



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Gedanken zur Kunstgeschichte**

**Wölfflin, Heinrich**

**Basel, 1941**

Albrecht Dürer

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

ALBRECHT DÜRER

Auszug aus der Nürnberger Festrede 1928

Jedes Zeitalter faßt Dürer anders auf. Vor hundert Jahren verlangte Cornelius zum Schmuck des Nürnberger Rathaussaales ein Bild, das Dürer mit Raffael zusammen vorstellte, wie sie sich vor dem Thron der Kunst die Hände reichten. Diese Auffassung ist uns fremd geworden. Wir sehen in der Fühlungnahme Dürers mit der italienischen Kunst eher etwas Ungehöriges, was hätte vermieden werden sollen, weil es den natürlichen Gang der Entwicklung störte. Aber tun wir recht daran? Sollen wir wirklich bedauern, daß Dürer aus der Gebundenheit heimatlicher Überlieferung heraustrat und sich neue Horizonte öffnete? Es ist immer eine Bereicherung, den Umkreis des Begriffes Mensch zu erweitern, vorausgesetzt, daß man über dem Fremden nicht das Eigene verliert. Aber abgesehen davon: wäre es denkbar, daß Dürer auf italienische Eindrücke so lebhaft reagiert hätte, wenn nicht das «Italienische» in seiner Natur irgendwie vorgebildet gewesen wäre? Wenn nicht wenigstens einzelne Züge in der italienischen Kunst ihn als wesensverwandt angesprochen hätten? Wie sich Germanisches und Romanisches anziehen und abstoßen, ist ein Problem, dessen Bedeutung weit über den Fall Dürer hinausreicht.

Dürer bringt in die deutsche Kunst die geklärte plastische Anschauung. Nicht daß sie in der Tradition vollkommen gefehlt hätte, aber die spätgotische Kunst basiert auf der Formverflechtung, dem Figurenknäuel, auf einer Zeichnung, wo das Allgemeine der Linien- und Lichtbewegung das Wesentliche ist. Man scheut sich nicht vor dem Grundsätzlich-Unfaßbaren. Indem Dürer auf die bestimmte Einzelform drängt und an Stelle des suggestiven Ungefähr die plastisch-kontrollierbare, meßbare Größe setzt, ändert sich das Weltbild von Grund aus. Italien war hier vorangegangen. Aber der deutsche Weltinhalt kann nie aufgehen in plastisch-reiner Figur. Es gibt Visionen, Stimmungen, die einen anderen Ausdruck verlangen. Dürer ist auch ihnen gerecht geworden und erst in dieser Verbindung des Gegensätzlichen vollendet er sich. Ein Blatt wie der «Hieronymus im Gehäus» ist klar in allem einzelnen, aber die Lichtbewegung des Ganzen bleibt etwas Unfaßbares.

Die Dürersche Zeichnung hat eine eigentümliche Wärme und Beweglichkeit. Was er in Italien sah, die stille Linie, die milde Modellierung, die ruhige Figurenschichtung, muß ihm unschmackhaft vorgekommen sein, wenn er auch in der Folge die Würde der beruhigten Erscheinung anerkennt. Aber bei ihm ist grundsätzlich alles Spannung und Aktion: es ist wunderbar, wie der Grashalm sich streckt und wie die Falten der Gewänder stoßen, und das geht weiter bis

zur unerhörten Intensität in der Erfassung der geistigen Funktionen: der «Dürerblick» hat nicht seinesgleichen.

Das Persönlich-Bezeichnende, seinen Zeitgenossen gegenüber, ist dabei die Gehaltenheit in aller Bewegung, das innere Glühen, das ihm mehr entspricht als der leidenschaftliche Bewegungsausbruch. Nichts großartiger als seine späten Bildnisse. Gerade wegen dieser Gehaltenheit des Charakters mußte Dürer empfänglich sein für die strengen Ordnungsformen der italienischen Kunst. Was aber hier mehr Repräsentation und Ausdruck erhöhten Lebensgefühles ist, bekommt bei Dürer leicht einen Stich ins Ethische. Die strenge Form wird Ausdruck der zusammengenommenen Haltung des sittlichen Menschen. Schon das Durchschlagen der Vertikale und Horizontale als Normrichtungen im Bild kann in diesem Sinne wirken. Um so mehr, als die deutsche Kunst von Haus aus mehr nach dem Atektionischen und Freirhythmischen drängt.

Grünewald ist hier der bezeichnendste Gegensatz zu Dürer und der Unterschied geht hinauf bis in die geistige Fassung des Christusbildes.

Am meisten hebt sich Dürer von seinen deutschen Zeitgenossen dadurch ab, daß ihm das Einmalig-Wirkliche nicht genügen wollte, daß er nach dem Notwendigen verlangte, nach einer letzten vollkommenen absoluten Form. Die Möglichkeit, den schönen Menschen nach einem Proportionsgesetz zu konstruieren, wie die Italiener sie als altes Erbe zu besitzen schienen, beglückte ihn mehr als alles andere. Und wenn er später den Glauben an eine abschließende Idealform aufgibt, so rettet er sich doch den Begriff einer durchgehenden Formeinheit in den naturgemäßen Bildungen als kostbarsten Besitz. Es ist aber bezeichnend, daß in der Gesamtsumme von Dürers Kunst nicht das Typisch-Verallgemeinerte den Ausschlag gibt, sondern das Individuell-Einmalige, unersetzbar in seiner Einmaligkeit und unübersehbar in seiner Mannigfaltigkeit.

«Die Kunst steckt in der Natur.» Mit diesem Wort bekennt sich Dürer zur gleichen Grundanschauung, die die italienische Renaissance vertritt. «Natura optima artifex», alles Schöne, alles Große kann nur aus dem Natürlichen entwickelt werden (das andere ist «Traumwerk», dem der Deutsche ein gewisses Recht freilich immer wieder zuzugestehen geneigt sein wird). Sicher, daß Italien mitgewirkt hat, gewisse Vorstellungen von Schönheit und Größe in Dürer zu entbinden, aber der Ernst der Lebensauffassung bedingt einen bleibenden Unterschied. In dieser unergründlich schönen Welt lebt der nordische Mensch nicht frei und aufgerichtet als das beglückteste Geschöpf: Er steht unter dem Druck der Vorstellungen von Sünde und ewigem Tod. Gerade Dürer hat, nach eigenem Zeugnis, große Ängste durchgemacht und leidenschaftlich klammert er sich an die Botschaft, die Allen Erlösung verheißt. Darum ist nicht der schöne Mensch, sondern die große sittliche Charakterfigur die eigentliche Schöpfung Dürers geworden.

Der Maler gibt nicht die bloße Erscheinung, sondern das Wesen der Dinge. Sein Darstellen ist ein Erkennen der Natur. Als der bestellte Verwalter der Sichtbarkeit ist er Gott verantwortlich. Was persönliche Auffassung heißen kann, tritt ganz zurück hinter den Dienst an der Sache. Es ist eine erhabene Aufgabe, die in der Wirklichkeit verschüttete Schönheit wieder an den Tag zu bringen und die reinen Gedanken Gottes noch einmal zu denken, aber die andere Aufgabe des Künstlers ist die noch erhabeneren: Erzieher der Menschheit zu sein. Daß die Malerei, um «reine» Kunst zu sein, auf das gegenständliche Interesse verzichten müsse, diese Forderung wäre damals nicht verstanden worden. Der Künstler füllt sich mit dem Inhalt seiner Zeit, um gestaltend auf sie zurückzuwirken. Die tiefste Bewegung der Zeit Dürers ist eine religiöse gewesen. Mit seiner Kunst arbeitet er mit, die Bibel verstehen zu lernen. Sein Christustypus war eine religiöse Tat. Auch die vier Apostel sind als programmatische Erklärungen in einer Zeitfrage aufzufassen. Man kann das Besondere der Erklärung beiseite lassen: Es bleibt als Schöpfung Dürers ein Typus des großen Menschen, der vorher nicht da war.

Zweifellos, hier spricht mehr als das bloß Künstlerische. Um für den großen Menschen die Form finden zu können, mußte Dürer selbst sich zum großen Menschen erziehen haben. Nicht als ästhetische Natur, sondern durch das Ganze seines menschlichen Wesens ist Dürer unser volkstümlichster Maler geworden, das Urbild des deutschen Künstlers.

#### ZUM THEMA: NATIONALE KUNST

Von Hans von Marées gibt es eine briefliche Äußerung, daß er sich immer mehr gewöhne, bei Kunstwerken von allen persönlichen und nationalen Verschiedenheiten abzusehen und sich nur noch an die künstlerische Leistung als solche zu halten. Ein Michelangelo und ein Bartholomäus van der Helst standen ihm als Künstler auf einer Linie. Daß es zwei ganz verschiedene Charaktere waren und daß hier ein Italiener des 16. Jahrhunderts einem Holländer des 17. Jahrhunderts gegenübersteht, blieb ihm etwas Nebensächliches. Es ist das eine Einstellung, der man bei den Schaffenden oft begegnet. Das Problem der künstlerischen Qualität ist für sie das Wesentliche. Ob das Werk stark ist oder nicht, ob es klar ist, reich, sprechend, das ist so sehr das allein Interessante, daß daneben die individuelle oder lokale Farbe nur als etwas durchaus Sekundäres erscheint. Daher das eigentümliche Mißverhältnis, daß die Äußerungen des Publikums vor Kunstwerken sich so wenig decken mit dem, was in der Werkstatt, wo Kunstwerke entstehen, gesprochen wird. Auch dem kunsthistorisch