlich für die Gestalt des Menschen. Bis zur Kälte ist dies gegangen — aus brennender Leidenschaft. Mathematik ist in die Form gedrungen aus gesinnungsvoller Absicht. Aber wie den Denker das Idealmaß des Menschen, so hat den großen Erleber dessen Plastizität gereizt. Dieser Mann hat mehr plastisches Gefühl gehabt als fast alle Plastiker seiner Zeit. Er setzt es im Sichtbaren durch, weil er die altererbte ausdrucksgeladene Linie ansetzt, um zu runden, zu wölben, herauszuholen. Schon Schongauers Linie war in dieser Richtung über die des E. S. weit hinausgegangen. Indem Dürer über diesen abermals hinausdringt, stellt er sich wieder in eine klare geschichtliche Front. Den Spielkartenmeister, E. S. und Schongauer nennen wir die drei großen Hauptmeister des Stiches; Dürer ist der vierte. Er ist dies und ist natürlich noch viel mehr. Sein unter den Deutschen neuartiges Körpergefühl, seine Fähigkeit, das Tastbare, aus dem einst die größte staufische Kunst gelebt, in das Sichtbare zu übersetzen, kann zu saftig prallen Leibern, es kann auch zu einer Monumentalplastik des Kupferstiches führen, wie in der Melancholie.

Keine Künstlerlaufbahn war weniger gradlinig als die seine, und doch war kaum eine folgerichtiger. Als die Eindrücke der ersten italienischen Reise sich in ihm legen, folgt nicht etwa eine Auseinandersetzung mit Italien, sondern das vielleicht Deutscheste, was er je geschaffen hat: die Offenbarung Johannis (Abb. 51). Sie steht, 1498 erschienen, am Beginne seines großen Lebenskampfes, auch sie ohne jeden Auftrag von außen durch Auftrag des Dürerschen Inneren entstanden, genau so wie die Apostel nahe vor dem Lebensende. Es ist so ziemlich ein Menschenalter, das sich damit rahmt. Der Rahmen umspannt aber nicht das ganze uns erhaltene und wichtige Werk. Schon vor der Wanderschaft und während ihr erleben wir das Genie. Die „zwei Seelen" der Erlanger Zeichnung sind schon vor der Offenbarung wirksam. Neben den genialen Landschaftsaquarellen, die eine kommende Welt jenseits der Menschengestalt, einen ganzen künftigen Zweig abendländischer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst in einer Reihe unbewußter, aber unverkennbarer Taten vorausnehmen — neben ihnen stehen die Blätter nach Mantegna (Abb. 24). Was aus ihnen spricht, wissen wir schon. Es ist ein Sinn für das Plastische, der alles in Deutschland Gewohnte (seit dem Untergange des Staufischen) von der Flächendarstellung aus übertrifft. Es steht damit aber auch das bewußte Aufnehmen neben dem unwillkürlichen Ausströmen. Im Grunde ist das der gesündeste Rhythmus: der des Atems; nur das Maß des Aus und Ein übertrifft jenes der gewöhnlichen Sterblichen — *und* der Mut! Die Herausgabe der Offenbarung war eine bahnbrechende Tat. Der Holzschnitt wurde in einem Maßstabe aufgerufen, der noch nicht gesehen war. Er war so groß, um so laut als möglich zu *reden*. Das Erleben dieser Blätter durch die Deutschen jener Tage, denen es zugedacht war, muß man sich in ihren kleinfenstrigen Stuben vorstellen, in deren geschwächtem Lichte jedes ungewöhnlich große Blatt noch bestürzendere Maße annahm. Der Holzschnitt wurde gleichzeitig zu einer bis dahin unbekannten Vollkommenheit gebracht. Obendrein freilich wurde die sichtbare Form gezwungen, Inhalte auszudrücken, die aus einer fremden und fernen, unplastischen Phantasie, der Bildersprache des vorderen Orients entstanden waren. Es wiederholte sich das Wagnis des Utrecht-Psalters. Nicht anders als der namenlose Meister der Zeit Ludwigs des Frommen ist Dürer dieser Wortphantasie nachgegangen bis zur Grenze des Vorstellbaren. Er bringt es doch fertig, etwas so gänzlich unbildhaft Gemeintes, wie das Verschlingen eines Buches, zu versinnlichen.. Er läßt das Buch mehr „trinken" als essen. Wenn schon derartiges überhaupt gewagt wurde, so war die Lösung genial. Der Kelch war immer das edlere Sinnbild, und kleine Kinder trinken noch „mit Andacht". In aller Neuartigkeit bewährt sich auch hier: die Form Dürers ist weit mehr voller Überlieferung als jene Nitharts. Nur suche man die Vorgängerschaft nicht in der Malerei, sondern eher im Kupferstiche, am besten in der Schnitzkunst. Es ist der Stil der Altarschreine der achtziger Jahre, es ist gleichsam eine Übertragung Stoßischen Stiles aus der Holzschnitzerei in den Holzschnitt. Das Neue bei Dürer setzt ein Altes fort. Er steht nie abseits wie Nithart, sondern bei den Anderen, nur höheren Wuchses. Er *überragt* von gemeinsamem Boden aus; er ist nicht entlegen von einmaligem Schicksal her. Der flammende Geist der Offenbarung spricht auch aus Landschaften

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wie der Londoner Morgendämmerung, auch aus dem Bildnis des Oswald Krell (1499) in der Alten Pinakothek. Es ist der Zeitschritt nur eines Jahres von diesem zum Selbstbildnis von 1500 in der gleichen Sammlung. Aber das ist geradezu ein *Sprung* in der Richtung auf den anderen Pol. Vorbereitet war dieser schon 1498; das Madrider Selbstbildnis war dem Pariser gegenüber zu betonterer Rahmenverwandtschaft der Innenform gelangt, etwa im Sinne Strigels. Nun übertrug der Mann der „kochenden" Zeichnung die stillste und klarste Form der nordischen Kunst, den Salvator, auf das eigene Bildnis. Es klingt fast nach Frevel, aber es ist keiner; es ist ein Ringen um den Ausdruck des Gültigen, des Gesetzes. Es ging unablässig weiter im Kampfe mit dem ererbten Drang zum starken Ausdruck des Seelischen. Trotz Italien hatte Dürer die Offenbarung geschaffen; ohne Italien schuf er das Münchener Selbstbildnis; aber er sollte Italien wiedersehen. Zunächst stellte er der hitzigen Predigt der Offenbarung den lyrischen Reichtum des Marienlebens (1502—1504) entgegen. Dieser Stimmung entstammt auch die Mitteltafel des Paumgärtner Altares. Auf den Flügeln tritt das deutsche Stehen auf; gleichzeitig, im Gegenschlage, das südliche in „Adam und Eva". Viel Ringen um Antikisches steckt in diesem Kupferstiche; und doch auch noch die „zweite Seele"! Der tiefe Waldgrund ist so geboren deutsch aus Wesen, wie die Gestalten gezwungen mittelmeerisch sind aus Wunsch. So hatte gegen die allzugut durchgekämmte Symmetrie des Münchener Selbstbildnisses die *Hand* ihren unbewußten, aber höchst vernehmlichen Einspruch erhoben, eine sehr nordische Hand. Es steht aber nicht Deutschland gegen Italien, sondern Deutschland gegen Deutschland, Dürer gegen Dürer. Das verwickelte, der Zeit bedürfende Zeichennetz des deutschen Ausdrucks hat auch zu anderen Zeiten und in anderen Köpfen immer wieder zu Selbstberichtigungen geführt. Man kann nicht immer laufen, man muß auch ruhen. Diese Atempausen der nordischen Bewegtheit werden bei Dürer zu hohem Gleichgewichte geführt: in den Aposteln wird beides sein, die musiknahe Sprache der Seele *und* die klar ruhende Form. Die Florentiner Anbetung zeigt diese schon meisterhaft. Sie entsteht 1504, also vor der zweiten italienischen Reise. Man sieht: die Kräfte, die diese auslösen sollte, liegen in Dürer offen als *sein* Blick. Die geheime Logik jedes großen Lebens formt auch bei ihm eine Gestaltung, die nach Eindrücken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

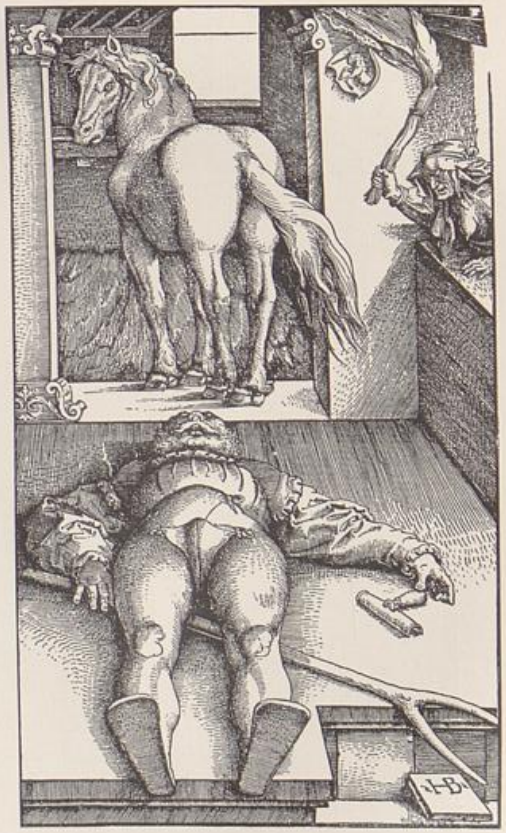
einer Reise aussieht, die damals nicht einmal geplant war. Der „andere" Dürer hat alsbald das „Memento Mori" entgegengesetzt. Er ging 1505—1506 nach Italien; er ging nicht wie Goethe, er machte eine Werk-, keine Bildungsreise; aber er war dort wie ein erster Vorausnehmer Goethischer Bildungserlebnisse. Dennoch ist das wichtigste Ergebnis, das für die Deutschen Venedigs gemalte Rosenkranzfest, nur in sehr wenigen Zügen, fast nur in dem Bellini-Engel, venezianisch. Der wahre Vorgänger ist LochnersAltar der Stadtpatrone — den Dürer erst viel später, aber wohl mit brüderlicher Bewunderung gesehen hat. Die Bewegung des Kindes hätte einer italienischen Anregung wenigstens nicht *bedurft*. Die etwa neun Jahre vorher geschaffene Madonna mit der Meerkatze zeigt ein viel stärker kontrapostisches Motiv: es stammt aus der deutschen *Plastik* (Dangolsheim, Blaubeuren). Aber über die rauh-steinerne Plastizität des Ganzen, die zehn Jahre vor der venezianischen Hauptleistung der Dresdener Altar (früher umstritten, heute anerkannt) gezeigt hatte, geht das Rosenkranzfest zu einer *malerischen* Schönheit über, die in Dürers Gesamtwerke nicht häufig vorkommt. Die Venezianer empfanden das Fremdartige, bekannten aber, daß der große Deutsche also doch nicht nur ein Graphiker von Rang, sondern auch ein Maler sei. Der Stadt Bellinis, der ihm den meisten Eindruck machte (dieser war gegenseitig!), konnte Dürer das gerade nicht entnehmen, was man als die klassische Kunst Italiens bezeichnet. Was er davontrug, war venezianisch und blieb ihm nicht: eine Breite des Vortrags und Weichheit des Lichtes, wie sie von den beiden Frauenbildnissen in Wien und Berlin namentlich das Berliner zeigt. Soweit die mittelitalienische Kunst auf Venedig zu wirken begann, wie in Giorgione, hat Dürer sie nicht beachtet. Es wäre demnach sehr sonderbar, wenn seine Entwicklung in den folgenden Jahren auf den Eindruck von Werken zurückgeführt werden könnte, die er gar nicht gesehen hat. Eine Reise nach Rom und Florenz müßte erst bewiesen werden. Der Versuch ist bisher mißlungen, es ist auch gar nicht vorzustellen, daß der gesprächige Künstler ihn verschwiegen hätte. Bologna und Padua mögen das Wichtigste sein, das er außer Venedig sah. Das, was in freier Weise immerhin der aufsteigenden Kunst des Allerheiligenbildes entspricht, war um 1506 noch nicht da; es begann 1508 in Raffaels Stanzen. Die Wiener „Marter der Zehntausend" des gleichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jahres ist also keineswegs verwunderlich; sie hat mit Italien nichts zu tun. Was sie an perspektivischer Kunst enthält, stammt nach Waetzolds Nachweis auch nicht von Jean Pélerin ab, sondern der Fall liegt umgekehrt: Jean Pélerin hat nach Dürer gearbeitet. Der Heller-Altar von 1509 ist für die deutsche Kunst wiederum nicht verwunderlich, nur als Genieleistung ist er bewundernswert gewesen. Daß er auf den geschnitzten Krakauer weit sicherer zu gründen wäre als auf irgendwelche italienischen Vorbilder, wissen wir. Ein Werk etwas größeren Ausmaßes ist mit ihm untergegangen; sehr groß war er auch nicht. Ein „großes Gemälde" ist außerlich am wenigsten dasjenige, das es innerlich im meisten ist: das Allerheiligenbild von 1511 in Wien (Abb. 117). Mit seinen mehr als hundert Gestalten erreicht es im Bogenscheitel noch nicht anderthalb Meter Höhe. Dennoch ist es groß! In Chantilly liegt eine sehr geniale Entwurfszeichnung, die die Einheit mit dem geschnitzten Rahmen wundervoll sieht. Sie stammt von 1508. Genau im gleichen Jahre begann Raffael die erste seiner Stanzen. Eine Tatsache ist, daß Dürer davon nichts wissen konnte, eine zweite, daß nur selten ein so überraschender Gleichlauf zwischen Gemälden deutscher und italienischer Herkunft festzustellen ist. Er bringt in der römischen Disputa wie im Wiener Bilde das, was auch unausgesprochen mit dem Worte klassisch von denen gemeint wird, die es nicht wahllos gebrauchen: das spannungsvolle *Gleichgewicht*. Das ist alles durchaus echte Malerei, aber jede gemalte Gestalt durchwölbt noch ihren plastischen Eigenraum, und Malerisches wie Plastisches ist durch eine Architektur gebunden, die der Mauer und der Säule nicht bedarf. Nur ist es bei Raffael die einer spätantiken Apsis hinter dem Triumphbogen; bei Dürer — nicht ganz so überdeutlich wie bei dem Umbrier, wo selbst die Wolken an der unsichtbaren Glasplatte sich andrücken, sobald die Apsidialrundung den Triumphbogen erreicht — aber auch bei Dürer ist es eine Architektur aus alter und ebenso *eigener* Erinnerung. Obgleich der Vorgang hoch über der Erdlandschaft schwebt, zeichnen sich Halbkreise ab, Grundrißformen der staufischen als der eigenen altklassischen Baukunst. Die Chöre des Himmels werden Chöre der Architektur; der Kleeblattgrundriß formt sie. Gleichlaut, nicht Abhängigkeit; Wachstum, nicht Einfluß!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

115. Altdorfer, Toter Landsknecht, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett



116. Hans Baldung, Der behexte Stallknecht, Holzschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

117. Albrecht Dürer, Allerheiligenbild, Wien, Kunsthistorisches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese innere Größe teilt sich auch der Graphik mit. Die kleine Holzschnittpassion (1509—1510) und diejenigen Blätter der großen, die erst um 1510 mit älteren zusammengefügt wurden, beweisen es. Auch weniger Geübte finden bald heraus, wo das Große und Wenige dem „Kleinen und Vielen" gegenübertritt. Es bedient sich gerne der unmittelbar architektonischen Begleitform zur Gestalt; das Mittel kennt Dürer schon seit dem Beginn des Jahrhunderts. Der „Büßende" von 1510 ist ein höchstes Beispiel; hier wirken die Bauformen italienisch, obwohl sie, genau besehen, auch stark an solche der Kaiserzeit erinnern. Daß diese große Art des Sehens im damaligen Italien am besten zu lernen war, ist zweifellos. Aber das Verhältnis zu Italien gleicht bei Dürer jedenfalls dem der staufischen Kunst zur Gotik: der Grundgedanke ist gleichlaufend, die Form nicht in Einzelheiten abgeschrieben. Noch immer größerer Steigerung war diese Neigung fähig. Ein Blick auf den Holzschnitt des Abendmahls von 1523 zeigt auch gegenüber dem von 1510 das Weiterdrängen zum Schlichten und Einfachen. Die Architektonik tritt zugleich in die Welt des rechten Winkels ein; das einzige Rundfenster betont sie noch. Im Kupferstiche, dem Dürer die Welten beider, des Hausbuchmeisters wie Schongauers, in reicher Durchdringung gesteigert zugeführt hat, ist die größere Feinheit der Striche gleich der verstärkten malerischen Tiefe Gewinn der Technik; auch im Stiche gibt es eine kleine Passion. Mit Recht haftet der höchste Ruhm an den drei Meisterstichen, Hieronymus, Ritter Tod und Teufel, und Melancholie (1514). Diese, geschaffen wohl im gleichen Lebensalter, in dem Nithart die Münchener Verspottung malte, ist wiederum deutsche Klassik. Über alle Deutungsfragen hinweg ist dies Eine sicher, daß auch hier, im tiefsten Gegensatze zu Nithart (der gleichzeitig am Isenheimer Altare arbeitete) ein persönliches Wissen des Genius um die Zustände des Schaffenden, das Selbstbekenntnis einer über sich nachdenkenden, sich gleichsam von der Seite sehenden Kunst in Formen gebannt ist, die an gebändigter Urgewalt ihren wirklichen Maßstab übergleiten: das Bild der schöpferisch Brütenden macht sich unabhängig von ihm, es lagert in uns als eine Riesin des Geistes und der Seele (Abb. 118). Diesen Sieg konnte nur der erringen, der das Erlanger Selbstbildnis gezeichnet hatte (siehe Tafel S. 8); aber die schwarze Stunde des Ichs, die der erst Werdende festhielt, ist jetzt aus ihm hinausgebaut, und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Größe der Gestalt ist in eine Umwelt gesetzt, die auch das Fernste umgreift. Es ist die Generation des Deutschen Kopernikus, die sich dieses Denkmal schuf.

Als Dürer 50 Jahre alt war, trat er die Reise nach den Niederlanden an. Das Alter, in dem er sie tat, ist noch wichtiger als die Reise selbst. Kein fremder Eindruck, sondern eine eigene Entfaltung läßt das Blatt „Antorff" des Tagesbuches zu seiner neuen Geschlossenheit steigen (Abb. 114). Die Welt des Mannes und der Männer, die erst dem Hochgereiften völliger Besitz ist, wird in Graphik und Gemälden als hohe Bildniskunst gespiegelt. Aus ihr treten dann die Apostel heraus, Denkmal einer Gesinnung und Träger einer monumentalen Form. Eine Plastik von naumburgischer Größe hat sich in die Malerei eingemeißelt. Das alte Feuer ist nicht kleiner, es ist nur ruhiger geworden und brennt gleichsam in einer zweiten Schicht, verwahrt durch eine Mauer monumentaler Formen. Wie dieses Bekenntnis- und Mahnbild zur Offenbarung, so steht der Holzschuher zu Oswald Krell.

Ungewöhnlich viel gedacht und gelernt hat Dürer. Vieles ist dabei entstanden, das kaum noch lebensfähig ist. Das soll man ansehen wie die Verschwendung in der Natur. Das Denken und Lernen hat das Vorstellen und Können zuletzt nicht überwuchert, wenn auch die Gefahr manchmal nahe schien; es hat getan, was sein eigentlicher Zweck war, es hat einem großen Menschen gedient. Dürer war kein Luther, er hatte anderes zu tun. Aber der Gesinnung nach tritt er neben ihn, und das ist das erste Mal, daß so etwas geschieht. Ein bildender Künstler, ein Maler, der weniger und mehr als ein Maler ist, tritt, soweit die Welt der geistigen Formen reicht, als ein wirklicher Führer auf. Damit hat nicht nur die Kunst selber ein neues Gesicht. Wir kennen die tragische Gefahr, dürfen aber nicht nur den Preis sehen, der gezahlt wurde: auch *der Künstler* hat gewonnen. Die Bedeutung, die einst Goethe haben sollte, hat der bürgerliche Mensch als Einzelwesen zuerst in Dürer erlangt. Wunderbare Schätze birgt seine Kunst, aber größer als jeder einzelne davon ist seine Ganzheit, ist Dürer als *Gestalt.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN