



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Fünfter Abschnitt. Phantasie.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79781](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79781)

FÜNFTER ABSCHNITT

PHANTASIE

VOM modernen Menschen aus gesehen scheint sich durch Dürers Lebensleistung hindurchzuziehen der Gegensatz von unmittelbar- und allgemeinverständlichen Werken und solchen, die sich erst mittelbar, also nur mit Hilfe von Inhaltserklärung und Sinndeutung, erschließen. Man hat deshalb geglaubt, von einem inneren Zwiespalt in Dürers künstlerischer Lebensarbeit reden, ja seine „Doppelnatur“ beklagen zu sollen.

Dürer, der volksverbundensten Künstler einer, so heißt es, habe unter dem Einfluß seiner gebildeten, aber auch verbildeten Freunde volksunverbindliche Werke geschaffen, deren Verständnis nur einem kleinen Kreise verfeinerter Geister zugänglich gewesen sei; Dürers Phantasie, diese zauberische Kraft, der sich sogar der unsagbar spröde, ja abstruse Inhalt der Apokalypse habe unterwerfen müssen, sie sei auf Abwege gelockt worden von den Sirenenklängen humanistischer Gelehrsamkeit.

Volkskunst
Bildungskunst

Hier ist ein mehrfacher Irrtum am Werke. Wer Dürer so ansieht, verkennt ihn, verkennt das Wesen der Phantasie, verkennt Dürers Zeit. In unermüdlicher Selbstschulung, durch Bücher, Reisen, Nachdenken und den Umgang mit ausgezeichneten Männern der verschiedensten Lebenskreise hatte Dürer aus sich – wie viele große deutsche Künstler nach ihm – einen der gebildetsten Söhne seiner Zeit gemacht. Der Umfang des Dürerischen Wissens ist viel größer gewesen als gemeinhin angenommen wird, die Inhalte dieses Wissens freilich waren andere als die, welche die Bausteine der Bildung eines modernen Menschen sind. Dürer schaltete noch sicher mit einem Bildungsstoff, der längst aus unseren Schulsäcken verschwunden ist. Der Knabe Dürer hat (1477–1483?) eine der öffentlichen Lateinschulen Nürnbergs besucht, noch vor ihrer Reform unter humanistischem Einfluß (1485). Da lernte man lesen, schreiben, rechnen, dann die Grundlagen der lateinischen Grammatik, schließlich wurden Stücke aus der Bibel lateinisch gelesen. Da zu den Schulpflichten auch der Kirchendienst (Meßdienst, Vespersingen u. dgl.) gehörte, wurden die Kinder mit der lateinischen Sprache leidlich vertraut und völlig sicher in der Beherrschung des gesamten, in Bibel und Legenden aufgespeicherten Erzählungsstoffes. Was Dürer an lateinischen Kenntnissen sonst noch brauchte, wird ihm sein Herzensfreund Pirckheimer, ein Latinist ersten Ranges, beigebracht haben. Aus einem Briefe des Christoph Scheurl an Lukas Cranach aus dem Jahre 1509 wissen wir z. B., daß Pirckheimer Dürer geraten hatte, seine Werke lateinisch zu signieren, und zwar so, wie es nach einer Angabe des Plinius Apelles und Polyklet getan hätten, nämlich unter Verwendung des Imperfektums: Auf dem Bilde der Marter

Dürers Bildung

Sprachen-
kenntnis

der Zehntausend Christen heißt es „faciebat“, auf dem Münchener Selbstbildnis: „effingebam“. Dürer verstand jedenfalls genug Latein für seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Hausgebrauch; nicht genug vermutlich, um lateinische Texte von schwierigerem Inhalte fließend zu lesen. 1520 bittet Dürer in einem Briefe an Spalatin, ihm das Neueste von Luther zu schicken, „das deutsch ist“. Bei Niklas Kratzer erkundigt er sich 1524, ob er an seiner deutschen Euklid-Ausgabe weitergearbeitet habe.

Während sich Dürer in den Niederlanden leidlich mit Deutsch durchhelfen konnte, hatte er in Venedig Italienisch lernen müssen. Manche italienische Vokabel hat er beibehalten, weil er das entsprechende deutsche Wort nicht kannte. So nannte der Binnendeutsche Dürer die Flut, die den bei Zieriksee angespülten Walfisch vor Dürers Ankunft wieder weggeführt hatte, mit dem venezianischen Ausdruck: die „Fortuna“.

Jedenfalls war Dürer, was ja auch staunend Erasmus bezeugt hat, jedem Gespräch mit gelehrten Freunden gewachsen und mit Religion, Philosophie, mit mathematischer und astrologischer Literatur seiner Zeit wohl vertraut. Einem philosophisch ungeschulten Freunde hätte Pirckheimer auch nicht seine lateinische Übersetzung der „Charaktere“ des Theophrast zugeeignet. Aristotelische, Platonische und Plotinische Gedankengänge sind zu Dürer gedrungen und begierig von ihm aufgegriffen worden. Dürer spricht von den „inneren Ideen, davon Plato schreibt“, und meint, daß, wenn ein Maler sie besäße, also „inwendig voller Figur“ sei, er allewege etwas Neues durch die Welt auszugießen hätte, selbst wenn er ewig leben würde. Den Schlüssel zu solchen, aus der Antike her sich leitenden Weisheiten bildete aber die Kenntnis der lateinischen Sprache. Deshalb verlangte Dürer auch von den Kunstschülern, daß sie „mit dem Latein auferzogen werden, zu verstehen etlich Geschrift“.

Reisen

Die Briefe aus Venedig und das Tagebuch der Niederländischen Reise zeigen überdies, wie lebhaft und scharf Dürer beobachtet, mit wie vielen Menschen er verkehrt und wie nachdenklich er die Buntheit des Lebens betrachtet hat. Er mußte alles, was es an Neuem nur gab, gesehen haben, keineswegs nur die ihn fachlich interessierenden Kunstwerke, sondern auch, was immer die Phantasie anregen und befruchten konnte. Wie hat sich sein Herz erfreut an dem „wunderlich künstlichem Ding“, d. h. den mexikanischen Goldschätzen, Teilen der Cortezbeute, die Dürer in Brüssel sah, verwundert „der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen“.

In fremde Länder zu reisen, bedeutete damals eine viel tiefere Auf-rüttelung des ganzen Menschen, als eine Reise unserer Zeit, aber auch dem Eindringen in neue Gedankenwelten haftete noch etwas Kühnes und Erregendes an. Fern war Dürer die Abgebrühtheit des Großstadt-menschen, fern auch die Ruhe eines rein gelehrten Lebens. „Wikinger-

tum“, wie Wilhelm Pinder den schweifenden Erobererzug im Wesen des nordischen Menschen benannt hat, dieses Ahnenerbe ließ Dürer mit solcher Leidenschaft vorstoßen in die unbekanntes Gegenden des Geistes, aus denen seine Phantasie reiche Beute mit nach Hause brachte. Mit Sicherheit sich in traditionellen Formen zu bewegen und in den ewigen Vorrat religiöser Bildstoffe hineinzugreifen, das hatte Dürer bei Wolgemut lernen können. Die damals neuesten Auffassungsweisen und Darstellungsverfahren der Italiener sich anzueignen und sie einzudeutschen, war ihm gelungen – aber beides genügte Dürer nicht. Schon auf der zweiten venezianischen Reise bemerkte er die Erfindungsarmut der venezianischen Maler: „es ist immer das und das Ein (ein und dasselbe)“, spottete er in einem Briefe an Pirckheimer. Dürer wollte selbst neue Bildvorwürfe finden. Er ist der erste nordische Künstler geworden, der „freie“ Graphik geschaffen hat, d. h. Einzelblätter der Griffelkunst, die, losgelöst von bestimmten Textstellen und Blattfolgen, selbständig wie Gemälde im ästhetischen Raume stehen und wirken. Was dem befangenen Urteil und dem kunstfremden Denken als Gegensätzlichkeit erscheint, das erweist sich von der Seelenverfassung des genialen Menschen her gesehen als durchaus einheitliches Walten der schöpferischen Phantasie.

Die Phantasie des großen Künstlers durchdringt alle Falten und Verstecke der Seele, sie sucht sie in ihren dunkelsten Verliesen auf und folgt ihr auf ihre lichten Höhen, sie umschließt aber auch das gesamte seelische Hab und Gut eines Volkes. Dürer war nicht ein Maler „und Poet dazu“, sondern ein Maler, der mit dem Dichter aus dem gleichen kastalischen Quell schöpfte. Er war nicht Hofkünstler, nicht Kirchenmaler, nicht bürgerlicher Sittenschilderer, nicht der künstlerische Propagandachef eines bestimmten Standes, nicht der Sprecher nur für einen Beruf – Dürer war für alle da, und alle waren für ihn da! So konnte er auch gar nicht in einen Konflikt der Pflichten geraten, wenn er neben illustrativer, volkstümlicher Graphik auch eine Art von Bildungsgraphik schuf, hier die Sprache des Volkes redete, dort das Wort an engere Kreise richtete. Den aristokratischen Inhalten behält Dürer die erlesene Technik vor: die meisten und die tiefsten seiner Sinnbilder sind in Kupfer gestochen, nicht in Holz geschnitten. Dürer hat sehr genau gewußt, an wen er sich mit seiner Kunst eigentlich wendete, und er hat Ton und Technik abgestimmt auf den Empfänger. Das großartigste Beispiel für diese Kunst der Menschenbehandlung bildet das Werk der vier Apostel, das in dem bewußten Rückgriff auf die Verbindung von Bild und Schrift Rücksicht nimmt auf den Bestimmungsort: das Beratungszimmer der Nürnberger Losunger, und auf die Bildbetrachter: die Stadtreger, die als verantwortliche Politiker, nicht als Ästheten vom Sinngehalt dieses Werkes Kenntnis nehmen sollten.

6*

Schöpferische
PhantasieMenschen-
kenntnis

Zeitgeist

Es war die Zeit, die nach beidem Verlangen hatte, weil beides in ihr lebendig war: tief im Volkstum gebundene Gläubigkeit, hoch ins Philosophische aufliegende Phantastik, Frommheit und Freigeisterei, christliche Heilsoffenbarung und Nachleben der heidnisch-antiken Weisheit. Sprichwort, Schwank und Volkslied, Meistersang, Mysterienspiel und Kunstdichtung, Predigt, Choral und Flugschrift – auf hundert Schwingen nahm die Literatur die Sehnsucht, die Kampfeslust, die Besinnlichkeit, den Witz und den Schmerz des deutschen Volkes. Die bildenden Künste boten der Phantasie eine kaum geringere Zahl von Gefäßen dar, in die sie einströmen konnte. Die zierlich-säuberliche Phantasie der Goldschmiede umspielte das edle Metallgerät mit ihrem Blumen- und Blättergerank, mit allegorischer Figur und irrealer Ornamentik. Auf den Flugblättern tobte sich in derbsten Späßen und wüster Anschaulichkeit die erhitzte Phantasie politischer Gegner aus. In den höheren Regionen religiöser Malerei und Bilderei entfaltete die deutsche Einbildungskraft einen nach Männern, Stämmen und Landschaften bunt sich gliedernden Reichtum von Einfällen. Und nun schuf sich Dürer in der selbständigen Kupferstichkunst eine neue, ganz persönliche Möglichkeit der Aussprache.

Macht der
Einbildungs-
kraft

Dürers Phantasie haben die mit ihm Lebenden als eine seiner staunenswertesten Eigenschaften gepriesen. Besonders die Nichtdeutschen erkannten in der Fülle und Macht der Einbildungskraft Dürers etwas Unvergleichliches, dessen Wirkung sie sich nicht entziehen konnten. Nach einer Notiz des Johannes Cochlaeus von 1512 wurden die Holzschnitte der Passionsfolgen von den Kaufleuten in ganz Europa gekauft als Vorlagen für die Künstler ihrer Länder. Erasmus von Rotterdam spricht einmal davon, Dürer habe gewußt, das gar nicht Darstellbare auf die Leinwand zu bringen, „ja fast die Sprache selbst.“ Und diejenigen graphischen Blätter, die Dürers Ruhm durch die weitesten Zeiträume getragen haben, z. B. bis hin zu Carducci und Gabriele d'Annunzio, sind gerade die phantasievollsten gewesen, voran die „Melancholie“. Der Nürnberger Anton Tucher kaufte 1515 von Dürer drei Stück des „Hieronymus“ und vier Exemplare der „Melancholie“, um sie nach Rom zu verschenken. In seinen „Ricordi“ (Venedig 1560) erwähnt Monsignore Sabba da Castiglione die von Deutschland nach Italien gelangten Mengen Dürerscher Holzschnitte. Dürer wußte sehr wohl, warum er auf die Fahrt in die Niederlande nicht nur die „Apokalypse“, das „Marienleben“ und die „Passionen“ mitnahm, sondern auch genügend Exemplare der Einzelblätter, wie die „Melancholie“, den „Ercules“, die „Nemesis“, das „Meerwunder“ und den „Hieronymus im Gehäus“. Mit seinen Geschenken trieb Dürer bewußt oder unbewußt eine persönliche Kunstpolitik. Von den ausländischen Empfängern seiner Graphik wurden sie in alle europäischen Kulturländer getragen: durch den Hofastronomen des frauen-

Wege ins
Ausland

reichen Heinrich VIII., den Münchener Kratzer, flatterte Dürers Ruhm an den englischen Hof, die vielen Italiener im niederländischen Hofdienst und die italienischen Kaufleute, wie der Seidenhändler Bombelli in Antwerpen, die portugiesischen Handelsagenten, die Spanier und Dalmatiner brachten Kupferstiche und Holzschnitte Dürers in ihre südlichen Heimatländer, durch den dänischen König Christian II. kamen die besten Drucke als Geschenke des Künstlers in den Norden. Aber auch auf den deutschen Jahrmärkten hielt Frau Agnes in der gleichen Bude feil die gangbare Ware der volkstümlichen religiösen Holzschnitt- und Kupferstichfolgen und die erlesenen Einzelblätter. Abnehmer und Liebhaber gab es für beide Gruppen von graphischen Arbeiten Dürers.

Einen Unterschied zwischen Volkskunst und Bildungskunst im modernen Wortsinn hat Dürers Zeit gar nicht gekannt. Was für unsere Augen schon ein Bilderrätsel ist, war für Menschen des 16. Jahrhunderts noch ein durchsichtiges Sinnbild. Man darf doch nicht vergessen, daß das Mittelalter zur Menschheit gesprochen hatte durch die großen Bilderbücher seiner Wandbilder und seiner Statuengruppen, und daß der religiöse Inhalt dieser Portalfiguren, Türreliefs, Chorschrankschnitzereien, Wasserspeier, Handschriftenillustrationen, Kalenderbilder, Altargemälde, Glasfenster, Blockbücher usw. wirklich verstanden, nicht nur künstlerisch „genossen“ worden ist. Im Palazzo della Ragione in Padua breitet sich an den Wänden das größte astrologische Volkslesebuch der Welt aus. Den Palazzo Schifanoja in Ferrara schmückten Francesco Cossas Monatsbilder, die in drei Streifen das irdische Leben am Hofe Borsos von Este darstellen, darüber Fixsternsymbole und Tierkreiszeichen und zuoberst die olympischen Götter auf Triumphwagen. Diese astrologisch-sittenbildliche Wandmalerei werden Borso und die Seinen nicht weniger glatt gelesen haben als eine geschriebene Dichtung. Im gleichen letzten Drittel des 15. Jahrhunderts malte Giovanni Bellini die fünf Allegorien (Venedig, Akademie), um deren Deutung sich deutsche Gelehrsamkeit, besonders G. Ludwigs Scharfsinn, bemüht hat. Vielleicht hat Dürer in Venedig Bellinis „Fortuna inconstans“, die in der Barke des Glücks dahingleitet, gesehen, oder die „summa virtus“, jenes nackte, geflügelte Weib, das mit Löwenpranken auf Kugeln durch eine Flußlandschaft rollt (Fortitudo, Temperantia und Justitia in einer Person). Führen Wege, die für unser Verständnis verschüttet sind, von hier zu Dürers „großem Glück“, zum „Meerwunder“ und anderen tiefsinnigen (tief sinnigen) Bilddrucken? Die Verständlichkeit von Bildinhalten ist zeitlich beschränkt, weil die Bildungsinhalte mit den Zeiten wechseln. Die Bibelkunde des modernen Menschen ist – an der seiner Vorfahren gemessen – schon so gering, daß selbst biblische Stoffe, die nicht zu den allerbekanntesten gehören, ohne Unterschrift und ohne Text nicht mehr allgemeinverständlich erscheinen.

Bilderrätsel
Sinnbilder

Abb. 102. 97

Um wieviel rascher und gründlicher aber ist der allegorische Bildungstoff der Renaissancezeit in die Vergessenheit gesunken!

Dürer war bei allem, was er schuf, mit ganzer Seele dabei. Mit der gleichen Wahrhaftigkeit, Gewissensreinheit und Inbrunst bildete er ein Blatt phantastisch-gedanklichen Inhaltes durch wie eine Zeichnung zum Marienleben. Dürer wollte nicht „Stimmungsgraphik“ schaffen, deren Anblick in ein unbestimmtes Gewoge von Gefühlen und in eine ganz allgemeine Seelenlage versetzt, er gab ganz genaue Versinnbildlichungen von Ideen, die für ihn und sein Publikum wahrscheinlich bis ins kleinste deutbar waren. Dieser Phantasiekunst Dürers gegenüber kann man sich auf zweierlei Weise verhalten: man beruhigt sich bei ihrem Stimmungsgehalt, weil man sich sagen muß, daß man den Bildstoff doch nicht mehr ganz ausschöpfen kann, oder man versucht, durch Erklärung der einzelnen Bestandteile hinter den Sinn des Ganzen zu kommen. Der Weg zur Auflösung der Bilderrätsel Dürers ist rauh und weit; er führt über die Quellenkenntnis, d. h. über die Kenntnis der philosophischen, poetischen, astrologischen Texte, die Dürer vorgelegen, seine Phantasie erfüllt haben. Es ist das unbestreitbare Recht des künstlerischen Gefühles, mit einer Handbewegung die ganzen philosophischen und ikonographischen Deutungsversuche der Gelehrten beiseite zu schieben und aus Dürers unsterblichen Blättern nur herauszuholen, was unmittelbar zur Empfindung spricht. Es ist aber ebenso sehr Recht und Pflicht der geschichtlichen Betrachtung, mit den Mitteln der Wissenschaft den Versuch zu machen, einen Einblick in das Schalten und Walten der Phantasie Dürers zu gewinnen.

Personifikation
von Begriffen

In der Phantasie Dürers und seiner Zeitgenossen waren noch zahlreiche Allegorien lebendig. Diese Bilderlust verband sich mit der Neigung humanistischer Geister, in mythologischer Gesellschaft sich zu bewegen. Das ganze Denken der Zeit kann man sich gar nicht bildhaft genug vorstellen. Gedankliche Auseinandersetzungen arbeiteten gern mit Personifikationen von Begriffen. So zankt sich, wie erwähnt, der kranke Pirckheimer mit der personifizierten Podagra, an der er schwer zu leiden hatte. Ulrich von Hutten läßt auf der Gedankenbühne die Gestalten der Febris und der Fortuna auftreten und sich dialogisch begegnen. Solche Begriffe so sicher und so häufig – wie heute die Schlagwörter politischer Art – in das tägliche Leben einzuschalten, war das Zeichen des gebildeten, des humanistisch geschulten Mannes. Im Dürerkreise verkehrte man gern mit personifizierten Eigenschaften, denen die lateinischen Namen so gut stehen wie die antikisierenden Gewänder. Kaiser Maximilians Triumphwagen wird gelenkt von der Gestalt der Ratio, die Zügel, die sie führt, sind Nobilitas und Potentia. Unter den Handzeichnungen Dürers aus den Jahren 1496 und 1497 finden sich: eine Prudentia, eine Justitia, eine Speranza, eine Fede. Wir lesen die Zeichensprache der Renaissance, die mit Em-

Abb. 143

blemen, Symbolen, Devisen, Wappen, Allegorien, Hieroglyphen durchsetzt ist, nicht mehr geläufig, uns erscheint daher schon als ein Rebus, was höchstwahrscheinlich den Menschen des 16. Jahrhunderts keine Rätsel aufgegeben hat. –

Im Tagebuch der Niederländischen Reise spricht Dürer von seinem wohl 1503 entstandenen Kupferstich der „Nemesis“. Da man ohne zwingende Gründe von den Bildbezeichnungen des Künstlers nicht abgehen sollte, trägt das Blatt seit den Tagen der Kenner Waagen und Passavant in den Katalogen, also „dienstlich“, diesen Titel. Sandrardt hat die Bezeichnung „das große Glück“ eingebürgert, um diese Fortuna zu unterscheiden von der „kleinen“ Fortuna des Stiches von 1497 (?) (B. 78). Eine Reihe anderer Benennungen des Nemesisblattes gehen von den Attributen der Frauengestalt aus, die durch ihr gewaltiges Flügelpaar – nach der Bildsprache der Zeit – ebenso wie die geflügelte Melancholie, als eine Personifikation, nicht als eine Person ausgewiesen wird. So hat Vasari, anknüpfend an das Zaumzeug, von einer Temperantia gesprochen, andere wollten von dem Becher auf eine Pandora schließen.

Die ältere Dürerforschung hat die Deutung von Dürers „Nemesis“ in lebensgeschichtlichen, die jüngere Forschung hat sie in literaturgeschichtlichen Zusammenhängen gesucht. So erblickte Heller in dem Pokal eine Anspielung auf die Goldschmiedefamilie Dürer, die Zügel aber sollten hindeuten auf den Zaumzeugmacher Laszlo Dürer. Sandrardt erklärte die Landschaft für den Herkunftsort des Dürerischen Geschlechtes Aytòs, und Knorr erkannte im Antlitz der Nemesis die Züge von Frau Agnes wieder. Von diesen Phantasien ist nicht viel übriggeblieben. Haendtke gelang der schöne Nachweis, daß die Landschaft zu Füßen der Fabelgestalt der Ort Klausen in Südtirol ist, also unter Benutzung einer Skizze von Dürers erster italienischen Reise entstanden ist. Becher und Zügel als Symbole des Spendens und des „im Zaume Haltens“ haben Giehlow auf den richtigen Weg der Deutung gebracht. 1498 war in Venedig die Dichtung „Mano“ aus dem Nachlaß des Angelo Poliziano erschienen. Sei es nun, daß Dürer durch Pirkheimers Vermittlung das Buch erhalten und als Quelle benutzt hat, sei es, daß Polizians Verse nur eine, freilich überraschende Parallele zu Dürers bildnerischer Darstellung der Nemesis bilden, jedenfalls läßt auch der italienische Dichter die von Wolken und Winden getragene Nemesis eine Schicksalsverteilerin sein: sie hält für die Übermütigen den bändigenden Zügel bereit, dem Sieger im Leben winkt der Freudenbecher in ihrer Hand.

Was haben die Italiener, aus deren Hand so manche holde Fortuna, schlank, leicht und lächelnd, hervorgegangen ist, zu diesem „großen Glück“ des deutschen Meisters gesagt? Sie werden den Kopf geschüttelt haben beim Anblick des schweren, fränkischen Gewächses, dessen Formen-

Die „Nemesis“
Abb. 102

Form und
Phantasie

bau gleich weit entfernt ist von der eleganten Gedrechseltheit gotischer Figuren wie von der klaren Plastik der Renaissancegestalten. Was aber die Südländer mit uneingeschränkter Bewunderung erfüllte, war die so urdeutsche Vermählung zwischen genauester, naturnahester Form und weitestschweifender Phantasie. Vasari bestaunte mit fachmännischem Verständnis die Riesenschwingen, so adlerstark, daß sie den schweren Frauenleib wohl heben könnten. Das im Ablaufen melodischer Linienzüge geschulte italienische Auge genoß die ihm fremde Sensation, in Formendickichte geführt, in Linienlabirynthen umgetrieben, in Strudel von Strichen gerissen zu werden. Hinter dem prallen Frauenleib rauscht es im dichten Gefieder, knattert die Luft im nachwehenden Gewandzipfel, peitscht der Fahrwind einen losgerissenen Riemen des Zaumzeuges. Die Wolkendecke, die elastisch nachgibt unter dem Druck der rollenden Glückskugel, fältet und kräuselt ihren Saum. Der medaillenhaften Schärfe, mit der die Nemesis sich vom reinsten Himmel abzeichnet, antwortet aus irdischen Gefilden die Landschaft, über die Gottes Füllhorn Bäume und Felsen, die Kirchen und die Häuschen, den gewundenen Fluß und die Holzstapel auf der Wiese ausgeschüttet hat. Welchen Reichtum an aufgespeicherter Formerfahrung und unerschöpflicher Lust am Sinnbildlichen, wieviel Werkgerechtigkeit und welchen „fliegenden Geist“ (wie Dürer die Phantasie nannte) mußte der Busen eines Künstlers bergen, aus dem solche Werke, ganz irdisch und ganz geistig, wunderbar und wunderbar, hervorbrachen! Was Phantasie bei Dürer bedeutet, kann ein Vergleich lehren: Die nackte Gestalt der Nemesis neben der Eva des Kupferstiches von 1504. Gibt es größere Gegensätze? Hier Norden, dort Süden, hier Beobachtung, dort Konstruktion – und doch keine Gegensätze, die sich ausschließen, vielmehr nur in Dürers Wesen zwei Pole, zwischen denen ein Funkenbogen von Kraft sich spannt.

Abb. 110

Erregbarkeit
der
Volksphantasie

In allen Zeiten geistiger Umbrüche, sozialer Umschichtungen, politischer Revolutionen ist die Volksphantasie erregbar und doppelt empfänglich für alles Wunderbare zwischen Himmel und Erde.

Der „fliegende
Geist“

Dürers Zeitalter war das der großen, das Weltbild umgestaltenden Entdeckungen, Erfindungen und Revolutionen. Auf religiösem, politischem, gesellschaftlichem Gebiete, in den Geistes- und in den Naturwissenschaften starben alte Formen ab, neue rangen sich durch. Wenn auch die damals Lebenden die ganze Tragweite der Ereignisse nicht übersehen konnten, weil sie mitten im Strom des Zeitgeschehens schwammen, so fühlten sie doch in allen Nerven die Spannungen mit, die in der Luft lagen, so befreiten sie sich doch von Ängsten und Unruhen durch den „fliegenden Geist“. Die Phantasie flüchtete in die Wunder der Natur und der Kunst, das Abenteuerliche, Exotische, das „Kuriöse“ beschäftigte sie. Die spätmittelalterliche Naturgeschichte und Geographie ist noch voll

von Sagen und Legenden. Die Grenzen zwischen dem Tatsachenreich und der Märchenwelt fließen. 1492 hatte Christoph Columbus in spanischen Diensten die Antilleninseln Guanahani, Kuba und Haiti, 1493-1504 Mittel- und Südamerika entdeckt. 1498 fand Vasco da Gama den Seeweg nach Ostindien, 1519-1521 eroberte Cortez Mexiko, Magalhães entdeckte die Marianen in der Südsee und umsegelte die Erde. Die Seefahrer brachten aus der neuen Welt an die Küsten der alten nicht nur ihre Seemannskisten mit Muscheln, Schildkröten, Waffen, Geweben, Vögeln und Straußeneiern, sondern sie spannen auch ihr Seemannsgarn von Meerungeheuern, wilden Menschen und Tieren. An eine Reihe dieser seltenen Naturprodukte heftete sich die Volkssage. Der Narvalzahn z. B. galt als Kopfzier des der Jungfrau Maria zugesellten Einhorns. Der Strauß wird schon in der Bibel mit dem König Salomon verbunden. Die im Magen der Kamele gefundenen Steine, sogenannte „Bezoare“, schützten gegen Gift. Solche Merkwürdigkeiten fanden Eingang nicht nur in die weltlichen Schatzkammern der Fürsten, sondern auch in die Kirchen, appellierten sie doch an die Nachdenklichkeit der Menschen und zeugten sie doch auf ihre „kuriose“ Art von den Wundern der göttlichen Schöpfung. Noch heute sehen wir in der Kapelle del lagarte der Kathedrale von Sevilla ein Krokodil, einen Elefantenzahn und den Pferdezaum des Cid an der Decke. Im Wiener Stephansdom, in der Johanniskirche in Lüneburg und anderswo hängen „Riesenknochen“ (Fossilien). Dürer hatte in Antwerpen die Maße der Oberschenkelknochen und Schulterblätter des „Antwerpener Riesen“ (fossile Knochen) sorgsam aufgenommen. Der erste Sammler großen Stiles, der Herzog Johann von Berry, Philipps des Kühnen 1416 gestorbener Bruder, hatte neben herrlichen illustrierten Büchern, Reliquien und Goldschmiedearbeiten, auch Straußeneier, Schlangenkiefer, Zähne vorgeschichtlicher Tiere und „Meerungeheuer“ zusammengebracht. Aus den Kunst- und Wunderkammern der Herzöge von Burgund stammte der Brautschatz, den Karl der Kühne seiner Tochter Maria mitgab und der zum Teil von ihrem in ewiger Geldnot befindlichen Gatten Maximilian verpfändet wurde.

Dürer hat sich, wie seine Briefe, sein Tagebuch und seine Bilddrucke beweisen, leidenschaftlich für solche Dinge interessiert. Schildkröten-schalen, Eselskinnbacken, Hirschgehörne, goldene Kelche, Pferdezaumzeug, das Einhorn, das Schwein mit acht Beinen, das Walroß und das Rhinoceros kommen in Dürers Graphik vor. Wir erwähnten schon das tiefe Staunen, mit dem Dürer die mexikanischen Beutestücke betrachtet hat. Aber auch der Sammlung der Statthalterin Margarete von Mecheln, in der die Kunstwerke bereits die Exotica und Kuriosa in den Hintergrund gedrängt hatten, gedenkt Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise. Was Dürer nicht an Seltenheiten in seine Werkstatt zusammen-

Kunst- und
Wunder-
kammern

Exotica und
Kuriosa

bringen konnte, trug er im Kopfe, ein unsichtbares Raritätenkabinett, aus dem er bald dieses, bald jenes Stück herausholte.

Das
Meerwunder
Abb. 97

Um 1501 ist der Kupferstich entstanden, der den Titel „Das Meerwunder“, auch „Die Seeräuber“ genannt, von alters her trägt. Jede der beiden Bezeichnungen deutet das Wesentliche an: ein frauenraubendes Meerwesen. Dürer nannte das Blatt: „Meerwunder“. Das Wort „Meerwunder“ muß im 16. Jahrhundert in einem allgemeinen Sinne gebraucht worden sein – scherzhaft geschieht es übrigens auch noch heute – und etwa: phantastisches Wesen bedeutet haben. Hans Sachs ruft der Melancholie zu:

Fahr immer hin dein Straßen
Du ernstliches Meerwunder . . .

Über der Literatur, die sich um Dürers Kupferstich angesammelt hat, könnte als Motto Goethes zahme Xenie stehen:

Im Auslegen seid frisch und munter,
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter!

Die mannigfachen mythologischen Deutungen stammen aus der Zeit, wo die Wissenschaft mehr gilt als der Aberglauben, und wo man vergessen hat, daß Aberglaube eine Vorform der Wissenschaft gewesen ist. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts datiert eine der ersten Interpretationen, die von Bartsch bis zu O. Lenz (1924) erörtert worden ist: Triton raubt Amy-mone. Aber die von Lukian erzählte Geschichte von Triton, der das wassersuchende Mädchen raubt und sie seinem Herrn Poseidon zuführt, paßt doch nicht so recht. Vor allem fehlt in Dürers Stich eine Hauptperson: der Gott des Meeres. Ähnliches gilt auch für Deutungen wie Glaucus und Scylla (W. v. Seidlitz) und für die Erklärung: Nessus und Deianeira (Veit Valentin). Aus der klassischen Mythologie ist H. Dollmeyer in die altdeutsche geflüchtet. Er wies auf eine merowingische Stammesgeschichte hin, nach der die Mutter des Merovech, Theudolinde, Gemahlin des Königs Chlojo, von einem Meerungeheuer überwältigt wird. Die Folge ist die Geburt des Stammvaters des merowingischen Geschlechtes. Da nun Maximilian I. seine Ahnen auf die Merowinger zurückführte, soll diese abenteuerliche Stammesgeschichte für ihn eine romantische Bedeutung haben. Hier ergeben sich aber Unstimmigkeiten, über die nicht wegzukommen ist. Ebenso liegt es bei einer verwandten langobardischen Sage, die Hans Sachs nach dem Dresdener Heldenbuche von 1472 in einem Meisterliede erzählt hat. Daß Dürer die merowingische Sage schon 1500 gekannt hat, bevor er sich mit den Ahnen Maximilians im Zusammenhange seiner Arbeiten an der Ehrenpforte (1512) beschäftigte, ist zum mindesten ungewiß. Das Hans Sachsische Gedicht entstand erst lange nach Dürers

Tode (1552). E. Conrat-Tietze hat zur Deutung des Dürerischen Stiches auf das 37. Stück in Ovids Metamorphosen hingewiesen, das die Geschichte enthält von dem Flußgott Acheloos, der Perimela geraubt hat. Perimelas Vater Hippodamas stürzte im Zorn seine Tochter in den Fluß, Acheloos aber trug sie ins Meer, wo Neptun sie in eine Insel verwandelte. Acheloos hatte im Kampf mit Herkules ein Horn eingebüßt, darauf soll die abgebrochene Geweihzinke des Dürerischen Meerungeheuers hinweisen. Wie man aber auch immer diese mythologischen Motive dreht und wendet, Text und Bild Dürers wollen nie ganz zueinander passen. Gestalten des Kupferstiches, wie der kleine Ufertürke und die flüchtenden Badenden, fehlen entweder in der literarischen Quelle, oder Figuren der antiken Sage sucht man vergeblich bei Dürer.

Konrad Lange, der die bis 1900 aufgetauchten Deutungsversuche zusammengestellt und kritisch gewürdigt hat, bemüht keine Stammesgeschichte merowingischen oder langobardischen Ursprungs und ist auch den mythologischen Erklärungen gegenüber zurückhaltend. Er weist aber hin auf die zu Dürers Zeiten im Umlauf befindlichen Geschichten von frauenraubenden Meeresungeheuern. Poggios Facetien z. B., die 1500 schon in 26 Auflagen vorlagen, enthielten solche Seemannsgeschichten. Sie waren vorwiegend an den Küsten der Adria beheimatet und können – auch ohne den literarischen Weg über Poggio – Dürer in Venedig zugezogen sein. Man hörte ja gerne von Seeungeheuern, und tut es noch heute! An „monstra“ wurde fest geglaubt, die Bilddrucke verbreiteten anschauliche Kunde von Fabelwesen und Mißgeburten, wie z. B. von der achtfüßigen Sau von Landser im Sundgau (Dürers Stich um 1496 nach einem Flugblatt mit astrologisch-politischem Text Sebastian Brants).

Gegen Langes Deutungsversuch ist geltend gemacht worden: Dürer, der Ausdrucksünstler höchsten Ranges, würde einen Frauenraub wirklich wie einen Raub gegeben haben – hat er doch in der Eisenradierung mit der entführten Frau auf dem Einhorn (1516) eine Szene heftigen weiblichen Widerstrebens (Pluto raubt Proserpina?) gestaltet. Aber gerade die traumhafte Einkleidung des Meerwunders ist auch ein charakteristisch Dürerischer Zug. Man rufe einem phantasievollen Menschen die Worte zu: Ritter – Tod – Teufel. Wer nicht Dürers Stich kennt, wird die drei Vorstellungen zu einer Kampfhandlung, jedenfalls zu einer bewegten und lauten Szene, verbinden. Dürer aber macht ein gespenstisch-stummes Beieinander daraus; und grade das Unberührtbleiben des ritterlichen Mannes ist das Entscheidende. In ähnlicher Weise hat Dürer auch das Motiv: Frau und Meeresungeheuer in seiner Art umgedichtet. Daß die badenden Frauen am Strande in einer inneren Beziehung zu dem Opfer des Seeungeheuers stehen, daß die Geraubte irgendwie zu dem die Arme hochwerfenden Turbanträger gehört – alles das ist bloße Vermutung und

keineswegs deutlich ablesbarer Tatbestand. Wer sagt, daß die am Hügel hingesunkene Gestalt die klagende Mutter sei? Zum Verständnis der Szene genügt doch vollkommen, daß die Bewohner der Uferstadt in orientalischer Aufgeregtheit mit Geschrei das wunderbare Doppelwesen, das an ihrem Gestade vorübergleitet, begrüßen, und daß die Frauen auf den Strand flüchten wie Badende, wenn die Rückenflosse eines Hais über den Wellen auftaucht. Die beiden Wesen aber auf ihrer Fahrt der offenen See zu sind aus einer anderen Welt. Sie kümmert kein Geschrei, still zieht der Nachen der beiden Leiber seine sanft sich kräuselnde Wasserbahn. Wie in einer Muschel ruht die Frau. Für ihre Formenbildung ist eine Studie Dürers von 1501 (L. 466, Wien) von Bedeutung. Woher der Anstoß gekommen ist, den Formgedanken (nackte Liegende) und die Stoffidee (Frauenraub) in die Bildkomposition des „Meerwunders“ zusammenzuschmelzen, ob aus Nereiden- und Tritonendarstellungen italienischer Künstler – man denke an die Gruppen kämpfender Meeresgötter bei Mantegna (Zeichnung Dürers in der Albertina, L. 455, 1494) – ist unbekannt.

Wie unsicher es um noch so scharfsinnige Bemühungen der Bilddeuter bestellt sein kann, lehrt ein Blick auf ein modernes, dem Dürerischen „Meerwunder“ nahestehendes Kunstwerk, auf Böcklins „Gefilde der Seligen“ (Berlin, Nationalgalerie). Auch hier ein Fabelwesen, das auf seinem Rücken ein nacktes Weib durch die Fluten trägt, auch hier Gespielinnen im Wasser, Figuren am Ufer. Guido Hauck hat auf eine Szene aus dem zweiten Teil des Faust hingewiesen: „Chiron und Helena . . . steuern aufs Elysium zu, unbeirrt durch die Lockungen der Sirenen.“ Als Böcklin von dieser Bilddeutung hörte, soll er gelacht und gesagt haben, Goethe und ihm habe das gleiche vorgeschwebt: die Ufer des Arno. Vielleicht hätte auch Dürer auf die Frage nach der Bedeutung seines „Meerwunders“ geantwortet, Poggio und ihm habe das gleiche vorgeschwebt: die Ufer des Adriatischen Meeres.

„Herkules“

Im Tagebuch von der Niederländischen Reise erwähnt Dürer einen Bilddruck „Ercules“. Gemeint ist der um 1500 entstandene Stich, der sog. „große Herkules“. Zunächst fragt das Auge danach, in welchen Beziehungen die vier Figuren der Kämpfergruppe zueinander stehen. Wer wird eigentlich von der knüppelschwingenden, bekleideten Frau angegriffen? Das Liebespaar links unten? Die nackte Frau zwischen den Beinen des Satyrs allein? Der Satyr, der nach dem Eselskinnbacken faßt, allein? Und was tut der nackte Mann im Vordergrund? Will er mit seinem so tänzerisch gefaßten Ast zustoßen? Oder greift er in die Handlung ein, indem er das Liebespaar am Boden gegen die daherstürmende Keulenschwingerin verteidigt? Der Stich hat eine Reihe von Deutungen gefunden; teils sind sie allegorischer, teils mythologischer Art. So erhielt er z. B. die Titel: die „Eifersucht“, der „Hahnrei“. Es ist vorgeschlagen

worden, drei der handelnden Personen zu bezeichnen als Herkules, Nessus und Deianeira. Dabei würde freilich aus dem Kentauren Nessus ein Satyr werden und die strafende Frau namenlos bleiben. Nennt man, was von Veit Valentin vorgeschlagen worden ist, die Gruppe „Jupiter und Antiope“, so muß die Frau mit dem Knüppel Juno sein und der nackte Mann im Vordergrund als Merkur seines Zeugenamtes walten. O. Lenz hat 1924 mit besseren Gründen eine andere Deutung empfohlen. Der Satyr ist nach seiner Interpretation der Kentaure Eurytion, die nackte Frau ist Hippodameia, der Mann mit dem Ast in den Händen ist Herkules und die Frau mit der Keule eine Lapithin. Boccaccio hat die Geschichte erzählt in seiner „Genealogia deorum“. Das Buch ist von humanistisch Gebildeten viel gelesen, die in himmlischen Kreisen spielende Skandalgeschichte des von Herkules bestrafte Eurytion ist viel illustriert worden, u. a. von Aldegrever und Franz Floris. Die Geschichte der Deutungen führt aber noch einen Schritt weiter. Nachdem schon Heinrich Wölfflin das Blatt Dürers als einen Kampf der durch Diana verkörperten Keuschheit gegen die Unkeuschheit erkannt hatte, trug Panofsky in seinem Buche „Herkules am Scheidewege“ den literarischen Stoff zusammen, um dem Kupferstich, bei Erhaltung seines historischen Namens „Herkules“, einen neuen Sinn zu geben: Herkules tritt auf als Paladin der die Wollust bekämpfenden Tugend. Die bekleidete Angreiferin ist die virtus, von ihrer Tugendburg herabgeeilt, das nackte Weib ist die voluptas, sie liegt in den Armen eines das Laster personifizierenden Satyrn. Danach haben wir vor uns in der Form eines Kupferstiches eine spätmittelalterliche „Moralität“, deren erbaulich-belehrendes Spiel mit mythisch-antikem Gehalt gefüllt ist.

Ebenso verwickelt wie die Geschichte des Bildstoffes ist die des Bildaufbaues. Der liegende weibliche Akt stammt aus einer Zeichnung Dürers nach einem Stich Mantegnas (Kampf der Seegötter, L. 455, Wien, 1494), die schlagende Frau, der Busch und der fliehende Putto sind aus der Hamburger Orpheuszeichnung Dürers (L. 159, 1494) herübergenommen, die ihrerseits wieder auf einen Kupferstich Mantegnas zurückgeht. Für die Oberkörper und den linken Arm der stehenden männlichen Rückenfigur diente ein Frauenraub des Pollaiuolo als Vorbild, den Dürer 1495 kopiert hat (L. 347, Bayonne).

Einige Jahre vor dem Kupferstich „Herkules“ ist der Holzschnitt „Die Kämpfenden“ entstanden, der am oberen Rande als „Ercules“ beschriftet ist. H. Kleiber wollte den Kampf des Herkules mit Eurytos dargestellt sehen. Herkules hatte Eurytos im Bogenwettkampf besiegt. Als ihm der Kampfpreis, die Tochter Jole, vorenthalten wurde, tötete Herkules den Eurytos und seine Söhne, zerstörte des Königs Stadt und raubte die Jungfrau. Panofsky aber erklärt den Holzschnitt zutreffend als die Bestrafung des Cacus durch Herkules. Cacus hatte die durch Herkules

Die
Kämpfenden

eroberten Geryones-Rinder gestohlen und verborgen. Caca verriet den Bruder, Herkules entdeckte und überwältigte den Rinderräuber, und die Eumenide rächt an Caca den fahrlässigen Brudermord. Cacus ist nach der Sage dreiköpfig; daß am Boden ein doppelter Harnischmann liegt, deutet Panofsky entweder als die Folge eines Schreibfehlers, der aus triplex ein duplex machte, oder als eine Verbildlichung des Begriffes „halbwild“. –

Dürers
Arbeitsweise

Wir müssen uns damit abfinden, daß Dürer nicht der Primus einer Klasse für Illustrationskunst gewesen ist, er trieb „Nebendinge“, und das macht es schulmeisterlich denkenden Deutern so schwer. Im Falle der Herkulesbilddrucke ist der Entstehungsvorgang etwa folgendermaßen zu denken. Dürer holte aus seinen Mappen Zeichnungen nach italienischen Vorlagen, er bearbeitete sie hier und da, weil ihn das Formale, besonders die Darstellung des Nackten, beschäftigte. Vielleicht sah auch ein gelehrter und belesener Freund Dürer über die Schulter und ließ im Anblick einer athletischen Aktfigur das Wort: Herkules fallen! –

Namengebung

Wie steht es denn überhaupt mit der Namengebung? Der Künstler tauft ein Blatt, damit das Kind einen Namen hat, er behält die Bezeichnung bei zur Unterscheidung der Arbeit von anderen Blättern, er arbeitet an einer neuen Idee, für die aus künstlerischen Gründen das schon getaufte Blatt, sei es ganz, sei es teilweise, benutzt werden kann: der Name geht auf das neue Werk über – und schon ist die Bilderklärung erschwert! Wir machen immer den Fehler, uns die Arbeitsweise eines Künstlers nach dem Vorbild der Denkvorgänge seiner Bildbetrachter vorzustellen.

Die drei
Meisterstiche
Abb. 75, 103, 125

Die drei Stiche „Ritter, Tod und Teufel“, „Melancholie“ und „Hieronymus im Gehäus“ werden in der wissenschaftlichen Literatur unter dem Namen der „Meisterstiche“ zusammengefaßt. Sie stehen sich zeitlich sehr nahe. 1513 ist der „Ritter“, 1514 sind „Melancholie“ und „Hieronymus“ entstanden. Das Format der drei Blätter ist fast das gleiche. Da diese Kupferstiche überdies durch die Bedeutsamkeit des Inhaltes, durch die Vollendung der technischen Durchbildung und durch ihre rein künstlerische Schönheit innerhalb des graphischen Werkes Dürers eine Klasse für sich bilden, hat man immer wieder den Versuch gemacht, sie auch programmatisch zu einer Gruppe zusammenzuschließen. In irgendwelchen äußeren Merkmalen läßt sich freilich das einigende Band nicht entdecken. Der 1 hinter dem Wort Melencolia entspricht keine 2 auf dem Hieronymusblatt. Auch müßte der Ritter als das zuerst entstandene Blatt die Nr. 1 tragen. Das S vor der Jahreszahl 1513 auf dem Stich des Ritters ist nicht etwa aufzufassen als der Anfangsbuchstabe des Wortes „Sanguinicus“ (geschweige denn als „secundus“), sondern als eine auch sonst bei Dürer vorkommende Abkürzung für salus: S 1513 = anno salutis 1513.

Wenn also der innere Zusammenhang zwischen den drei Stichen nicht darin zu erblicken ist, daß sie drei der vier Temperamente darstellen – das cholerische Temperament würde ohnehin nicht vertreten sein –, ist dann vielleicht das Gemeinsame in allgemeinen geistigen Strömungen der Dürerzeit zu finden? Konrad Lange hat schon 1892 in der humanistischen Gelehrsamkeit, im unerschütterlichen Glauben und in der naturwissenschaftlich-technischen Grübelelei den geistigen Hintergrund erkennen wollen, vor dem Dürers Phantasie die drei Gestalten des Hieronymus, des Ritters und der Melancholie gesehen hat. „Das Jahrhundert des Erasmus, des Kopernikus und Martin Luthers ist in diesen drei Meisterwerken verewigt worden.“ Ohne Rest geht aber Langes Rechnung doch nicht auf. Der Kirchenvater Hieronymus als Vertreter des Humanismus, die Melancholie als weibliches Symbol für kopernikanische Wissenschaft, der Ritter als Sinnbild des Glaubens: da sind doch innere und äußere Widersprüche, die Idee und Bild sich nicht decken lassen!

Innere
Zusammen-
hänge?

In einen lebensgeschichtlichen Zusammenhang versuchte Wustmann die drei Meisterstiche zu pressen. „Ritter, Tod und Teufel“ entstand im gleichen Jahre, 1513, in dem die Krankheit Dürers Mutter auf das Schmerzenslager warf. Der Stich ist als religiöses Trostblatt, „in erster Linie für die Mutter“, natürlich auch für Dürer selbst gearbeitet. Lag es für Dürer – so fragt Wustmann – nicht nahe genug, „seine tapfere alte Mutter, die dem baldigen Tod entgegenging, und dabei von Anfechtungen geplagt war, einem alten Ritter zu vergleichen, der seines Weges reitet, des Zieles gewiß, des himmlischen Jerusalems, das dort, nicht mehr zu ferne, als hochgebaute Burg winkt . . .?“ Die im Todesjahre der Mutter, 1514, geschaffene „Melancholie“ aber soll das Trauer- und Schmerzensblatt sein: „Der Nachtregenbogen als Zeichen des Todes der Mutter.“ Aus der abgeklärt-verzückten Stimmung des Hieronymus-Stiches fand Dürer schließlich, wenn wir Wustmanns Gedankengängen folgen, wieder den Weg in das Leben der Gegenwart, „so wie sich die schmerzliche Aufregung über den Tod seiner Mutter beruhigte.“ Welche Irrwege deutender Einbildungskraft!

Friedrich Lippmann hat die vielbeachtete Ansicht ausgesprochen, die von Gregor Reisch in seiner 1503 erschienenen „margarita philosophica“ entwickelte Dreiteilung der Kardinaltugenden in virtutes intellectuales, morales und theologicales schliesse die drei Stiche Dürers zur geistigen Gruppe zusammen. Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen . . . nur schade, daß sich bei Dürer nirgendwo eine Andeutung dafür findet, daß er selbst seine drei Meisterstiche als Einheit sehen wollte. Beim Verschenken, Eintauschen und Verkaufen seiner Bilddrucke hat Dürer wohl gelegentlich die beiden 1514 entstandenen Stiche („Melancholie“ und „Hieronymus“) als Paar abgegeben, die drei Stiche zusammen aber nicht als Gruppe.

Selbst-
bekenntnisse

So bleibt es dabei, daß jeder der drei Stiche für sich besteht. Sie gehören aber als Glieder einer größeren Familie an: der Dürerischen Ausdrucksgraphik, in der seine Geistigkeit sich ebenso ergreifend offenbart, wie in der Holzschnittfolge der Apokalypse und dem Doppelbilde der „Vier Apostel“. Die drei Meisterstiche hebt aber schließlich noch etwas anderes aus der Vielheit der graphischen Arbeiten Dürers heraus: ihr Charakter als Selbstbekenntnisse. Die Frömmigkeit und Gottgeistigkeit Dürers läßt ihn im „Hieronymus“ eine verwandte Gestalt finden, für seine sittliche Haltung fand er in dem „Reiter“ ein herrliches Gleichnis, und von Fluch und Segen, Beglückung und Enttäuschung des Denkens weiß die „Melancholie“ zu künden.

Hieronymus
im Gehäus

Lassen wir dem Kirchenfürsten den Vortritt. Er hat darauf auch Anspruch, weil er einer der volkstümlichsten und beliebtesten Heiligen ist. Die Szenen aus der bilderreichen Legende des heiligen Hieronymus haben die Phantasie des Mittelalters immer wieder, in allen Techniken und allen Stärkegraden künstlerischer Vollendung beschäftigt. Wie der gelehrte Übersetzer des Alten Testaments aus dem Hebräischen und Griechischen ins Lateinische dem Löwen den Dorn aus der Tatze zieht und den Sohn der Wildnis dadurch zu seinem treuen Begleiter macht, wie er vor seiner Höhle, die zugleich sein Studierraum ist, sitzt und schreibt, wie er büßend die Brust mit Steinen schlägt und sinnend aus der Einsamkeit Kraft und Frieden schöpft – lauter malerische, lauter dichterische Momente! Dürer selbst hat diesen Heiligen geliebt, und auch Frau Agnes wird ihm zugetan gewesen sein wegen des leichten Absatzes von Hieronymusblättern auf Märkten, Messen und bei Prozessionen. Sie bilden in Dürers Gesamtwerk eine ganze Gruppe im Zeitraum von 1492 bis 1521. Der erste nachweisbare Holzschnitt Dürers ist ein St. Hieronymus (1492), der in seiner Klausur eben die Übersetzungsarbeit unterbrochen hat, um den Löwen vom Dorn zu befreien. (Entstanden als Titelblatt für eine lateinische Ausgabe der Werke des Kirchenvaters in dem Baseler Verlage von Niklas Keßler.) Den büßenden, sich selbst peinigenden Hieronymus zeigt der Stich um 1496/97. Die Gestalt wird noch von der Landschaft mit Eremitenklausur erdrückt. Das Geistige dieser Heiligenfigur regt sich erst in den Holzschnitten von 1511 und 1512. Sie geben zwei Stufen oder Phasen der gelehrten Arbeit des Kirchenvaters in zwei räumlich verschiedenen Situationen. 1511: der still schreibende Greis im gewölbten Arbeitsraum mit dem im Halbschlaf blinzeln den Löwen, der so ordentlich den Schweif zwischen die Vorderpranken genommen hat, 1512: der Höhlenbewohner und Bibelübersetzer, der vom rätselhaften Urtext aufblickt und vom Bilde des Gekreuzigten Lösung und Erlösung erhofft. An der Stimmung der Gespanntheit hat auch das Tier teil, das mit erregten Augen herumtappt. Das Jahr 1512 hat Dürer noch einen zweiten Hieronymus ge-

Dürers
Hieronymus-
darstellungen



DAS WEIHERHAUS. Zwischen 1495 und 1497. London, British Museum.

schenkt. Technisch und geistig bedeutet er etwas Neues. Die mit der kalten Nadel ausgeführte Arbeit entwickelt einen beinahe Rembrandtischen Reichtum an Tönen zwischen Hell und Dunkel aus der Fels- und Baumlandschaft. Der Heilige, hinter einem Feldschreibtisch, der aus einem rohen Brett besteht, imponiert durch die Würde, Ruhe und Vertieftheit seiner Beterhaltung.

Für sich steht das 1521 während Dürers niederländischer Reise entstandene Bild des Heiligen Hieronymus, das Dürer für den portugiesischen Faktor in Antwerpen, Rodrigo d'Almada, gemalt hat (Lissabon). Der nach einem 93jährigen Modell gemalte Kopf des Hieronymus mit den in die Augenwinkel gerollten Augäpfeln ist das Haupt eines greisen Melancholicus.

Abb. 76-80

Der Kupferstich des „Hieronymus im Gehäus“ von 1514 steht demnach etwa in der zeitlichen Mitte der Gruppe, er bezeichnet die größte Vertiefung des Themas. Der Heilige ist seiner Legende entwachsen und zum Sinnbild des gelehrten Daseins und Glückes geworden. Aus der Zelle, die mehr oder minder höhlenartig kalt-unbehaglich war, ist die warme, gute, spätgotische Stube geworden. Der Löwe ist nun wahrhaft ein Haustier, dem Spitz friedlich blinzeln beigesellt. Das Landschaftliche ist eingefangen und eingelassen als Vormittagssonnenschein und angedeutet durch den zur Zimmerpflanze gewordenen großen Flaschenkürbis. Dieser harmlose Kürbis ist der Deutungssucht der Gelehrten nicht entgangen. Wustmann zog das 1500 verbreitete „Buch der Natur“ des Konrad von Megenberg heran und erklärte den Kürbis als eine „ausgereifte Idealfrucht; vergessen sind die Kämpfe seiner Blütezeit, er ist das Gleichnis des Heiligen, der die Welt überwunden hat“. Der Schädel, das traditionelle memento mori, ist aus der Hand gelegt, auf das Fensterbrett, nicht wichtiger genommen als Bücher und Kissen. Die weggestoßenen Schuhe bringen in die aufgeräumte Stube einen kleinen Zug von Junggesellenwirtschaft. Der Kardinalshut hängt an der Rückwand, von dem greisen Haupte des stillen Schreibers geht der heilige Schein aus. Alles atmet Ruhe, sogar das Täfelchen mit Dürers Monogramm und der Jahreszahl steht nicht, es liegt am Boden. Denkt man an italienische Fassungen des gleichen Themas, z. B. an den Heiligen Hieronymus des Antonello da Messina, in seiner zugigen Steinbogenhalle, so mutet Dürers Blatt ganz nordisch an. Er hat hier etwas ausgesprochen, richtiger etwas versprochen, was erst über hundert Jahre später Rembrandt erfüllt hat: die Stimmung des Innenraumes, der vier Pfähle, in denen sich der Mensch des Nordens wohl, wo er sich traulich gebunden und zugleich frei fühlt. Nicht zuletzt ist es das Licht, das über Fensterleibungen, Decke und Fußboden spielend den Raum leben läßt. Der Raum ist für den Eindruck entscheidender fast als die Figur, denn: was das gesenkte und in die Bucharbeit vertiefte

Abb. 75

Gesicht des Hieronymus verschweigt, sein „Gehäus“ spricht es aus. Kulturgeschichtlich ist es lehrreich, daß der Meister W. S. (Wolf Stiber?) in seiner Kopie des Dürerischen Stiches den Bibelübersetzer Hieronymus verwandelte in den Bibelübersetzer Luther und, daß Lukas Cranach d. Ä. in einem Bilde (Darmstadt) den Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus im Gehäuse darstellte (1525). Dürer hatte den Zeitgeschmack genau getroffen. Die Stimmung der Versenktheit in geistige Arbeit – wie bezeichnend für das Jahrhundert, das die Buchdruckerkunst erfand und den ersten Triumphzug des Buches erlebte! – hat Dürer selbst noch einmal 1519 in dem kleinen Stich „St. Antonius“ gestaltet. Der Heilige genießt das Glück des Lesens. Er klammert sich an das geliebte Buch und vergißt über dem gierigen Lesen alles ringsherum, auch das schöne und heitere Bild der Bergstadt, zu deren Füßen er sich mit seinem Brevier niedergelassen hat.

Künstlerische
Konzeption

Das Werden und Wachsen eines Bildes stellt sich der Nichtkünstler einfacher und folgerichtiger vor, als es gewöhnlich vor sich zu gehen pflegt. Eine künstlerische Konzeption kann von mancherlei Zufälligkeiten abhängig sein. Wir wissen z. B. von der Arbeitsweise Arnold Böcklins, wie verschiedene Elemente, gelegentliche Eindrücke landschaftlicher, menschlicher, dichterischer, musikalischer Art zusammenschießen können zum Kristall eines Bildgedankens. Es ist daher methodisch die größte Vorsicht geboten bei den Rückschlüssen von fertigen Kunstwerken auf die seelisch-geistigen Vorgänge bei ihrer Geburt.

Wenn man meint, daß alle Bestandteile einer Komposition ad hoc erfunden und entstanden, in einem Wurf aus der geheimnisvollen Werkstatt der Phantasie an das Licht der Welt gebracht worden sind, so trifft diese Annahme keineswegs immer zu. Es besagt auch von vornherein noch gar nichts gegen ein Kunstwerk, wenn es eine in Studien, in Einfällen verschiedener Herkunft bestehende Vergangenheit hat. Wir vergessen allzu oft das haushälterische Umgehen eines Künstlers mit seinem zeichnerischen Gut. Nach dem Grundsatz, es soll nichts umkommen, durchsuchen viele auch der größten Künstler ihre Skizzenbücher und Mappen mit Entwürfen, ob sich wohl hierfür oder dafür etwas aus dem Vorrat verwenden läßt. Dürer holt z. B. eine Zeichnung nach einer venezianischen Dame hervor und macht sie zur babylonischen Hure der Apokalypse. Er hat auf der Reise während der Rast das Städtchen Klausen in Südtirol gezeichnet, das fällt ihm ein, als er eine Landschaft für den Stich der „Nemesis“ braucht, und nun geht die Skizze in die phantastische Komposition ein und in ihr auf.

Ritter, Tod
und Teufel
Abb. 125

Auch der berühmte Stich „Ritter, Tod und Teufel“ von 1513, von Dürer kurz „Der Reuter“ genannt, hat einen solchen künstlerischen Stammbaum. Da sind erstens Studien Dürers über die Proportionsgesetze

des Pferdes. Wie Konstruktionszeichnungen und der 1505 datierte Stich „Das kleine Pferd“ beweisen, hat Dürer sich leidenschaftlich und gewissenhaft um die Maße des Pferdes bemüht, vermutlich unter dem Einflusse Leonardesker Vorlagen. Die reine Reliefentfaltung des Pferdes und die seine Kurvaturen schneidende Schräge eines Lanzenschaftes gehen in den Stich von 1513 über, während der Bau und die Bewegung des Pferdes Wandlungen durchmachen, bei denen noch andere Anregungen mitgespielt haben. Im selben Jahre wie das konstruierte kleine Pferd unter dem antikisierenden Tonnengewölbe schuf Dürer in dem Stich des großen Pferdes ein gewachsenes Gegenstück: den dicken Percheron in Schrägansicht von der mächtigen Kruppe her. Thausing erklärte das Blatt als Herkules, der die Pferde des Diomedes wegführt. Mag sein, daß das Bildnis dieses Nürnberger Bierwagengauls durch jenen „latschigen Viechkerl in grotesk antikisierender Rüstung“ (Robert Vischer), sowie durch die Säule mit dem Statuenbruchstück links als ein „Herkules“ legitimiert und mit diesem Titel verkäuflich gemacht wurde.

Künstlerischer
Stammbaum

Da ist zweitens das stehende Pferd – wie aus einer zoologischen Anschauungstafel herausgeschnitten – das den Mittelpunkt des zwischen 1500 und 1503 entstandenen Stiches „Der heilige Eustachius“ bildet. Es ist ein wirklich beobachtetes Pferd zwischen normalen Windhunden und einem Normalhirsch, dem auch das Wunder des zwischen seinem Geweih erscheinenden Kruzifixes nichts von seinem Bilderbuchcharakter nimmt. Wie bezeichnend, daß die Hunde des Eustachius ihrer Lebenstreue wegen in Gessners „Historia animalium“ (1531) übernommen worden sind!

Abb. 124

Eine dritte Wurzel des Stiches „Ritter, Tod und Teufel“ liegt in Zeichnungen, die Dürer geschaffen hat, um hinter die Bewegungsprobleme des Pferdes zu kommen. Der Eustachius kniet vor dem stehenden Pferde, das kleine und das große Pferd schreiten nicht, aber auf einer Konstruktionszeichnung Dürers (Nürnberg, Stadtbibliothek) geht das ideale Pferd schon im Schritt, d. h. Vorderfuß und Hinterfuß derselben Seite sind gehoben, wie Dürer dies an den antiken Pferden von S. Marco, am Colleoni des Verrochio in Venedig und am Gattamelata des Donatello in Padua hatte sehen können. Die Gangart dieser Bronzepferde ist Schritt, nicht etwa der Paßgang der mittelalterlichen Damenpferde. Otto Großmann hat nachgewiesen, daß um 1505 von italienischen Künstlern auch Trab dargestellt wird. Ein trabendes Pferd setzt gleichzeitig rechten Hinterfuß und linken Vorderfuß und umgekehrt vor, bewegt also seine Gliedmaßen diagonal. Diese für das Auge der Maler kontrapostische Bewegung übernimmt von den Italienern auch Dürer, der, von Leonardos Pferde- studien (z. B. die Silberstiftzeichnung in Windsor) etwas gesehen oder gehört haben muß. Dürer verwendet aus rein künstlerisch-formalen Gründen die Trabhaltung sogar da, wo zweifellos nach der ganzen

Situation Schritt gemeint ist, wie beim Ritter. Seitdem sind immer wieder bei Reiterbildern Schritt und Trab verwechselt worden.

Der „Reiter“ hat einen kürzeren Stammbaum als sein Roß. 1498 hat Dürer den Reitknecht der Brüder Paumgärtner auf einem Pferde gezeichnet, als reine Trachtenstudie: „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest“ (L. 461, Wien). Zunächst gab es also noch keinen Ritter, keinen Tod und keinen Teufel. Der geharnischte Reitknecht und sein Gaul haben dann die Ehre gehabt, Modell zu stehen zum heiligen Georg des Kupferstiches von 1505. Dieser rückt dadurch als eine Art Zwischenglied in die Kette der Reitergestalten ein, an deren Ende der Ritter mit Tod und Teufel steht. Aus einer Trachtenzeichnung wurde durch Hinzufügung des besiegten Drachens einerseits ein Heiliger Georg, durch Hinzufügung der dämonischen Begleitung andererseits der Ritter. Die Vereinigung so widersprechender Elemente, wie es die statuarische Haltung des Reiters und das zerrissene Formenspiel der Gespenster neben und hinter ihm sind, gibt dem Reiter, der auf der Zeichnung von 1498 eine gleichgültige Kostümfigur ist, seine Gefühlsbetonung: jetzt wird er zum Sinnbild des Helden. Dieser Blick in Dürers Werkstatt ist deshalb so lehrreich, weil er klar erweist, daß an sich eine Gestalt noch nichts zu besagen braucht, daß erst die Art, wie sie in einen geistigen Zusammenhang gebracht wird, ihr die entscheidende Prägung gibt. Der schöpferische Akt der Dürerischen Phantasie war nicht die Zeichnung eines ruhig geradeausblickenden „Reiters“, sondern der Einfall, diese Ruhe zu deuten als ein Unbekümmertsein um die hinzuerfundenen, in Inhalt und Form kontrastierenden Nebenfiguren.

Deutungen

Um die Gestalten von „Ritter, Tod und Teufel“ hat sich ein Gewebe von Deutungen gelegt. Dürer ist durch kein Wort diesen Bemühungen entgegengekommen. Während die Grundstimmung des Blattes ganz allgemein im Sinne des Lutherverses: „Und wenn die Welt voll Teufel wär . . .“ empfunden wird, weicht eine einzige, wie mir scheint, überhörte Stimme vom Chor der Bewunderer ab. 1878 hat Heinrich Merz die originelle Ansicht ausgesprochen, der Stich Dürers stelle den Raubritter dar, „welchem der Tod zuruft, deine Uhr ist abgelaufen, und welchen der Teufel, dem er gehört, bereits mit der Krallen anfaßt, so daß er innerlichst vom nahenden Gericht ergriffen verstummt und erstarrt.“ Merz denkt bei seiner kühnen Bilderklärung an den geschichtlichen Gegensatz zwischen Rittertum und städtischem Bürgertum zu Dürers Zeit. Die ritterliche Welt war im sozialen Abstieg und wirtschaftlichen Verfall. Tiefe Wut empfanden die letzten Ritter auf Handel und Finanzwirtschaft der Städte und umgekehrt. Die Pfeffersäcke, die in den Städten das Regiment führten, rächten sich für die Raubüberfälle ihrer Wagensendungen dadurch, daß sie die Ritter hingen, wenn sie sie bekamen und die festen

Schlösser niederbrannten. Dürer selber verlor einmal, wie wir erwähnten, Kunstware bei der Beraubung eines Kaufmannswagens. Aber die Raubritterhypothese von Merz ist doch nicht zu halten, weil ihr der Ausdruck des Ritters widerspricht und weil Dürer weder religions- noch sozialpolitische Flugblätter geschaffen hat. Der polemische Zug fehlt in seinem Wesen.

Es bleibt also bei der allgemeinen Meinung: nicht der Tod triumphiert über den Ritter, sondern der heldische Mensch besiegt moralisch den Tod. Bevor Herman Grimm Dürers Stich in Beziehung brachte mit den Lebensregeln des christlichen Ritters, wie sie das Büchlein des Erasmus von Rotterdam über den christlichen Streiter (*Enchiridion militis christiani*) darstellt, hatte die romantische Literatur rein gefühlsmäßig beim Anblick dieses Ritters die Gestalten Ulrichs von Hutten und des Franz von Sickingen heraufbeschworen. Man dachte an Hutten, den Mann, der ausrief, es sei eine Lust, zu leben, obwohl seinem Roß die Seuche nachschlich und der nahe Tod ihm vor Augen stand. Friedrich Schlegel nannte den Stich „Sickingen, der durch den Wald reitet“. In dem durchaus richtigen Empfinden, daß das Ethos, aus dem Dürer sein Blatt geschaffen hat, die gleiche sittliche Kraft ist, die in gerader Linie zu Luthers Auftreten vor Kaiser und Reich in Worms geführt hat, wird beim Anblick von „Ritter, Tod und Teufel“ gerne das Lutherlied von der festen Burg zitiert, obwohl es nach Dürers Tode gedichtet worden ist.

Da das Buch des Erasmus erst 1520 ins Deutsche übersetzt worden ist, hat Dürer das Bild der ritterlichen Idealgestalt, die den Kampf mit den bösen Mächten siegreich besteht, vielleicht nicht einer der seit 1504 lateinisch erschienenen Ausgaben, sondern älteren deutschen Überlieferungen entnommen. In der Vorstellung vom „miles christianus“ verkörpert sich ein Mannesideal, an dem Urinstinkte der germanischen Rasse, deutsche Mystik und nordische Renaissancegesinnung mitgeformt haben. Der christliche Ritter ist ein Siegfried, der zum Manne wurde. Tod und Teufel waren ja vertraute Figuren aus der Dichtung und der Bildenden Kunst, vor allem von der Anschaulichkeit des mittelalterlichen Theaters her. Daß ein schöner Hühnerhund neben den Beinen des Rosses läuft, vervollständigt das aus dem spätmittelalterlichen Weltgefühl vertraute Bild des Christenmenschen, der, angetan mit dem Panzer des Glaubens und begleitet vom göttlichen Eifer – in Gestalt seines treuen Hundes – den von Tod und Teufel umdrohten schmalen Weg durch die Welt „befährt“. (Hubert Schrade.)

Es ist das Große bei Dürer, daß über alle Zeitlichkeit der Entstehung und Gestaltung seiner phantastischen Bildeinfälle hinaus in diesen das ewig Menschliche triumphiert, das keine Erklärung nötig hat. Der Stich „Ritter, Tod und Teufel“ bleibt für uns der bildliche Inbegriff des solda-

„Miles
christianus“

tischen Menschen voll ritterlich-männlicher Haltung und kämpferischer Gestimmtheit. Es ist der Mann, der erzenen Blickes, mit offenem Visier reitet, taub gegen die Stimme der Feigheit und blind gegenüber dem Zugriff der Gemeinheit. Dürers Ritter, Tod und Teufel war Friedrich Nietzsches Lieblingsblatt.

Die
Melancholie
Abb. 103

Um den zweiten Teil des Faust und um die Melancholie haben sich die Deutungen und Erklärungen so dicht gelagert, wie um kein deutsches Kunstwerk sonst. Und doch – und Gott sei Dank! – die unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag!

Von Dürer stammt der Titel des Blattes. Es trägt die Beschriftung „Melencolia“. Von Dürer stammt die Deutung zweier Attribute der sitzenden Frau; er notiert einmal: Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichtum. Dürer hat ferner klar ausgesprochen, was er unter Melancholie versteht. Und auch über die Seelenlage Dürers im Entstehungsjahre dieses Stiches wissen wir etwas: im Mai 1514 war nach schwerer Krankheit seine Mutter gestorben.

Streit der
Meinungen

Aber schon hier, beim ersten Schritte sozusagen, beginnen die Schwierigkeiten, setzt der Streit der Meinungen ein. Das Wort Melencolia trägt das Dämmerungsgetier, die Fledermaus, auf ihren Flügeln: sie ist also ein redendes Tier, wie der Vogel „Wehe“ in der Apokalypse (Blatt der sieben Posaunenengel). Was heißt aber die 1 hinter dem Wort Melencolia? Sind mehrere Blätter geplant gewesen? Eine erste und eine zweite Melancholie? Oder ist – und davon war schon die Rede – der Stich der Melancholie der erste einer Gruppe von Stichen, deren jeder einem der vier Temperamente gewidmet war? Wer diese Fragen nicht beantworten wollte oder konnte, hat den Charakter der 1 überhaupt geleugnet. Schon Passavant hat die Behauptung aufgestellt, es sei keine 1, sondern ein i gemeint, die Befehlsform des lateinischen Zeitwortes ire also, so daß die Inschrift laute: weiche, Melancholie! Noch weiter geht die Ansicht, weder eine Zahl noch ein Buchstabe, sondern lediglich ein flächenfüllender Strich stände hinter dem Wort Melencolia. Die Beantwortung dieser Fragen setzen wir aber zunächst aus, da die vermutliche Lösung sich erst aus der Gesamtdeutung des Blattes ergibt.

Das Dürer aufs tiefste erschütternde Ereignis des Todes seiner Mutter wollte Wustmann als den lebensgeschichtlichen Anstoß zur Konzeption des Kupferstiches ansprechen. Wustmann glaubte aber auch, in dem Stiche selbst einen unmittelbaren, freilich geheimnisvoll verhüllten Hinweis auf den Tod der Mutter zu finden. Die Zahlen der beiden Mittelreihen des magischen Zahlenquadrates zu Häupten der Melancholie sagen das Todesdatum der Mutter an: oben den Monat ($3 + 2 = 5 = \text{Mai}$), in der Mitte über Kreuz gelesen den von Dürer fälschlich angenommenen Tag: $10 + 7, 11 + 6 = 17$, die Mutter starb am 16. Mai, unten das

Jahr 1514. Alfred Winterstein hat sogar eine psychoanalytische Deutung des Melancholie-Stiches gewagt: das Wiederaufleben frühkindlicher Schuldgefühle gegenüber dem Vater spiegelt sich in der Komposition.

Dürers Begriffsbestimmung der Melancholie findet sich im Zusammenhang einer Warnung der „Malerknaben“ vor überspannter Denktätigkeit. Sie hat zur Folge, daß der Sinn des Menschen sich trübt; der melancholische Geist in ihm nimmt überhand. Nun zeigt Dürers Melancholie-Blatt doch aber keinen Malerknaben, den die „stete Lehr“ in einen Depressionszustand gebracht hat, sondern eine mächtige weibliche Gestalt. Von künstlerischem Gerät ist in ihrer Nähe nichts zu finden, alles Beiwerk gehört vielmehr dem technisch-naturwissenschaftlichen Arbeitsbereich an. Die Gestalt der Melancholie ist geflügelt, sie stellt also nicht einen melancholischen Menschen – eine Melencolica – dar, sondern sie ist die Personifikation des Melancholiebegriffes. Und damit zeigt sich schon, daß wir mit der Dürerischen psychologischen Begriffsbestimmung allein nicht auskommen – richtiger gesagt, daß wir sie ihrer Bedeutung nach erst einschätzen können, wenn wir nach einer Analyse des Blattes zu ihr zurückkehren.

Eine Wanderung durch die Geschichte der Deutungen des Melancholie-Stiches führt nicht auf geradem Wege zum Ziel, sondern hinein in Sackgassen und wieder heraus, über Umwege zurück zur Hauptstraße und schließlich an vielen Ausblicken vorbei wieder in die Nähe des Ausgangspunktes, aber auf eine höhere Ebene. Zunächst will es uns so scheinen, als sähen wir vor lauter Staubschichten der Buchgelehrsamkeit nicht mehr die reinen Züge des Kunstwerkes. Manchmal glauben wir, die Kunstwissenschaft kopiere die Verfahren eines Detektivs, mit so viel methodischem Spürsinn hat sie hinter Dürers „Tat“ kommen wollen. Jeder Winkel des Melancholiestiches ist abgesucht worden: die Frau selbst, ihr Gewand, ihre Schlüssel, ihr Beutel, ihr Gesicht, ihr Kranz, ihr Zirkel, ihr Buch, all das rings verstreute Gerät aus Handwerk, Medizin und Technik, das Gebäude, Glocke, Sand- und Sonnenuhr, Waage und Leiter, Steinblock und Kugel, Hund und Fledermaus, Tiegel und Leiter, Landschaft mit Meer, Küsten, Regenbogen und Kometen usw., usw. Irgendwo – so meinte man – muß doch der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen versteckt sein, die toten Dinge müssen doch irgendwie zum Aussagen gebracht werden können! Es wäre höchst ungerecht und töricht, über dieses heiße Bemühen die Achseln zu zucken. Wir danken dem Aufwand an Gelehrsamkeit eine Fülle von Aufklärung über die geistigen Hintergründe der Zeit Dürers und eine genaue Kenntnis der Stoffe, mit denen seine Phantasie gearbeitet hat. Der Vorgang der künstlerischen Schöpfung freilich wird immer rätselhaft bleiben, weil er sich in seelischen Schichten abspielt, in die eine auch noch so genaue Inhaltsanalyse nicht eindringt.

Begriff der
Melancholie

Geschichte der
Deutungen

Vasari über die
„Melancholie“

Bis ins 18. Jahrhundert hinein hat das Verständnis der Melancholie anscheinend keine Schwierigkeiten bereitet. Zu den frühesten Bewunderern des Blattes, und der Graphik Dürers überhaupt, gehört Giorgio Vasari. Unter den Blättern, „die die ganze Welt in Erstaunen setzten“, zählt er auch auf: „die Melancholie mit allen Instrumenten, die den Menschen, und wer sie immer braucht, zum Melancholiker machen.“ Daß also die Beschäftigung mit dem mancherlei technischen Gerät, das um die sitzende Gestalt sich verstreut hat, nicht nur dieses, sondern jedes Wesen melancholisch mache, fand Vasari ganz selbstverständlich, war doch die Lehre von der Melancholie als einer typischen pathologischen Folge- und Begleiterscheinung des Geistesarbeiters von dem italienischen gelehrten Arzt Marsilius Ficinus formuliert worden. Joachim von Sandrart gleitet in seiner „Teutschen Akademie“ (1675) über die Stimmung der Melancholie hinweg und erwähnt lediglich die vielen „Seltsamkeiten“, Geheimnisse und „Tiefsinnigkeiten“ des Blattes, z. B. das Zahlenquadrat, dessen Ziffern, in welcher Richtung immer gelesen, stets die gleiche Summe ergeben.

Sandrart

Arend

Im ersten Jahrhundert der Dürerforschung, das eingeleitet durch das „Gedächtnis der Ehren Dürers“ von H. C. Arend 1728 und beschlossen wird mit Hellers „Dürer“ 1827, herrschte Einvernehmen über die Deutung der Hauptfigur des Blattes, wenn auch die Ansichten darüber, wie sich die verschiedenen Gegenstände auf die einzelnen Wissenszweige verteilen lassen, schon auseinandergingen. Arend fand, auch ohne Beschriftung könne jeder Kunstverständige sehen, daß hier die Melancholie dargestellt sei. Die Unordnung der Haare diene „vielleicht zur Anzeige, daß es inwendig ebenso unordentlich aussehe“. Die Augen des Weibes blicken „starr und fürchterlich“. Die Instrumente rings am Boden sind nicht so sehr die Ursache des Versunkenseins in tiefes Sinnen, sondern Inhalt des Grübelns. Heller will dem geschlossen im Schoße der Frau liegenden Buche die Schuld geben an ihrem „verzweiflungsvollen“ Gemütszustand.

Neuere
Deutungen

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts melden sich die ersten Stimmen, die den trübsinnigen Charakter der Melancholie leugnen. v. Eye (1860) hält Weltschmerz und Melancholie für Seelenstimmungen, die im gesund und kräftig aufstrebenden Beginn des 16. Jahrhunderts unbekannt waren, er will nur das sinnende und spekulierende Element anerkennen. Noch weiter neutralisiert Allihn (1871) die Gemütsstimmung der Frau, die er nur als sinnende Haltung, nachdenklichen Ausdruck und kontemplative Stille anspricht: „nirgends ist von Verzweiflung oder Weltschmerz die Rede.“ Eye und Allihn haben sicher recht darin, daß Dürer von einem „Weltschmerz“ im Sinne der romantischen Erfindung eines Leidens an der Welt nichts gewußt hat, fehl gehen aber beide Dürer-

forscher ebenso sicher mit dem Verbannen der depressiven Elemente aus der Deutung des Blattes. An dem tief Unbehaglichen, ja Unheimlichen der Gesamtstimmung kann kein unbefangener Betrachter zweifeln. Für das bloße Sinnieren, Nachdenken und geistige Arbeiten hat Dürer, wie sein Hieronymus beweist, andere Ausdrucksformen bereit. Ihm geht die innere Gleichgewichtslage zusammen mit äußerem Aufgeräumtsein, wie es in dem Gehäus des Hieronymus herrscht. Allihns Abneigung gegen eine Deutung der Melancholie vom Begriff einer elegischen Stimmung her hat ihn aber doch auf einen sehr aussichtsreichen Weg gebracht, nämlich auf die mittelalterliche Lehre von den vier Temperamenten oder Komplexionen. Damit ist er zum ersten Male über die Frage, ob die Gestalt der Melancholie „melancholisch“ sei oder nicht, vorgedrungen zu der Frage, wie Dürer eigentlich auf die Idee gekommen ist, das melancholische Temperament zu personifizieren und welchen Wert Dürers Zeit den verschieden temperierten Menschenklassen beigelegt hat.

Hinter Allihns geistreichen und weitblickenden Dürerstudien bleiben die beiden berühmten Dürerbiographen Thausing (1876) und Springer (1892) in der Deutung des Melancholie-Stiches zurück. Sie gleiten von der festen Grundlage einer zeitgeschichtlichen Fragestellung ab in eine Interpretation aus moderner, farbloser Geistigkeit heraus. Für Thausing besteht darüber kein Zweifel, daß das düster sinnende Weib die menschliche Vernunft ist, verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust zu dem Geständnis treibt, daß wir nichts wissen können. Auch Springer beruhigt sich dabei, daß das geistige Ringen den Frieden der Seele verzehre und tiefe Schwermut im Gefolge habe. Richard Wustmanns 1905 geschriebene Deutung: „ein gewaltiges Denkergehirn an der Grenze seiner Macht“, von Dürer dargestellt als erstes einer „Reihe von Trauerblättern“ biegt auch wieder ab in die Verzweiflungs-Stimmung des durch vier Fakultäten, durch die große und die kleine Welt gestürmten Goethischen Faust. Mit vollem Recht hat Wölfflin die Preisgabe der weltlichen Forschung als einen ganz undürerischen Gedanken bezeichnet. Keiner ist wissensfrommer und wissensdurstiger gewesen als der deutsche Zeitgenosse des italienischen Universalgenies Leonardo da Vinci!

Paul Weber hat in seinen „Beiträgen zur Weltanschauung Dürers“ (1900) geglaubt, dem „Weltschmerz“ der Melancholie einen ganz bestimmten, zeitgebundenen Inhalt geben zu können. Er sieht das Blatt vom Vorabend der Reformation her und als ein Dürerisches Stimmungsbekenntnis an. Die Melancholie empfindet – so meint Weber – Schmerz darüber, daß die alte Theologie ihre Macht noch mit Brutalität gebraucht. Der sichtbare Grund ihres Kummers aber sei der, daß alle Künste und Fertigkeiten sie nicht zu befriedigen und ihr nicht das Glück zu bringen

vermögen. Dieses liegt allein im Glauben. Seiner Verherrlichung habe Dürer den Stich des Hieronymus geweiht, Melancholie und Hieronymus gehören also zusammen als Gegenstück wie Schatten und Licht, wie Unruhe und Frieden, wie Weltweisheit und Gottesgelahrtheit.

Die Attribute
der sieben
Künste

Der Wert der Schrift Webers im Rahmen der Dürerforschung beruht nicht auf der Deutung der Gestalt der Melancholie, sondern auf dem ersten systematischen Versuch, vom scholastischen Gedankenbilde der Dürerzeit her das gesamte Beiwerk der Melancholie als Attribute der sieben freien und der sieben mechanischen Künste zu erklären. Das Knäblein, das auf dem Mühlstein sitzt und auf sein Täfelchen kritzelt, repräsentiert die Grammatik, die elementarste unter den freien Künsten. Schon in mittelalterlichen Darstellungen hat die Figur der grammatica den ABC-Schützen zum Begleiter. Die Waage erklärt sich als Attribut der Rhetorik, der Unterweiserin im Rechtswesen, Rhetorik steht also im Dienste der die Waage tragenden justitia. Das Zahlenquadrat leitet hin auf die Arithmetik, die Kugel auf die Astronomie, der Zirkel auf die Geometrie usw. Die Blumen des Kranzes auf dem Haupt der Melancholie bestimmt Weber als ein Nachtschattengewächs, das für die spätmittelalterliche Auffassung den Hang zur Einsamkeit symbolisiert.

Auf der Suche nach einem philosophisch-literarischen Programm Dürers für die Stiche der „Melancholie“ und des „Hieronymus im Gehäus“, ist J. A. Endres (1913) auf die Philosophie des Kardinals Nikolaus von Kusa gestoßen. Die Pariser Ausgabe der Kusanischen Werke ist 1514 erschienen und in den Nürnberger Humanistenkreisen nicht unbekannt geblieben. Endres versucht aus dem Leitgedanken des Nikolaus von Kusa herzuleiten nicht nur die Idee der Gegenstücke „Melancholie“ und „Hieronymus“, sondern auch ihren Aufbau bis in die Einzelheiten von Beiwerk und Lichtwirkung. Die „Melancholie“ ist nach Endres der Menscheng Geist in seinem Streben nach der Wahrheit und damit nach dem Glück. Dürer hat den Menscheng Geist dargestellt auf der höchsten Stufe, auf die er sich durch exakte Forschung und durch das Mittel der mathematischen Symbole zu erheben vermag: auf der Stufe der Intuition des Unendlichen. Unmittelbar um die Personifikation des menschlichen Geistes legen sich seine eigenen Schöpfungen: die freien Künste mit ihren Sinnbildern, die mechanischen Künste mit ihren Symbolen und schließlich die magischen Mittel, die eine Erhebung des Geistes vom Anschaulichen zum Unendlichen ermöglichen: so der Kreisel und das Zahlenquadrat. Lineal, Mühlstein und Polyeder aber weisen hin auf die mathematischen Symbole Kusas, auf Linie, Kreis und Vieleck. Mit allen diesen Gedankengängen bewegt sich Endres auf den schon von Weber mit Erfolg beschrittenen Bahnen. Er geht über ihn hinaus in der Deutung des Zusammenhanges zwischen „Melancholie“ und „Hieronymus“. Die „Me-

lanchole“ spricht Endres im Sinne der Scholastik an als die „zweite“ Theologie, als die Wissenschaft, die, auf die Flügel der Vernunft gestützt, sich zu Gott aufschwingt, in den mittleren Lichtregionen wohnt und das mathematische und metaphysische Gebiet beherrscht. Dieser zweiten oder „natürlichen“ Theologie steht gegenüber das Sinnbild der „ersten“ Theologie, die Offenbarungs- und Glaubenslehre ist, in Stille lehrt und sich in mystischer Betrachtung in unermeßliche Lichtfülle erhebt. Ihr Vertreter ist der gelehrte Kirchenfürst Hieronymus. Endres lehnt – in Abweichung von Webers Hypothesen – jede Beziehung der „Melancholie“ Dürers zur Geisteslage im Beginn der Reformation, auch den Zusammenhang mit der Lehre von den vier Temperamenten, ab. „Die Grundidee der Dürerischen Stiche entstammt . . . der verpönten Scholastik.“ Den Beweis für eine Bekanntschaft Dürers mit den Grundgedanken der Philosophie des Nikolaus von Kusa bleibt Endres schuldig, und damit schwankt sein ganzes Hypothesengebäude in der Luft.

Zehn Jahre früher (1903) hatte Giehlow in den Schriften des Marsilius Ficinus die eigentliche Quelle Dürers aufgedeckt und nachgewiesen, daß Dürer in einer genialen Gesamtschau, die er aus tiefstem Selbsterleben gewann, in eine Vorstellung zusammenschloß die beiden zu seiner Zeit mit dem melancholischen Temperamente in Zusammenhang gebrachten seelischen Erscheinungen: die höchste sibyllinische Geistestätigkeit und die schwermütigste Grübelei. Das Buch des Marsilius Ficinus über das dreifache Leben (*de vita triplici*) war 1500 lateinisch, 1505 auch deutsch erschienen. Es wirkte so aufregend, besonders auf gelehrte und künstlerische Leser, weil es im Gegensatz zu den traditionellen mittelalterlichen Lehren, daß die Melancholie der unedelste Komplex sei, die aristotelische Auffassung wieder vertrat: „alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewesen, die sind alle *melancolici* gewesen.“ Daß Dürer sich zu dieser, damals modernsten Ansicht bekannte, leuchtet ein, von ihr ging er daher aus bei seinem Erziehungsbuch für junge Künstler. Für die Verbreitung der Anschauung von der Melancholie als typischer Seelenhaltung des schöpferischen Menschen spricht auch die Bemerkung des farnesischen Gesandten Paulucci (1519), daß Raffael ein zur Melancholie neigender Mensch gewesen sei, „wie alle Männer von so überragender Bedeutung.“

Giehlow's Untersuchungen wiesen weiter auf den engen Zusammenhang hin zwischen medizinischen und astrologischen Ideen. Wie jedes Temperament einem gewissen Planeten zugeteilt ist, so auch der humor *melancolicus*: er ist dem Saturn unterworfen. Die Melancholie ist ein Weib, dem, wie Dürer es ausdrückt, „Saturnus zu den Augen herauschaut.“ Der Einfluß dieses Planeten ist gut- und böse zugleich. Der Saturn macht den Melancholiker stark im Verfolgen großer Dinge, aber

Dürers Quelle

Astrologische
Ideen

auch traurig und furchtsam. Wie nun das Überhandnehmen der gefährlichen Seite der melancholischen Anlage bekämpft werden kann durch medizinisch-diätische Maßnahmen, z. B. durch Musik, frische Luft, Regelung der Verdauung usw., so kann der schädliche Saturneinfluß ausgeglichen werden mit Hilfe magischer Gegenmittel, d. h. durch Gegenwirkungen vom Jupiter her. Der Kranz, den Dürers „Melancholie“ trägt, ist ein solches antimelancholisches Heilmittel, eine aus feuchten Kräutern bestehende Arznei also. Zu den magischen Gegenmitteln aber gehört, wie Warburg (1918), Giehlow ergänzend, gezeigt hat, das Zahlenquadrat. Es ist das „joviale“, dem Jupiter eignende Planetensiegel. Wie ein *ex voto* hängt es zu Häupten der „Melancholie“: „Dankeszeichen für die Dienste des gütigen, siegreichen Sterngenius.“ So sieht Warburg in Dürers „Melancholie“ nicht ein Blatt der Warnung vor den üblen Folgen melancholischer Anlage, auch nicht eine Anschauungstafel für die Diagnose eines Melancholikers, sondern ein Trostblatt für „den denkenden Arbeitsmenschen“.

Panofsky und Saxl haben 1923 in einer quellen- und typengeschichtlichen Untersuchung Giehlow's und Warburg's Forschungen fortgesetzt und vertieft. Noch einmal wird das ganze Inventar des „Melancholie“-Stiches durchgemustert, jetzt unter dem Gesichtspunkte seiner Deutungsmöglichkeit aus astrologischen Quellen. Dabei zeigt sich, daß schon Dürers Andeutung: Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichtum, in das astrologische Gedankenbild hineinpaßt. Der Saturn, der Planet der Melancholiker, ist ja der Reichtumsspender und -behüter, er gibt seinen Kindern Geld und Macht über Menschen. Ihm gehören das Wasser und die Seefahrt – so erklärt sich die Meereslandschaft im Hintergrunde des Stiches. Aber auch die im Bildraume zerstreuten Dinge bezeichnen Berufe und Tätigkeiten, die dem Saturn zugeeignet sind, so: Baumeister, Steinmetz, Holzarbeiter. Zu ihnen gehören die bauhandwerklichen Attribute, die Werkzeuge und Lehrzeichen aus den Bauhütten. Wenn Dürer in Padua gewesen ist, so konnte er im Salone die Fresken sehen, auf denen die Tätigkeiten und Eigenschaften aller Planetenkinder dargestellt sind, darunter auch die Saturnkinder: der kranke, melancholische Mann, der Gelehrte, der Tischler, der Schatzgräber, der Steinmetz, der Messerschleifer, der Gärtner und der Eremit. Die Instrumente für Raum- und Zeitmessung, Zirkel, Waage und Uhr gehören gleichfalls dem Saturn an. Er beherrscht auch die Zweige der Geometrie, darunter die Perspektive, deren Zeichen der große Polyeder ist. Warum aber hat Dürer unter den verschiedenen saturnischen Berufen und Tätigkeiten gerade die Meßkunst herausgegriffen? Weil Maß, Zahl und Gewicht für ihn die Grundsteine seines eigenen wissenschaftlichen Arbeitens bildeten, weil ihm die Mathematik (und nicht ihm allein!) als die Zentralwissenschaft erschienen ist.

Dürer personifiziert die „Melancholie“, aber in ihrer, ihm vertrauten Erscheinungsform: als typische Anlage des mathematisch-schöpferischen Menschen. Das ist sein subjektiver Beitrag zur Lehre des Ficinus.

Die planetarische Hilfe, die von dem Zahlenquadrat des Jupiter ausgeht, ist, wie Sigrid Strauß-Klobe glaubhaft gemacht hat, noch durch andere Zeichen angedeutet. So durch die Waage. „Saturn ist nach astrologischer Tradition im Venus-Zeichen, Waage, erhöht, er entfaltet in diesem Zeichen seine formenden Kräfte.“ Der Hund ist das Tier Merkurs, der hier in dem Dienste Saturns steht. Die astrologischen Erklärungsversuche werden durch G. F. Hartlaub ergänzt vom alchemistischen Bezirke her. Hartlaub erkennt in Kind, Hund und Waage hermetisch-chymische Sinnbilder.

Wir kehren noch einmal zum kleinsten und unscheinbarsten Gliede in diesem großen Bilderrätsel zurück: zur I hinter dem Wort melencolia. Hier brachten Borinski und Wölfflin die wohl zutreffende Deutung. Die melencolia I stellt die gutartige Form der Melancholie dar, die den geistig arbeitenden Menschen als akute depressive Stimmung befällt. Ficinus kennt aber noch eine zweite, bösartige und chronische Form der melancholischen Anlage, wo der Mensch von Sinnen kommt und der Leib abfällt. Vielleicht, daß eine melencolia II von der Hand Dürers das Bild dieser hoffnungslosen Seelenkrankheit und aller ihrer Begleiterscheinungen gezeichnet hätte.

Was bleibt uns nun schließlich nach der Übersicht über so viele und so gelehrte Erklärungsversuche dieses Stiches in der Hand? Einmal die Gewißheit, daß Dürer ein für ihn als schöpferischen Menschen wie für seine Zeit äußerst aktuelles Thema: den Streit um den edlen oder unedlen Charakter des melancholischen Temperamentes, behandelt und in einer Bildersprache dargestellt hat, deren einzelne Zeichen uns heute nicht mehr verständlich sind. Zum anderen wissen wir, daß wir alles, was die Forschung zur Deutung der „Melancholie“ herbeigebracht hat, getrost vergessen dürfen und doch einem lebendigen Kunstwerk gegenüberstehen, das ganz verständlich, ganz vertraut uns anspricht. – Es bedarf gar nicht so tiefer und poetischer Deutungen, wie sie etwa Gabriele D'Annunzio gegeben und Waldmann aufgenommen hat: von dem „Genius ohne Schlaf, mit Geduld gekrönt, der alle Dinge des menschlichen Wissens ersonnen hat, der nie verlischt, wie die ewige Flamme, der in die Nacht und in das eigene Innere starrt und über die tote Materie triumphiert“.

Wir bescheiden uns mit einem alltäglicheren, menschlicheren Gedankengang. Melancholie, das ist der Dämon der toten Stunde im Leben des schöpferischen Menschen. Kein produktives Dasein, sei es des Künstlers, des Gelehrten, des Dichters, Philosophen oder Staatsmannes, in dem

Zwei
Formen der
Melancholie

Die tote Stunde

es nicht die tote Stunde gäbe, wo alles stockt und nichts vorangehen will, wo Ekel den Menschen an dem erfaßt, was sonst Inhalt und Glück seines Lebens ausmacht, wo der Versucher ihm naht und ihm zuflüstert, den ganzen Kram hinzuwerfen und sich der Apathie oder dem Glück der Unwissenheit und dem Frieden der Unbedeutendheit zu ergeben. Die Ausdrucksgebärde solcher Stimmung ist das Vorsichhinbrüten, wie es der Volksmund nennt. Als Michelangelo an der Sixtinischen Decke den von Schwermut überschatteten Propheten Jeremias malte, gab er diesem Melancolicus eine Dürers Melancholie ganz ähnliche Haltung. – Schon einmal – in der Periode des Fragens und Kämpfens – hatte die Melancholie Dürer über die Schulter geblickt, in jener unruhevollen Stunde, da er als Jüngling sein Antlitz zeichnete (L. 429, Erlangen). Jetzt formt Dürer als reifer Mann noch einmal das gleiche Erlebnis. Dürers „Melancholie“ ist das erschütternde Eingeständnis des genialen Menschen, daß auch er die Qual des Selbstzweifels kennt. Darin liegt die Bedeutung des Blattes für das Verständnis der Persönlichkeit Dürers, darin aber auch sein zeitloser Wert, seine ewige Gültigkeit.

Abb. 3

Wenn der Stich der „Melancholie“ nur Dürers Monogramm und die Jahreszahl, nicht aber die Bezeichnung „melencolia“ trüge – wäre es wohlmeinenden Biographen Dürers sicher gelungen, die tragischen Elemente des Blattes ganz zu leugnen und die „ins Auge springende“ Disharmonie umzudeuten in den Ausdruck einer harmonischen Gemütsverfassung Dürers. Gott sei Dank hat aber der Künstler selbst es seinen Verehrern unmöglich gemacht, ihm die befriedete Seelenverfassung eines Dorfpredigers anzudichten, Dürer ist in anderen Bildrücken sogar noch einen Schritt weitergegangen in der Richtung auf das Dämonische, von einer Darstellung des Zweifels zum Bilde der Verzweiflung. Die merkwürdige, bisher nicht recht zu deutende Radierung auf Eisen von 1516 wird unter der Bezeichnung „Der Verzweifelnde“ geführt, weil ihre Mitte die Figur eines nackten, knienden Mannes einnimmt, dessen Hände in der Lockenflut des geneigten Hauptes wühlen. Ringsherum die unheimlichsten Gestalten: links die Halbfigur eines bekleideten Mannes im Profil mit eingedrückter Nase. Es ist festgestellt worden, daß dieser Figur zugrunde liegt eine 1514 geschaffene Bildniszeichnung von Dürers Bruder Andreas (L. 532, Wien). Wie Georg Gronau und E. Popp beobachtet haben, hat Dürer das hager knochige brüderliche Gesicht umgewandelt zu einem Kopfe, der Michelangelo ähnlich sieht. An diese Entdeckung anknüpfend, hat E. Popp in den übrigen Figuren: in dem Manne mit der Kanne, in dem greisen Haupt mit Wahnsinnsaugen und in dem wie unter einem Alpdruck stöhnenden Frauentorso Werke Michelangelos erblicken wollen. Das Ganze wäre eine in die Form des Bilderrätsels eingekleidete „Huldigung für Michelangelo“. Dem Wesen Michelangelos und seiner Kunst ist

„Der
Verzweifelnde“
Abb. 104

Abb. 32

Dürer viel näher gekommen mit seiner „Melancholie“, sie ist die nordische Schwester der „Nacht“ aus der Mediceischen Kapelle. Vielleicht darf man gar keinen tieferen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den fünf Gestalten der Radierung suchen, sondern man muß sie hinnehmen als verschiedene Einfälle, die sich auf einer Platte zusammengefunden haben. Dürer hat jedenfalls viermal das Thema hoffnungsloser seelischer Verwirrtheit abgewandelt: von qualvoller Schlafumfängenheit zu wacher, aber trostloser Dumpfheit, vom erstarrten Blick einer männlichen Meduse zur sinnlosen Ausdrucksgebärde der Verzweiflung. Die Eisen-Radierung „Der Verzweifelte“ ist in demselben Jahre entstanden wie die von apokalyptischer Stimmung erfüllte Radierung mit dem von einem Engel gehaltenen flatternden Schweißtüche der Veronika. Dieses Segel trägt uns aber schon hinüber in ein größeres Herrschaftsgebiet der Phantasie Dürers, in die Bereiche seiner religiösen Bildwelt.

Abb. 104