



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Vierzehnter Abschnitt. Mit Zirkel und Richtscheit.

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

VIERZEHNTER ABSCHNITT
MIT ZIRKEL UND RICHTSCHEIT

MIT der Verteilung der Akzente in einer Künstlerbiographie ist es eine eigene Sache. Wer etwa einen „Goethe“ nach dem Herzen Goethes schreiben wollte, müßte die Farbenlehre, die osteologischen Studien und den zweiten Teil des Faust in den Mittelpunkt seiner Darstellung rücken. Über Dürer, von Dürer aus gesehen, zu schreiben, hieße seinem wissenschaftlichen Schrifttum die allergrößte Bedeutung beilegen. Den theoretischen Arbeiten galt Dürers heißestes Bemühen, er hat Jahre geopfert dem Studium von Perspektive, Proportionslehre und einer auf verschiedene Lebensgebiete anzuwendenden Meßkunst, ohne doch zum Abschluß und zu systematischer Zusammenfassung seiner Gedankenreihen zu gelangen. Der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand, die wissenschaftlichen Bücher aber, die zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienen, haben die Bewunderung der Mitwelt erregt. Daß ein großer Künstler sich nicht bei seinem souveränen Können beruhigte, sondern vordrang zu wissenschaftlicher Einsicht in sein geniales Tun, das war für den Norden neu, das war des höchsten Ruhmes wert! Von der raschen Verbreitung der Schriften Dürers über die europäischen Kunstländer zeugen die zahlreichen Ausgaben in verschiedenen Kultursprachen. Die Proportionslehre z. B. erschien 1528 deutsch, 1532–1534 in der lateinischen Übersetzung von Camerarius, deren verschiedene Ausgaben für den Auslandserfolg des Buches maßgebend wurden. Dann kommt Dürers Werk heraus: französisch 1557, italienisch 1591, portugiesisch 1599, holländisch 1622, englisch 1660. Auf Dürers Autorität beruft sich 1649 der Spanier Francisco Pacheco in seiner „Kunst der Malerei“.

Und doch wäre es falsch, Dürers Schrifttum mit den Augen der Menschen des 16. und 17. Jahrhunderts betrachten und bewerten zu wollen. Jede Zeit hat das Recht, ja die Pflicht, sich an diejenigen Seiten einer großen künstlerischen Persönlichkeit zu halten, die von ihr als die lebendigsten angesprochen werden. Das sind aber bei Dürer zweifellos nicht die lehrhaften Seiten seines Wesens. Was Dürers Schriften auch für uns noch so bedeutsam macht, sind nicht ihre umstrittenen und auch für Dürer stellenweise schwankenden Ergebnisse, sondern der hinter diesem Schrifttum stehende und in ihm sich offenbarende Charakter Dürers. Dürer ist, solange er atmete, ein leidenschaftlicher Wahrheitssucher, ein tief erregter geistiger Kämpfer gewesen. „Es ist uns von Natur eingegossen, daß wir gern viel wüßten, dadurch zu bekennen eine rechte Wahrheit aller Ding“, hat Dürer einmal (1512) geschrieben. Dürer konnte nicht anders, als zu forschen und zu bekennen. Das war für ihn mehr als

Bedeutung des
Dürerischen
Schrifttums

Der
Wahrheits-
sucher

eine edle Beschäftigung, mehr als ein erlesenes Vergnügen, er empfand es als eine sittliche Pflicht. Darauf kommt es an! Darum ist für das Verständnis Dürers gar nicht so sehr wichtig, was er schließlich gefunden, sondern, daß er immer gesucht hat. In der Ablehnung eines Sichgenügens, im ewigen Ungenügen liegt ein Stück der Größe Dürers. Ihm gegenüber gilt das Goethesche Wort: „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt.“

An der Bedeutung des Dürerischen Schrifttums ändert die Tatsache nichts, daß sich Dürers Lehren nicht auf wenige Schlußformeln bringen lassen, in denen man den Kern seines theoretischen Denkens aussprechen könnte, was sich schon dadurch verbietet, daß Dürer über die gleichen Probleme zu verschiedenen Zeiten verschieden gedacht hat. Auch steht am Ende allen Grübelns über die Bildungsgesetze von Kunst und Natur die nicht etwa resignierende, sondern tief ehrwürdige Einsicht: „solch Ding halt ich für unergründlich . . .“ Es ist das gleiche Gefühl, das Goethe „das Unerforschliche still verehren“ hieß.

Theorie
und Praxis

Man wird Dürers Bücher nicht oder nur halb verstehen, wenn man in ihm einen Philosophen oder gar einen „Ästhetiker“ sieht, statt einen Künstler. Zwischen Dürers Praxis und Dürers Theorie bestehen zahlreiche Wechselwirkungen. Sein Formen und sein Denken beeinflussen sich gegenseitig, an den Wandlungen seiner künstlerischen Ausdrucksweisen, seines „Stiles“, nimmt auch sein Denken teil. Das stärkere, aus tieferen Lebensquellen gespeiste Element ist selbstverständlich Dürers bildnerische Schöpferkraft, ihr folgt die Theorie. Abgesehen von Versuchen, die Theorie unmittelbar auf sein Schaffen zu übertragen, hat Dürer seine Kunst keiner ästhetischen Diktatur – auch nicht einer selbsterfundenen – unterworfen. Er wollte auch gar nicht einen Schönheitskanon aufstellen oder ein Gesetzbuch der Kunst schreiben, sondern nur der Deuter seiner eigenen Kunst sein. Dadurch, daß Dürer die Empirie eines ruhmgekrönten Künstlerlebens zur Einsicht in die Gründe seines Tuns erhob, wollte er für seine Nation etwas leisten, was es in Deutschland bis dahin noch nicht gab: „allein an unsere deutschen Jünglinge wende ich mich.“ Alle unter soviel Mühen gewonnenen Erkenntnisse sollten in dem abschließenden großen Werke – die „Speise der Malerknaben“ – faßlich überliefert werden als Dürers Vermächtnis „an die geschickten Jungen, die solche Kunst mehr lieben, denn Silber und Gold“. Jacopo de' Barbari verriet seine Werkstattgeheimnisse dem wißbegierigen Dürer nicht, dem sie mehr wert dünkten denn ein Königreich, er behielt seinen „Grund“ (seine Theorie) für sich. Dürer dagegen empfand es als sittliche Verpflichtung, sein gesamtes geistiges Kapital dem künstlerischen Nachwuchs vorbehaltlos zu vererben.

Voraussetzung für jede Beurteilung der Bedeutung Dürers als Theo-

retiker ist, daß man alle Vorurteile zu Hause läßt. Dazu gehört z. B. die romantische Vorstellung vom Künstler, der nur aus den „Tiefen des Gemütes“ zu schöpfen braucht, dazu gehört ferner die Meinung, als wären die alten Meister des höchsten Wissens ihrer Zeit nicht teilhaftig gewesen, und schließlich der Irrtum, daß schöpferisches Wesen und wissenschaftliche Leidenschaft in der gleichen Brust sich widersprechen müssen. Das eine ist freilich ohne weiteres zuzugeben: wer zum ersten Male einen Druck eines Dürerbuches in die Hand nimmt und nicht vom Fach ist, muß tief enttäuscht sein. Er findet Mathematik, wo er Kunst erwartet, er sieht sich einer gespenstischen Gesellschaft von Gliederpuppen gegenüber, wo er gehofft hatte, einen Blick in die Skizzenbücher Dürers zu tun. In verwickelte Liniensysteme werden Köpfe und Figuren eingespannt, Vielecken und Kreisen eingeschrieben, aus Zirkelschlägen ergeben sich Konstruktionspunkte. Hier scheint ein Baumeister Grundrisse und Aufrisse menschlicher Körper gezeichnet, dort ein Bildhauer aus lauter Würfeln eine wahrhaft „kubistische“ Gestalt aufgebaut zu haben – wohin man blickt: an das blühende Leben ist Dürer herangegangen „mit Zirkel und Richtscheit“.

Die Frage muß sich jedem Unbefangenen aufdrängen: wie sind diese Bücher Dürers entstanden? Aus welchen seelischen Antrieben heraus und von woher kamen die äußeren Anstöße? Was von diesem zunächst verwirrenden Inhalt schöpfte Dürer aus dem eigenen Inneren, was floß ihm aus fremden Quellen zu? Und welches geistige Band verknüpft schließlich diese Mühen mit Dürers Sehen und Darstellen? Immer wieder hört man von Nichtkünstlern den Ausdruck des Staunens darüber, daß Dürer nicht froh und zufrieden war, alles in der Sprache der Kunst sagen zu können, was er wollte, alles wiedergeben zu können, was er sah, daß er sich den Kopf zerbrach, um „hinter“ Gesetze zu kommen, die er instinktiv ja schon befolgte. Kurz, die Frage lautet immer wieder: warum mußte dieser große Praktiker den Ehrgeiz haben, ein gleich großer Theoretiker zu werden? Darauf würde Dürer kopfschüttelnd geantwortet haben: eine solche Frage sei für ihn genau so unverständlich, als wenn ihn jemand frage, warum er Religion habe? Weil er als Mensch und als Künstler über sich hinaus sah und dachte, weil er hier wie da nach den „dauernden Gedanken“ suchte, das zu befestigen, was in schwankender Erscheinung lebt.

Über die Entstehung seiner Bücher hat Dürer zwar an keiner Stelle im Zusammenhang sich geäußert, wohl aber gelegentlich ein paar Andeutungen gemacht, aus denen sich die Geschichte der theoretischen Konzeptionen erschließen läßt. Bei wiederholten Kunstgesprächen mit Pirckheimer hat Dürer gefragt, „ob auch Bücher vorhanden wären, die da von der Gestalt der menschlichen Gliedmaß lehren machen“; er bekam

Schöpferisches
Wesen und
wissenschaft-
liche
Leidenschaft

Abb. S. 260

Abb. 116

Seelische
Antriebe

Entstehung
der Bücher

Dürers Quellen

zur Antwort, sie wären dagewesen, aber „bei uns nit zugegen – leider, leider, sie sind verloren“. Darauf suchte nun Dürer selbst hinter die Geheimnisse von Maß und Zahl in Natur und Kunst zu kommen. Die Ergebnisse seines Nachdenkens und seiner Konstruktionen auf dem Reißbrett brachte er zu Pirckheimer, um sie von ihm begutachten und berichtigen zu lassen. Pirckheimer gab daraufhin Dürer den Rat, doch seine Theorie zu veröffentlichen. Dürer aber zögerte, „solch Wunderbuch“ zu machen, weil er sich nicht sachverständig genug fühlte. Er sah sich nach hochgelehrten Männern um, bei denen er sich Rat holen könnte. „Jedoch, so ich keinen fand, der etwas beschrieben hätte, denn einen Mann hieß Jacobus, was ein guter, lieblicher Maler, von Venedig geboren, der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätte.“ Jacopo de' Barbari wollte aber dem deutschen Künstler seinen „Grund“ nicht klärlich anzeigen. Bei dem „Mangel der Lehrmeister“ diesseits der Alpen blieb Dürer nichts anderes übrig, als sich den Vitruv vorzunehmen, „der schreibt ein wenig von der Gliedmaß eines Mannes“, den Plinius zu lesen und „aus eigenem Fürnehmen“ zu suchen. Auf drei Quellen deutet also Dürer selbst hin: auf die Bücher, auf die Lehrmeister und auf die eigene Werkstatt-erfahrung. Bücher waren Dürer, dem Patenkind des größten Nürnberger Verlegers Koberger, von Jugend auf vertraut. Mit bücherschreibenden, bücherdruckenden, bücherlesenden und büchersammelnden Menschen war er befreundet. Von rastlosem Wissensdurst erfüllt – darin ganz ein Kind des Renaissancezeitalters –, entfernte sich Dürer von der bücherscheuen Art des Handwerkers und näherte sich dem büchergläubigen Gelehrten. Euklid und Vitruv sind die beiden antiken Autoren, auf deren Autorität sich Dürer immer wieder beruft. 1505 in Venedig hatte Dürer einen Euklid sich gekauft, er wird während des italienischen Aufenthaltes in ihm gelesen, auch über ihn mit anderen gesprochen haben. Im Oktober 1507 schrieb Dürer an Pirckheimer, er ritte nach Bologna „um Kunst willen in heimlicher Perspektiva, die mich einer lehren will“. Geometrische Probleme in ihrer Anwendung auf die Malerei quälten Dürer, und er folgte begierig jedem, der ihm einen tieferen Einblick in diese, den italienischen Künstlern wohlvertrauten Ateliergeheimnisse versprach. 1524, in den Jahren der Niederschrift seiner ersten Bücher, erkundigte sich Dürer dann noch einmal nach einer deutschen Euklid-Ausgabe. Das Verlangen nach dieser mathematischen Bibel des Altertums war ganz allgemein. Zur Belehrung des Rotschmiedes, Glocken- und Geschützgießers Sebald Beheim übersetzte z. B. der Pfarrer zu St. Johannis in Nürnberg, Johannes Werner, die Elemente des Euklid ins Deutsche; das Manuskript ist nicht erhalten. Auch um den Namen des Vitruv schwebte der Zauber eines Wundermannes. Seine Bücher hatte Johann Petrejus in Nürnberg ins Deutsche übersetzt. Als Dürer auf der Reise ins Niederland in Aachen

weilte, und im Münster die antiken Säulen sah, notierte er in sein Tagebuch tief befriedigt, diese seien wirklich nach des Vitruvius Schreiben gemacht. Was Dürer an Buchwissen der Bibliothek des Freundes Pirckheimer zu verdanken hatte, läßt sich im einzelnen nicht feststellen, ist aber sicher sehr viel gewesen. Dem Künstler war die Theorie des Pomponius Gauricus bekannt, Pirckheimer besaß das Werk. Es ist doch auch mehr als ein bloßer Freundschaftsakt, es ist ein Beweis für eine Geistesgemeinschaft, wenn Pirckheimer die von ihm übersetzten „Characteres ethici“ des Theophrast 1507 Dürer gewidmet hat, der dem Buche die Idee der „Komplexion“, d. h. der Entsprechung zwischen seelischer Veranlagung und äußerer Gestalt (Charakter und Konstitution) entnahm. „Man kann wohl ein Bild machen, dem der Saturnus oder Venus zu den Augen heraus scheint . . .“

Dürer lebte in dem festen Glauben, die Alten hätten den Schlüssel zum Rätsel des Bildungsgesetzes in Natur und Kunst besessen, die Italiener aber wüßten mehr oder weniger deutlich noch um diesen Schatz, hüteten ihn aber ängstlich vor den Augen der Ausländer. Also galt es nicht nur, die Schriften der antiken Autoren zu lesen, sondern auch jede Gelegenheit zu nutzen, von Italienern und in Italien selbst Näheres zu erfahren. Eine Brücke zur ultramontanen Gedankenwelt sollte ihm jener welsche Maler Jacopo de' Barbari schlagen, der „Jakob Walch“. Dieser Jacopo, aus Vivarinis venezianischer Schule stammend, war ein vielgewandtes, aber doch nur zweitrangiges Talent. Sein bestes und bekanntestes Bild ist das voll signierte Stilleben mit Rebhuhn, Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen von 1504 (München, Ältere Pinakothek). Als Dürer 1495 zum ersten Male nach Venedig kam, konnte er Barbari als einen bekannten Künstler in dem Kreise der welschen Künstler, aber auch in dem der süd-deutschen Kaufleute vorfinden. „Als ich noch jung war, und nie von dergleichen (von Proportionslehren) gehört hatte“, da habe ihm Meister Jacob die geheimnisvollen Andeutungen gemacht, schreibt Dürer. Die Verbindung wird dann wieder aufgenommen worden sein um 1500, als Jacopo de' Barbari, wohl mit Hilfe der deutschen Kolonie in Venedig, zum Kaiserlich Maximilianischen „Conterfeter und Illuminist“ ernannt, in Nürnberg weilte. Der geschickte und gebildete Italiener wurde von Fürstenhof zu Fürstenhof weiter empfohlen. Friedrich der Weise hat ihn mit Arbeiten für Wittenberg, Torgau, Naumburg, Lochau und Weimar betraut, Joachim von Brandenburg hat ihn 1507 nach Frankfurt a. d. O. mitgenommen. Ein Jahr später ging Barbari mit Philipp von Burgund nach den Niederlanden, wo er schließlich Hofmaler der Statthalterin Margarete wurde. Als Dürer in den Niederlanden reiste, war Barbari bereits gestorben, Dürer machte aber noch einmal den Versuch, ihm das geheime Wissen um Maß und Zahl der Menschen zu entreißen, er erbat

Jacopo
de' Barbari

sich von der Statthalterin 1521 in Mecheln „Meister Jacobs Bächlein“. Die Fürstin hatte das vielbegehrte Skizzenbuch aber – wie sie sagte – bereits ihrem Hofkünstler Barend van Orley versprochen.

Jacopo de'Barbari hat nicht nur auf das kunsttheoretische Denken Dürers eingewirkt, er hat auch in des Deutschen künstlerischer Praxis Spuren hinterlassen. Eines der unsympathischsten Bilder Dürers, der „Salvator mundi“ (New York), erinnert an das in gleicher Zeit gemalte Bild des Barbari „Der segnende Heiland“ (Dresden). Eine Reihe von Wechselwirkungen zwischen Dürers und Barbaris Graphik ist unverkennbar, wer aber hier der Gebende, wer der Empfangende war, steht noch offen. (Man vergleiche z. B. Barbaris Stich „Ruhm und Sieg“ mit Dürers Stich der „Vier Hexen“, Barbaris Stich „Apollo und Diana“ mit Dürers Stich „Apollo und Diana“ u. a. m.)

Italienische
Literatur

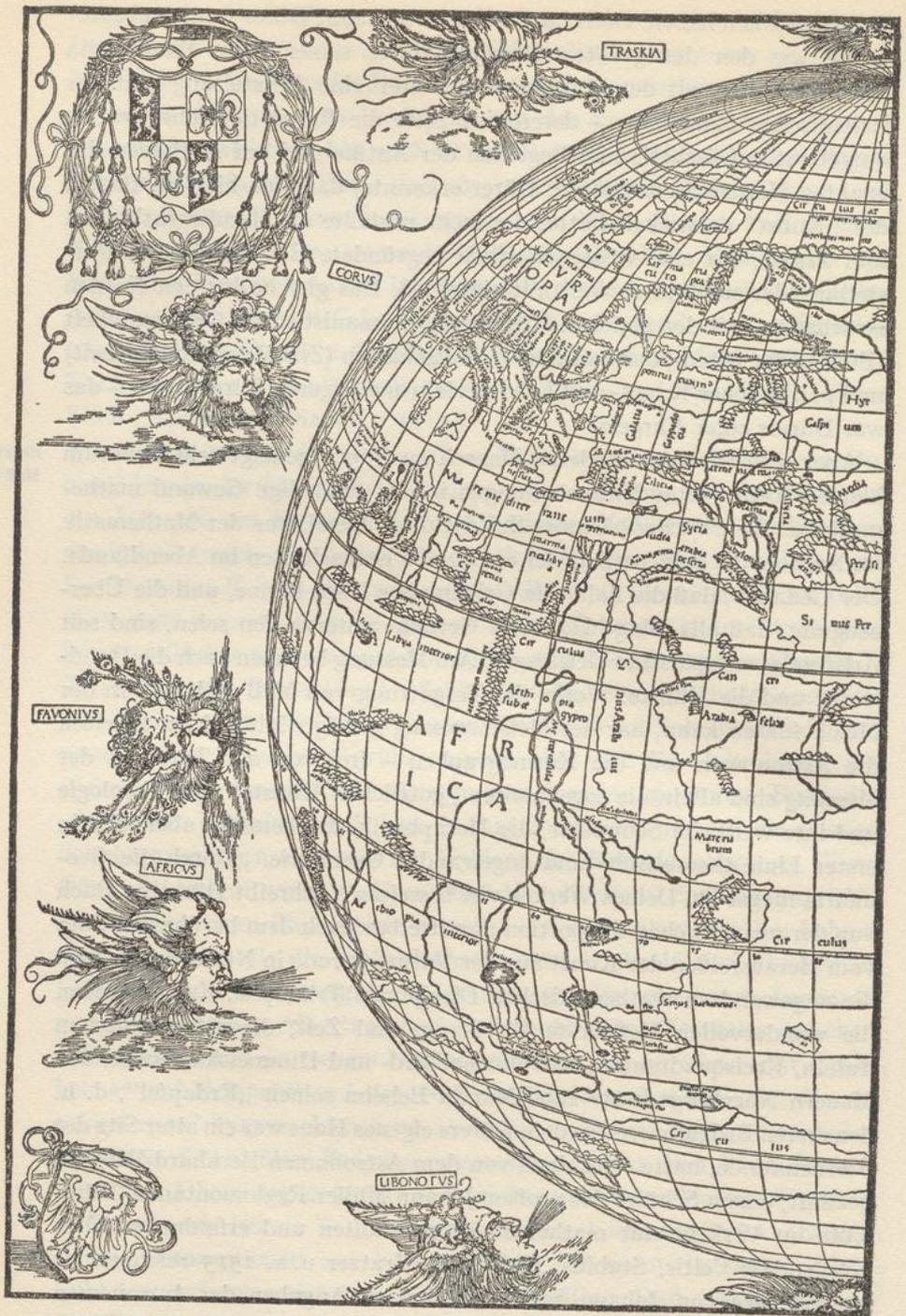
Von dem, was in den italienischen Künstlerkreisen des Quattrocento, besonders in der Florentiner Akademie, vor sich ging auf den Gebieten der Ästhetik, der Kunstlehre, der Astrologie, Medizin und Philosophie, drang halbdunkle Kunde zu Dürer auch durch eine Reihe von Büchern. Des Marsilius Ficinus Briefwechsel mit Giovanni Calvacanti, Pico della Mirandola u. a. ist 1497 bei Dürers Paten Koberger gedruckt worden. Die drei Bücher über das gesunde Leben von Ficinus wurden gleichfalls übersetzt und in Deutschland bekannt. Daß die florentinische Melancholie- und Saturnauffassung Dürers Kupferstich der Melancholie beeinflußt hat, wurde schon erwähnt. Darüber hinaus aber bot die Makrobiotik des Ficinus Dürer mannigfache Anregungen für sein geplantes Buch der „Speise der Malerknaben“; kam es ihm doch nicht nur auf die geistige Schulung, sondern auch auf die Hygiene des Künstlerlebens an. Wenn Dürer wiederholt von der „Kunst und Heimlichkeit“ der Natur spricht, davon die antiken Philosophen gewußt hätten, so klingen in ihm Lehren über die Natur als die große Künstlerin nach, die in den Florentiner Gelehrten- und Künstlergruppen erörtert wurden, aber auch Leonardo und Leon Battista Alberti nicht fremd waren. Ein Vermittler zwischen italienischem und deutschem Humanismus war der mit Dürer, mit Pirckheimer und Melanchthon befreundete I. Reuchlin, dessen Buch „de arte cabbalistica“ 1517 erschienen ist. Der Weg zu Albertis und zu Leonardos Ideenwelt führte über Zwischenpersonen, vielleicht über Luca Pacioli, denn von Alberti lag gedruckt noch nichts vor. Seine kleinen Schriften sind erst nach Dürers Tode in Basel herausgekommen, und Leonardos geniale Konzeptionen auf künstlerischen wie naturwissenschaftlichen Gebieten verbargen sich in seinen Handschriften. Daß Abschriften aus dem Traktat in Dürers Hände gelangt sind, ist nicht unmöglich, mannigfache textliche Übereinstimmungen zwischen Leonardo und Dürer lassen sich sonst schwer erklären. Handzeichnungen Leonardos muß Dürer in

Italien gesehen haben. Den Namen Leonardo nennt Dürer freilich ebenso wenig wie den des größten Perspektivikers seiner Zeit: Piero della Francesca. Aus all dem bildete sich Dürer eine Vorstellung von der italienischen Kunstlehre – deren eine Seite die Proportionslehre war –, aufgebaut auf ästhetischen Begriffen der Antike und auf Methoden der exakten Naturwissenschaften. Dürer erkannte, daß sich hier ein Begriff der „Kunst“ entwickelt hatte, der mehr umfaßte als Handwerksbrauch und Praxis, der eine wissenschaftlich begründete Erkenntnis und Darstellung der sichtbaren Welt mit einschloß. Das gleiche für den Norden zu schaffen, mit den gleichen Mitteln: der humanistischen Gelehrsamkeit (Bücher der Alten), den exakten Wissenschaften (Zirkel und Richtscheit) und persönlicher Kunst- und Lebenserfahrung (eigenes Fürnehmen) – das war Dürers edler Ehrgeiz.

Aber – so wird der moderne Mensch zu fragen geneigt sein – warum kleidete Dürer seine Untersuchungen in das stachelige Gewand mathematischer Lehrbücher? Dürers Zeit ist das Jugendalter der Mathematik im Norden, die goldene Zeit der exakten Wissenschaften im Abendlande. Der Gedanke, daß die Zahl alle Geheimnisse lösen könne, und die Überzeugung, daß alle Dinge Maß und Gewicht unterworfen seien, sind seit Aristoteles europäisches Geistesgut. Auf Messung beruhen auch die Handwerke und die Künste. Wohin die Vergottung von Maß und Zahl in der Musik führen kann, hat der Meistergesang gezeigt. Mit Zahlen arbeiten die Astronomen und die Kosmographen – frei von der Tyrannei der Messung sind allein die sogenannten „göttlichen Künste“: die Theologie und ihre weltliche Schwester, die Metaphysik. Mathematik aber hieß in erster Linie theoretische und angewandte Geometrie. „Durch die Geometria magst Du Deines Werkes viel beweisen“, schreibt Dürer im Buch von der menschlichen Proportion unmittelbar nach dem berühmten Satz vom Herausreißen der Kunst aus der Natur. Gerade in Nürnberg feierten die angewandten mathematischen Disziplinen Triumphe. Es entstanden die wundervollen Meßgeräte für Raum und Zeit, die astronomischen Tafeln, Kreisquadranten, Astrolabien, Erd- und Himmelskarten. In den Mauern Nürnbergs hatte 1490 Martin Beheim seinen „Erdapfel“, d. h. den ersten Erdglobus, erfunden. Dürers eigenes Haus war ein alter Sitz der Sternkunde, hatte er es doch von dem Astronomen Bernhard Walther gekauft, einem Schüler des großen Johann Müller Regiomontanus. Dürer lebte im Verkehr mit mathematisch geschulten und erfindungsreichen Köpfen wie Celtis, Stabius, Heinfogel, Kratzer u. a. 1515 zeichnete er im Auftrage von Johann Stabius und nach Angaben des Astronomen Heinfogel die nördliche und die südliche Himmelskugel. Die Stabiussche „Weltkarte“ (um 1515) ist die erste perspektivische Darstellung der Erdkugel: die Zeichnung stammt von Dürer. Zu der 1525 erschienenen

Bedeutung von
Maß und Zahl

Abb. S. 268, 269



STABIUS' WELTKARTE. Um 1515. Holzschnitt

Ptolemäus-Ausgabe Pirckheimers steuerte Dürer das Blatt mit der Armillarsphäre bei. Durch die charaktervollen Köpfe der Winde bekamen diese wissenschaftlichen Abbildungen in Holzschnitten einen echt Dürerischen phantasievollen Schmuck. Für die Durchdringung auch der philosophischen Spekulation mit mathematischen Symbolen ist das Werk des Nikolaus von Kusa das beste Beispiel. Er schrieb über das Kugelspiel und knüpfte an die Phänomene des Kreisels tiefsinnige Betrachtungen. Vor 1490 ist die „Geometria deutsch“ gedruckt worden, ein mathematisches Handbuch, dem Dürer Anregungen entnommen hat, z. B. für seine Konstruktionen von Profilköpfen aus Horizontalen und Vertikalen im Raum eines Quadrates.

Bauhütten-
geheimnisse

Neben den Impulsen, die Dürer von der Renaissancewissenschaft der Italiener empfing, ging das geistige Erbe deutscher Bauhüttengeheimnisse und Nürnberger Werkstattmethoden einher. Im Geiste der gotischen Reißkunst war Dürer groß geworden. In den Goldschmiedewerkstätten pflanzten sich, ebenso wie in den Bauhütten, Zeichen- und Rechenverfahren fort. So ist z. B. das Prinzip der Parallelprojektion, d. h. der Gewinnung eines Grundrisses aus zwei Aufrissen, ein wahrscheinlich in den Bauhütten erfundenes und fixiertes Verfahren, das Dürer, wie er selbst sagt, der Praxis der Steinmetzen entlehnt hat. B. M. Roriczers „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ (1486) überlieferte die zeichnerische Technik, einen Grundriß aus der Verbindung von Aufrissen herzustellen. Italienisches und deutsches Gedankengut mischten sich in Dürers theoretischen Schriften, die Traditionen der deutschen Baumeister und Metallarbeiter verbanden sich mit den modernsten Darstellungsverfahren der Renaissancemaler und -ingenieure.

Sprachlicher
Ausdruck

Dieser verwickelte Stoff, doppelt kompliziert durch die Verschmelzung von Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem, stellte an die Denkfähigkeit Dürers die höchsten Anforderungen. Die Größe der Leistung Dürers liegt aber darin, daß er nicht nur mit Gedanken gerungen, in Gedanken gebaut hat, sondern für seine Gedanken den sprachlichen Ausdruck gefunden, die deutschen Begriffe geprägt hat. Die Italiener hatten es ja sehr viel leichter. Sie schrieben in einer ausgebildeten, gefügigen Sprache, sie bedienten sich einer in antiker Tradition gewachsenen Terminologie, und sie konnten mit einem Widerhall ihrer ästhetischen Gedanken in einem weiten Kreise von Kennern, Künstlern, Gelehrten, Kunstfreunden und gebildeten Dilettanten rechnen. Ganz anders lagen die Dinge in Deutschland und für Dürer. Ein Publikum für kunsttheoretische Bücher gab es nicht, er mußte es sich erst schaffen und erhoffte es sich im künstlerischen Nachwuchs, für den er in erster Linie schrieb. Eine ästhetische Begriffssprache fehlte so gut wie ganz. Mühsam, unter Qualen mit dem Wort, wollte sie erst geboren werden. Denn das

Oberdeutsch, in dem Dürer sich aussprechen mußte, war ja eine sich noch bildende Sprache: ungelenig, ungeschlacht, für ganz andere Bedürfnisse geschaffen und geeignet. Ein weltliches Schrifttum in deutscher Sprache war neben deutscher Predigt, deutschen Erbauungsschriften und deutschen Rechtsaufzeichnungen erst im Begriffe, sich zu entwickeln. Neben die sprachbeherrschenden Stände: die Geistlichen, die Gelehrten, die Kanzleibeamten trat allmählich – mit dem Verlangen, am geistigen Leben der Nation teilzunehmen – auch der bürgerliche Mensch. Dürer aber war der erste deutsche Künstler, der – in einer Blütezeit der Kunstform – auch die Sprachform aus mittelalterlichen Bindungen zu befreien trachtete. Auch hier bleibt das Entscheidende das Verlangen und die Sehnsucht. –

Was Dürer seit seiner ersten italienischen Reise in sich getragen hatte, das suchte er in den Jahren zwischen der Niederländischen Reise und seinem Tode in die Scheuern seiner wissenschaftlichen Bücher zu bergen. Drei Schriften wurden ausgearbeitet, und zwei von ihnen erschienen noch zu Dürers Zeiten. Das erste Buch trägt den Titel: „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz allen Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr 1525.“ Das dem Freunde und Anreger Willibald Pirckheimer gewidmete Werk wendet sich nicht nur an die Maler, sondern auch an Goldschmiede, Schreiner, Bildhauer, Steinmetze und andere Kunstliebhabende. Im Zentrum des Buches steht das theoretische und praktische Problem der künstlerischen Perspektive.

Selbstverständlich war Dürer in der Lage, mit zeichnerischen Mitteln Raumtiefe zu geben, schon vor der zweiten Italienreise und bevor er Bücher über Perspektive gelesen hatte. Er beherrschte, als Schüler Wolgemuts, und aus eigener unermüdlicher Übung heraus das Handwerkliche, „den Brauch“, vollkommen, aber die „Kunst“ im Sinne von wissenschaftlicher Einsicht in die üblichen Verfahren der Raumdarstellung, das war es, was Dürer suchte. Im Marienleben gibt es Blätter, die den Stolz über „perspektivisches“ Können und die Freude an seiner Anwendung verraten – sogar nicht zum Vorteil der Erzählung, Die Tempelhalle, in der Dürer die Szene der „Darstellung“ sich abspielen läßt, ist ein solches zeichnerisches Gesellenstück. Der Linienbau des Raumes, ebenso wie die Raumeinteilung des 1508 gemalten Bildes „Marter der 10000 Christen“ gingen als Musterbeispiele über in die zweite, 1509 erschienene Auflage des Lehrbuches von Jean Pélérin (Viator). Sein Werk „de artificiali perspectiva“ (zuerst 1505) lehrte auf der Grundlage der Sehtheorie Demokrits, wie man Figuren auf einer in die Tiefe zurückweichenden Fläche zu zeichnen habe. Dürer ist also nicht abhängig von Viator, sondern umgekehrt.

Brauch und
Kunst

Abb. 68

Künstlerische
Perspektive

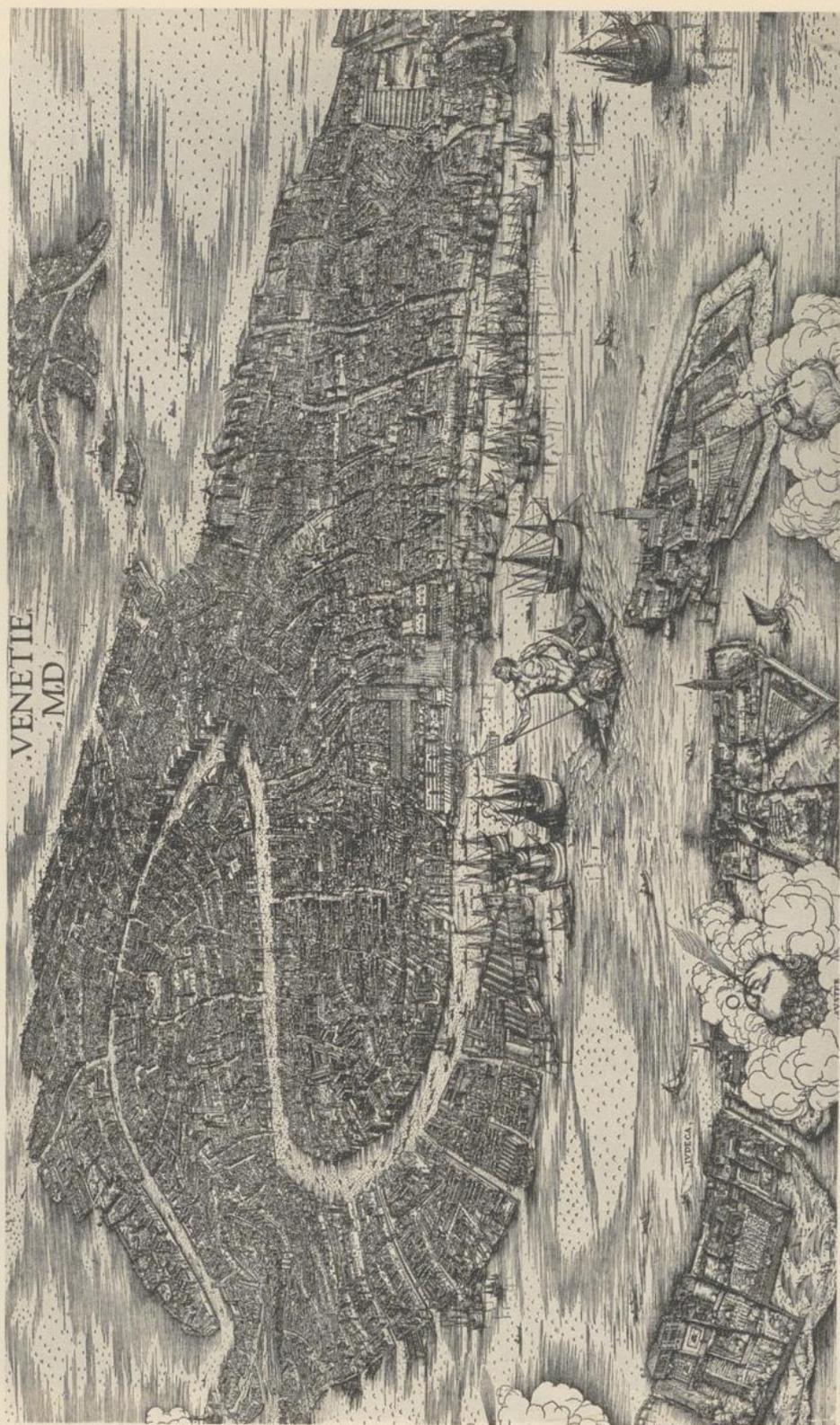
Für die wissenschaftliche Theorie der künstlerischen Perspektive wurden andere Schriftsteller für Dürer maßgebend: in erster Linie Euklid, in zweiter Piero della Francesca, dessen Traktat „De prospectiva pingendi“ zwischen 1470 und 1490 entstanden ist. Dürer lehnt sich stellenweise wörtlich an Darlegungen Euklids und Pieros an. Es bleibt unklar, von wem Dürer in Bologna sich in „Heimlicher Perspektive“ hat unterweisen lassen. Man hat immer angenommen von Luca Pacioli, einem Schüler Piero della Francescas – Pacioli ist aber 1506 nicht in Bologna, sondern in Florenz gewesen. Jedenfalls brachte Dürer nach Hause die mathematische Begründung dessen, was er praktisch bereits besaß: das perspektivische Darstellungssystem, das aufgebaut ist auf der Vorstellung der von einer durchsichtigen Ebene geschnittenen Sehpyramide. Es ist ein charakteristischer Dürerischer Zug, daß er sich bei zahlenmäßiger und zeichnerischer Beweisführung nicht beruhigte, sondern zur Veranschaulichung des Verfahrens und zur Erleichterung der Fixierung des perspektivischen Bildes auf dem Papier Instrumente baute und in Abbildungen seinem Texte beigab. Immer wieder regte sich in Dürer der Nürnbergsche Bastlergeist und die Lust am Handwerklichen.

Dürers
Hilfsapparate

Der erste Holzschnitt zeigt den „Zeichner des sitzenden Mannes“. Zwischen das Modell: den sitzenden Mann und das durch ein verstellbares Visier fixierende Künstlerauge hat der Zeichner eine Glasplatte (die durchsichtige Ebene, die die Sehpyramide schneidet) gestellt. Mit Schwarzlot hält der Künstler das gesehene Bild auf der Glasscheibe fest, von der es später auf Papier übertragen wird. Der zweite Holzschnitt ist „Der Zeichner der Laute“. Die Apparatur ist schon verwickelter. Das fixierende Auge vertritt hier ein in die Atelierwand eingelassener Ring, den Sehstrahl repräsentiert ein Faden, der durch diesen Ring läuft bis hin zu einem Punkte der zu zeichnenden Laute. Um den Faden straffzuhalten, ist er an der Wandseite mit einem Gewicht beschwert, sein anderes Ende ist an einer Nadel befestigt, mit der ein Gehilfe Punkt für Punkt des Modelles abtasten kann. Der Fadenstrahl passiert auf seinem Wege vom Auge (Ring) zum Objekt (Laute) einen Rahmen, in den ein Koordinatensystem von Fäden gespannt ist. Die Stelle, an der der Faden durch den Rahmen geht – festgelegt durch die Koordinaten – ist der Ort, den der gerade fixierte Punkt des Modells auf der Bildebene einzunehmen hat. Punkt für Punkt wird nun auf das am Rahmen aufklappbar befestigte Zeichenblatt übertragen. Das dritte Instrument ist nach Dürers Angabe von Jakob Keser erfunden. Der „Zeichner der Kanne“ fixiert das Objekt durch ein Visier, in das der am Wandring befestigte Faden ausläuft; der fixierte Punkt wird auf der Glasplatte festgehalten. Auch das vierte Verfahren besteht in einer Verbesserung des ersten. Der Zeichner visiert das liegende Weib an durch einen mit einem Fadengitter bespannten Rahmen,



DÜRERS ARBEITSZIMMER. Nürnberg, Dürerhaus.



VENEDIG. Holzschnitt von Jacopo de' Barbari, 1500. (Ausschnitt.)

das vor ihm liegende Zeichenblatt zeigt gleichfalls eine Quadrierung, so läßt sich jeder gesehene Punkt des Modells in sein zugehöriges Quadrat eintragen. Diese Methoden sind nicht originale Erfindungen Dürers; das Zeichenverfahren mit Hilfe des Fadengitters hat Alberti angegeben, und die Glasscheibe war um 1500 in der Lombardei in Gebrauch. Leonardo hat beide Methoden beschrieben. Dagegen gehört die praktische Idee, das Auge durch den Wandring, den Sehstrahl durch den gespannten Faden zu ersetzen, Dürer an.

Raumdarstellung, das hieß: Perspektive als Problem, Darstellung des nackten Menschen, das hieß das: „anatomische Problem“, es ist das zweite, um das sich Dürer leidenschaftlich bemüht hat. Anatomie bildete, wie auch Perspektive, einen Teil der italienischen Kunsttheorie. Künstler wie Pollaiuolo und besonders Leonardo hatten durch Sezierung und Modellstudien die Grundlagen zu einer systematischen wissenschaftlichen Behandlung anatomischer Fragen gelegt. In Deutschland gab es die Möglichkeit, am toten Körper durch Sektionen zu lernen, nicht, auch der Arbeit am Aktmodell waren enge Grenzen gesetzt – so blieb Dürer zunächst nur der Weg, im Kopieren nach italienischen Blättern sich eine Art anatomischer Vorschule zu schaffen. Nach Mantegna zeichnete er das Bacchanal mit dem Silen (L. 454, Wien, 1494) und den Kampf zwischen Tritonen (L. 455, Wien); 1495 entstand das schöne Blatt nach Pollaiuolo (L. 347, Bayonne), das, wie erwähnt wurde, in der Entstehungsgeschichte des Herkules-Kupferstiches eine Rolle gespielt hat. Auch eine Nachzeichnung nach dem Apoll von Belvedere, der unter Papst Alexander VI. aufgefunden worden war, muß Dürer irgendwo – bei Jacopo de'Barbari? – gesehen haben.

Es ist begreiflich, daß für Dürer die dunklen Andeutungen und vielleicht auch Proportionszeichnungen des Jacopo de'Barbari etwas Aufregendes haben mußten: hier schien sich ja ein Weg zu eröffnen zur Darstellung nackter Menschen ohne Sezierung und ohne Modellstudium, rein konstruktiv durch Maße und Zahlen. Als Dürer aber erkennen mußte, daß die Geheimniskrämerei der Welschen ihn nicht weiter brachte, griff er zu Vitruv, der ja für männliche Figuren einen Kanon angegeben hatte. Nach vitruvianischen Maßen entstanden Zeichnungen wie die liegende Frau (L. 466, Wien), die man mit dem Meerwunder in Zusammenhang hat bringen wollen, ferner der sog. Apollo oder Sol mit der Sonnenscheibe (L. 233, London) und der nackte Mann mit Schlange und Glas (L. 181, Berlin): lauter Proportionsstudien zwischen 1500 und 1501, die ganz zu Unrecht zu ihren archäologisch bedeutsamen Titeln (Äskulap, Apollo, Sol) gekommen sind. Siebenundzwanzig Jahre hatte sich Dürer mit solchen Formproblemen abgemüht, bis er die Ergebnisse zusammenfaßte in dem großen Werk, dessen Korrektur er wohl noch teilweise gelesen,

Das
anatomische
Problem

Proportions-
studien

dessen Erscheinen er nicht mehr erlebt hat: „Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben zu Nutz allen denen, so zu dieser Kunst lieb tragen.“

Methoden
der Messung

Abb. 107-110

Abb. 108-109

Abb. 111-112

Abb. 110

Das Bildungs-
gesetz der
Natur

Dürer kommt von vitruvianischen Maßen her und gelangt zu eigenen Proportionen, er fängt an mit geometrischen Figuren zu arbeiten und geht über zu arithmetischen Messungen. Mit beiden Methoden werden aber nur die Hauptpunkte des Körpers festgelegt, zwischen denen die Körperumrißlinien frei zu ziehen sind. Auf Grund der Konstruktionszeichnungen sind vermutlich Reinzeichnungen Dürers entstanden. Der Weg zu dem Stich von 1504, „Adam und Eva“, führt z. B. über eine Reihe von Zeichnungen, denen wiederum Konstruktionen zugrunde liegen. In diese Adam-und-Eva-Gruppe gehören die Eva-Blätter (L. 235, London, L. 393, Oxford), der Keulenmann (L. 351, Bayonne) und das Adam-und-Eva-Blatt (L. 173, New York). In den Jahren 1504-1513 ist eine ganze Reihe von Proportionszeichnungen Dürers entstanden, die zum Teil das Dresdener Skizzenbuch enthält: lauter Vorbereitungen der großen Publikation. Und wieder ist es das Thema „Adam und Eva“, um das sich die Proportionszeichnungen von Männern und Frauen gruppieren (z. B. L. 475, Wien: Adam; L. 476, Wien: Eva, 1506). Daneben sind aber 1506/07 die Gemälde Adams und Evas (Madrid) gemalt worden, zweifellos ideale Gestalten, zweifellos unter venezianischem Einfluß entstanden und doch ebenso unabhängig von Konstruktionszeichnungen, wie Dürers Münchener Selbstbildnis. Man kann in harmonisch-schöne Figuren Dürers wie in solche jedes andern Künstlers Konstruktionschemen einzeichnen, weil sie eben harmonische Verhältnisse besitzen. Das beweist aber nicht, daß solche Figuren aus Konstruktionszeichnungen hervorgegangen sein müßten. Der Kanon ist eine Hilfe, aber keine Voraussetzung für die Schaffung von Normalgestalten. „Wenn man durch lang und viel Kunterfetten all Ding auswendig weiß“, braucht man nicht Zirkel und Richtscheit mehr, um einen ebenmäßigen Körper aufzubauen. So viele Jahre auch Dürer mit Proportionsproblemen gerungen, soviel er über sie nachgedacht, geschrieben, gerechnet und gezeichnet hat – außer dem Kupferstich von 1504 „Adam und Eva“ läßt sich mit Sicherheit kein Werk Dürers nachweisen, das wirklich konstruiert wäre.

Und nun das Proportionsbuch. Die verbreitetste Meinung der Kunsthistoriker ist: Dürer hat Idealgestalten konstruiert. Das Prinzip oder richtiger: die Prinzipien solcher Konstruktionen hat Dürer in seinem Werke entwickelt. Das stimmt – in die Irre führt aber schon die Behauptung: Dürer habe in der Proportionslehre ausschließlich Idealgestalten erzeugen und nur zu ihrer Konstruktion anleiten wollen, weil er eben nur diese konstruierten Normalmenschen als „schön“ empfunden habe. Die

Proportionslehre Dürers handelt keineswegs allein von Idealfiguren, sondern von menschlichen Maßen überhaupt: sie enthält nicht einen verbindlichen Kanon, vielmehr mehrere Proportionsschemata. Die Annahme, das Zentralproblem Dürers und demgemäß das Herzstück seines Buches sei die Schönheit, ist falsch. Nicht die Schönheitsfrage steht im Mittelpunkt, sie ist nur ein Sonderfall eines weit tieferen Problems; dies aber ist das Bildungsgesetz der Natur: der Organismus als Kunstwerk. Dürer ist – worauf Hans Kauffmann besonders klar hingewiesen hat – gar nicht ein Ästhetiker, er ist ein Naturforscher. Sein Ziel ist nicht stilistisch, sondern morphologisch. Auf Mißverständnissen schließlich beruht auch der Glaube, Dürer habe mit Hilfe seines mathematisch fundierten Kanons zeigen wollen, wie die Natur sein soll. Er wollte zeigen, wie sie ist und schafft, damit der Künstler ihr es gleich tun könne, damit er arbeite, wie die Natur arbeitet; er soll der Natur das Bildungsgesetz entreißen, das in ihr steckt, dann hat er die Kunst, dann ist sein Kunstwerk ein Organismus. „Ich halt dafür, je genauer und gleicher ein Bild den Menschen ähnlich gemacht würde, je besser dasselbe Werk sei . . . Aber etlich sind eine andere Meinung, reden davon, wie die Menschen sollten sein. Solches will ich mit ihnen nicht kriegen (streiten). Ich halt aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schöpfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, daß die rechte Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Welcher das recht herausziehen kann, dem will ich mehr folgen, denn dem, der ein neu erdichtet Maß, das die Menschen Teil gehabt haben, machen will.“ – Wer von dem Vorurteil ausgeht, Dürer habe – unter dem Einfluß der italienischen Renaissance-theoretiker – die Kunst rationalisieren wollen, muß in Dürers Buch auf eine undurchdringliche Fülle von Widersprüchen stoßen. Verschiedene Verfahren gehen neben- und durcheinander her, idealistische und naturalistische Gedankengänge kreuzen sich, Rechenwesen und freie Erfindung sind nicht scharf voneinander geschieden usf. Versucht man dagegen, unter dem Augenwinkel der Naturfrommheit und der Lebenserfahrung Dürers sein Lehrbuch zu betrachten, so fügt sich zwanglos eins zum andern, und das scheinbar Widerspruchsvolle schließt sich zur Einheit einer tiefen Naturschau zusammen.

Dürer fragt sich: Wie bildet die Natur? Sie schafft eine unendliche Mannigfaltigkeit von Formen. Kein Ei gleicht dem anderen. Und doch: es gleicht ein Ei dem anderen, sofern es eben auch ein Ei ist. Der strömenden Vielfältigkeit der Individuen („unterschiedlich Ding“) steht die relative Gleichform der Gattung gegenüber. In der Gleichheit der Gattung findet die Ungleichheit der Einzelwesen ihre Grenze: das variable Element stößt hier auf ein Konstantes. Diese allgemeine Naturgesetzlichkeit gilt

Individuum
und Gattung

auch im Menschenreich: menschliche Individuen und menschliche Typen. Solche Typen sind z. B. Alterstypen: der junge – der alte Mensch, Geschlechtstypen: der Mann – das Weib, Rassetypen: der Weiße – der Mohr, Wuchstypen: der bäuerische – der adelige Mensch, Temperaments-typen: der Melancholiker – der Sanguiniker usw. Dürer geht von der Grundwahrheit aus, daß jedes Wesen, auch jeder Mensch, eine Sache für sich ist, von jedem anderen verschieden, daß aber jedes Individuum auch mit anderen seiner Art gewisse Züge: Geschlechtsmerkmale, Altersmerkmale, Rassemerkmale, Wuchsmerkmale, Temperamentsmerkmale gemeinsam hat. Das, was in einem Individuum an Gattungshaftem steckt, erlaubt es, das Individuum mit anderen seiner Gattung zu vergleichen (Vergleichung des Ungleichen), das aber, was dem Individuum allein angehört, was es zum „unterschiedlich Ding“ macht, ist die „Verkehrung“ des Gleichen. Diese Verkehrung – Abweichung von der Gattungsform – kann sehr verschiedene Grade haben und bis an die Pole des Anormalen gehen. So ist jedes Lebewesen eine Variationsform seiner Gattung, als solche hat es in der unendlichen Reihe der Erscheinungen seinen gottgegebenen Platz.

Vergleich-
lichkeit und
Verkehrung

Damit sind schon die beiden originellen Begriffe ausgesprochen, die Dürer gefunden hat, um sich das Bildungsgesetz der Natur klarzumachen: der Begriff der „Vergleichlichkeit“ und der Begriff der „Verkehrung“. Die „Vergleichlichkeit“ des Ungleichen ist die eine Seite, die konstante – die Verkehrung des Gleichen ist die andere Seite, die variable der Zwiernatur jedes Wesens. Mit Hilfe der Vergleichlichkeit kann ich aus Individuen Paare und Gruppen bilden, die bei aller Ungleichheit der Glieder untereinander doch ein sie zur Einheit verbindendes Gleiches besitzen. Mit Hilfe der Verkehrung kann ich innerhalb einer Gattung den individuellen Reichtum des Lebens erzeugen. Es gibt aber sowohl für die Vergleichlichkeit wie für die Verkehrung gewisse Grenzen. Geht der Künstler z. B. in der Vergleichlichkeit zu weit, so werden seine Gestalten einander zu ähnlich, sie tragen zu sehr die Merkmale der Gattung, das Individuelle verschwindet. Übertreibt andererseits der Künstler die Verkehrung, so fällt vor lauter Gegensätzlichkeiten und Verschiedenheiten seine Gruppenbildung (Komposition) auseinander, oder er tritt mit seinen Gestalten aus den Schranken der Gattung heraus: es entsteht etwas Naturunmögliches, eine „Ungestalt“ oder ein „Traumgesicht“: „Hüt sich ein jeglicher, daß er nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden kann, es wäre dann, daß einer Traumwerk wollte machen, in solchem mag einer allerlei Creatur untereinander mischen (die Gattungen vermischen). Alles soll sich vergleichlich reimen.“ Das gilt so gut für die große Welt der Gattung, wie für die kleine Welt eines menschlichen Organismus. Es gibt viele Würfel: große und kleine, aber jeder muß die Merkmale des Würfels

tragen, alle müssen sich vergleichlich reimen. Es gibt viele Sorten von Menschen: dicke und dünne, große und kleine. Aber alle müssen die normalen Aufbaumerkmale des Menschen tragen. Jede „Ungereimtheit“, wie z. B. das Hinken, „ist nit schön.“

Alles soll sich vergleichlich reimen, auch die Proportionen des menschlichen Körpers, das ist das einzige Proportionsgesetz, das Dürer aufgestellt – und befolgt hat. Es ist das Gesetz der Natur, die – modern ausgedrückt – Konstitution auf Charakter reimt und den Kopf eines „Schmalings“ (Hellpachs Ausdruck) nicht dem Leibe eines „Drallings“ aufsetzt, oder umgekehrt. Also hüte sich auch der Künstler, daß „nit ein Teil feist, der andere dürr sei, als ob du machtest feiste Bein und magere Arm ... oder vorn feist, hinten mager ... nit der Haupt von einem Jungen, die Brust von einem Alten, Hände und Füße von einem mittelmäßigen Alten“.

Konstitution
und Charakter

Die Aufbauprinzipien der Natur sind auch die Regeln für das Kunstschaffen. Durch Verkehrung, also durch Variation, sichert der Künstler sich den Reichtum des Lebens, durch Vergleichung (Konstanz) wahrt er die Gesetzlichkeit innerhalb unübersehbarer Mannigfaltigkeit. Das Ziel ist stets: daß sich alles „reime“, wie es dies in der Natur tut, der zeitgebundene Weg dahin war für Dürer der mathematische (erst geometrische, dann arithmetische).

Regeln für das
Kunstschaffen

Nun wird auch verständlich, daß Dürer keinen Anstoß daran nimmt, innerhalb seines Lehrbuches die Konstruktionsmethoden zu wechseln und nicht nur einen einzigen kanonischen Typus: den Idealmenschen aufstellt, sondern z. B. zwischen dem dicken und dem dünnen Pol der Menschen fünf verschiedene Typen einschaltet, und daß er schließlich dem Künstler die Wahl läßt zwischen Typen, die vitruvianisch errechnet, und solchen, die nach Alberti konstruiert sind. Es kommt ja jedesmal darauf an, daß innerhalb der gewählten Type alles sich vergleichlich reimt, d. h. zueinander paßt. Die verschiedenen Maße, die Dürer angibt, sind mögliche, nicht aber notwendige Maße. Die Bedeutung alles Messens liegt also darin, daß ohne menschen-mögliche Maße der Künstler keine möglichen Menschen schaffen kann. Wem das Bildungsgesetz der Natur einmal in Fleisch und Blut übergegangen ist, der kann aus gegebenen Figuren neue, naturgemäße Figuren ableiten. Die Frage aber, warum die Natur Formen aufbaut, nach den Gesetzen von Variation und Konstanz, ist nicht zu beantworten, sie gehört zu den Geheimnissen Gottes, zu den Dingen, die Dürer „für unergründlich“ hielt. Gott hat der Natur die Kunst (Aufbaugesetz) eingepflanzt, Gott hat aber auch dem künstlerisch begabten Menschen die Gewalt gegeben, das in der Natur verborgene Bildungsgeheimnis „herauszureißen“. Das ist der Sinn des am häufigsten zitierten Dürerwortes: „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur –

Typenwahl

wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Fr. Ottmann hat hingewiesen auf einen in Bild und Sinn verwandten Satz des Paracelsus: „Das Göttliche steckt im Menschen, wie das Erz im Berge, die Arznei in der Pflanze.“ –

So mündet Dürers wissenschaftliches Denken am Ende wieder in seiner tiefen Gottgläubigkeit, diese Gläubigkeit ist aber von männlich-aktiver Art. Dürer streckt nicht untätig flehend die Hände gen Himmel, damit das Geschenk der Schönheit herabfalle, er greift selbst zu und holt – fromm und kühn zugleich – das Gesetz der Schönheit aus den Urgründen der Natur herauf.

Das Gesetz der
Schönheit

Die
Befestigungs-
lehre

Mit der Unterweisung in der Messung und mit der Proportionslehre verbinden eine ganze Reihe von Gesichtspunkten auch das zweite der zu Dürers Lebzeiten erschienen Bücher: „Etliche Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ (1527). Erstens: auch diese, militärtechnischen und städtebaukundlichen Fragen gewidmete Schrift will den „Brauch“ zur „Kunst“ erheben, sie unternimmt es, von der Praxis der Kriegingenieure in Deutschland und Italien, von der rohen Erfahrung der Soldaten aufzusteigen zu einer wissenschaftlich begründeten Theorie der Befestigungskunst. Zweitens: auch die Befestigungslehre Dürers stellt sich dar als eine Mischung aus Eigenem und Fremdem, von originalen Ideen und übernommenen Gedankengängen, von Zeitgebundenheit und genialer Vorwegnahme der Zukunft. Wie die beiden anderen Bücher verschmilzt auch dieses die Tradition des deutschen Mittelalters mit Anregungen aus der geistigen Bewegung der italienischen Renaissance. Was Dürer schließlich gegeben hat, ist eine Synthese vorhandener und selbstgefundener Elemente zu etwas ganz Neuem und ganz Eigenem. Drittens: Dürers Ehrgeiz war auch hier, für sein Vaterland zu leisten, was die Italiener für ihre Nation geschaffen hatten. Was für Dürer als Theoretiker der Proportionen L. B. Alberti bedeutete, ist Filarete für den Theoretiker der Befestigungslehre geworden. Im Hintergrunde aber taucht hier wie dort das einfallsreiche Haupt Leonardos auf. In meinem Buche über Dürers Befestigungslehre (1917) bin ich den Beziehungen Dürers zu den italienischen Vorgängern und Zeitgenossen nachgegangen. Mit Dürers Schriften über Kunst verknüpfte die Befestigungslehre viertens die Methode: auch sie ist das Kind einer Phantasie, die sich mathematisch zügelt, auch sie redet von Dingen, die sich messen, mit Zirkel und Richtscheit sich fassen lassen. Wie Dürer über die Konstruierbarkeit von idealen Menschen und Tieren grübelt, so auch über eine ideale Stadtbefestigung und einen idealen Stadtbebauungsplan.

Die
Türkengefahr

Einem Bürger Nürnbergs lagen solche Gedanken nicht fern. Dürer ist aufgewachsen in einer befestigten, burggekrönten Stadt. Rings um den Leib der Stadt legten sich Mauern und Gräben wie ein Harnisch. Ein

bekanntes Landschaftsaquarell Dürers (L. 103, Bremen) zeigt ja einen, den westlichen Teil dieser mittelalterlichen Umwallung. Draußen lagen die befestigten Kirhdörfer (z. B. Heroldsberg und Kraftshof). Mit der Entwicklung der Feuerwaffen begannen die Mauergürtel der Städte zu veralten. Ein verstärkter Schutz gegen die Feuerwirkung eines Belagerers wurde nötig, Platz für die Verteidigungsgeschütze mußte geschaffen werden und für artilleristische Nahwirkung, d. h. für Bestreichung der Gräben mit Geschützfeuer, mußte gesorgt werden: „es tut bei diesem härten Anklopfen (durch eiserne Artilleriegeschosse) das jetzt in Kriegsläufen vor Augen ist, alles Not.“

Abb. 90

Diese Überlegungen waren so zeitgemäß, weil die Angst vor den Türken einfallen seit dem Fall von Otranto 1490 wieder einmal ihren Schatten über das Abendland warf. In vielen Nürnberger Familien lebte noch die Erinnerung an die 1100 Nürnberger, die ausgezogen waren, um an der Befreiung Belgrads durch Johann Hunyady teilzunehmen und von denen nur ein Bruchteil die fränkische Heimat wiedergesehen hatte. Die Türkengefahr hat zweifellos Dürer bestimmt, sein Buch herauszugeben und einem deutschen Fürsten zu widmen: dem Enkel Maximilians, Ferdinand, König zu Ungarn und Böhmen: „mit allein, daß ein Christ vor dem anderen beschützt, sondern auch die Länder, so dem Türken gelegen sind, sich vor dessen Gewalt und Geschoß erretten möchten.“ Dürer hat sich als guter Prophet erwiesen: Zwei Jahre nach seinem Tode wurde Wien von Soliman belagert.

Die Festungsbaukunde Dürers umfaßt vier Themata. Erstens: drei verschiedene „Meinungen“, d. h. technische Methoden, eine Bastei (Schütte) zu bauen; zweitens: den Plan eines Sperrforts (Klause), drittens: die Befestigung einer Residenzstadt, viertens: Vorschläge zur Verstärkung älterer Befestigungsanlagen. Im Rahmen der Befestigung einer Stadt mit Schloß entwickelt Dürer den Plan zu einer idealen Stadtanlage nebst genauer Bebauungsordnung. In der Untersuchung jeder dieser vier Fragen durchdringen sich – wie auch sonst bei Dürer – Phantasie und Wirklichkeitssinn, nüchterne Tatsachenbeobachtung und utopische Wünsche. Dürer rechnet bei seinen Basteiplänen mit gigantischen Maßen, Rücksicht auf die Geldmittel der Städte und Fürsten kennt er nicht: „es ist auch besser, ein Herr verbau ein groß Geld, auf daß er bleiben möge, denn daß er in einem Jahr von seinem Feind übereilet und aus seinem Land vertrieben würde.“ Die Holzschnitte in Dürers Buch, die mit der Frakturschrift eine so köstliche Einheit bilden, geben sehr deutliche Vorstellungen von dem Mauerwerk der Basteien und ihren inneren Einrichtungen, wie Gängen zu den Streichwehren, Luft- und Rauchschloten, Treppen und Geschützständen. Die „Klause“ denkt sich Dürer als eine Art Sperrfort, z. B. für Paßstraßen zwischen Meer und Gebirge. Die Zeichnung (L. 876,

Inhalt der
Festungsbau-
kundeSchütte
und Klause

Mailand) zeigt eine solche Klausenbefestigung. Das militärisch Wesentliche ist der Kreisgrundriß, Dürer spricht daher auch von dem „runden Haus“ oder „runden Schloß“. Von einer wirklichen mittelalterlichen Klausenbefestigung (z. B. der „Fenedier Klausen“: Burg Arco, L. 303, Berlin), wie sie Dürer auf der ersten italienischen Reise gesehen hatte, unterscheidet sich Dürers ideales rundes Haus durch seinen fortifikatorisch günstigen Grundriß und die Durchdachtheit des inneren Aufbaus.

Dürers Stadt- und Schloßbefestigung ist das erste Beispiel einer deutschen „Polygonalfront“, mit der er selbst den Kreisgrundriß der Klausen überholt. Ein Rayongesetz verbietet im Umkreis einer Meile den Bau von Häusern oder irgendwelcher, das freie Schußfeld beeinträchtigender Deckungen, Gräben usw. Die Stadt wird durch einen Befestigungsgürtel aus zwei gemauerten Schütten (Basteien), durch Haupt- und Nebengräben geschützt. Streichwehren im Haupt-, Defensivkasematten in den Nebengräben garantieren die Nahverteidigung. An alle militärischen Erfordernisse hat Dürer gedacht: Truppenübungsplätze, Stallungen an der Stadtperipherie, kasemattierte Galerien in den Basteien, gestaffelte Stadttore, „damit, wenn etwa bei einem Überfalle eines verloren ginge, die anderen sicher blieben.“ Auch dem Offensivgeist ist Rechnung getragen durch Ausfall- und Durchbruchgelände vor dem Hauptgraben.

Bebauungsplan
einer Idealstadt

Das bei weitem Originellste und Interessanteste in Dürers Buch ist aber der Stadtbebauungsplan. Die Ostecke (A) des Dürerischen Grundrisses ist die geistliche Ecke: hier liegen beieinander Kirche, Sakristei, Pfarrhaus mit Hof und Gärtchen, wobei auch die „Regelbirnbäume“ nicht vergessen werden: „da wohnt er herrlich.“ — Die Südecke (C) nehmen vier Gießhütten ein: „sie müssen hier der Winde wegen liegen, da der im Jahre am meisten wehende Nord- und Westwind und auch der Ostwind den giftigen Rauch (der Metallgießhütten) von dem Schloß abtreiben und nur der seltene Südwind ihn demselben zuwehen würde.“ In der Nachbarschaft der Gießhütten sollen sich die Rotschmiede, Former, Drechsler und andere Handwerker ansiedeln. Vor einem der Schloßstore — nach Osten hin — liegt das kommunale Zentrum der Stadt: Marktplatz, Rathaus mit Hof und Brunnen — aber ohne Kramläden im Erdgeschoß! Dürers Vater hatte in einem solchen Kramladen am Nürnberger Rathause seine Gold- und Silbergeräte verkauft. Die an das Rathaus stoßenden „Stöcke“, d. h. Häuserblocks, sind „Mietskasernen“ mit Lichthöfen. Der Stadtteil zwischen Süden und Westen enthält die großen Zeughäuser mit feuerfesten Kellereien und Kornböden, Holzmagazine, Handwerkerhäuser. In einem Arbeiterviertel liegen Männer- und Frauenbad sich gegenüber. Auf das sorgfältigste ist die Verteilung der verschiedenen Gewerbe auf bestimmte Stadtgegenden und Straßen durchdacht, so wohnen z. B. die Wagner dicht an der Schütte, „damit sie ihre Stangen und Hölzer gegen

die innere Böschung legen können.“ Der Gedanke an die Wehrhaftigkeit einer Residenzstadt in Kriegszeiten beherrscht die ganze Planung. Die Ecke im Norden (D) nimmt das Kriegsernährungshaus ein. „In diesem Hause soll Schmalz, Salz, gedörrtes Fleisch und allerlei Speise aufbewahrt und unter dem Dache auf Böden Korn, Hafer, Gerste, Weizen, Hirse, Erbsen, Linsen und dergleichen aufbewahrt werden.“ Wer denkt bei diesen Worten nicht an Nürnbergs Kornhaus (die sog. Kaiserstallung) von 1499 auf der Burg und an die Korn- und Fleischhäuser in der Stadt? In dem Nordost-Stadtteil ist das Ernährungsgewerbe zu Hause: Fleischer, Bäcker und die Bierbrauer, nahe dem Wall, „damit sie daselbst ihre Keller und Schankstätten haben.“ Die Idealstadt ist also doch eine altbayerisch-gemütliche Stadt! Und wo bleiben die Künstler, wird man Dürer fragen. „Des Königs Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Seidensticker und Steinmetze“ bilden keine abgesonderte Künstlerkolonie, sondern wohnen mitten unter dem Volk der Kunsthandwerker. Die Größe dieses städtebaulichen Organismus entspricht – nach Dürers Maßangaben – nicht ganz dem Umfang des alten Nürnberg, aber das Aussehen seiner Idealstadt denkt sich Dürer ganz anders als das seiner Vaterstadt.

Wie in Dürers Kunsttheorie kreuzen sich auch in der Befestigungslehre, besonders in den städtebaulichen Gedanken, deutsch-gotische Traditionen mit antik-italienischen Ideen. Die Regelmäßigkeit der ganzen Anlage geht zurück bis auf das römische Castrum, die Gedanken über Hygiene kommen gleichfalls von der Antike her und sind in den Köpfen der italienischen Renaissance, z. B. bei Alberti, wieder aufgelebt. Mittelalterlich dagegen ist die Verteilung der Zünfte auf bestimmte Stadtbezirke, die Schaffung von reinen Handwerkerstraßen. Nürnberg ist eine verwickelte malerische Stadt mit geschwungenen Straßenzügen, Dürers Wunschstadt besitzt schnurgerade, breite, rechtwinklig sich kreuzende Straßen. Ihr Plan ist für Dürer ein Idealplan, aber kein Kanon, er stellt die militärisch, hygienisch, wirtschaftlich ideale Lösung dar, neben der aber auch andere Stadtformen ihr geschichtliches Daseinsrecht behalten sollen, genau so wie neben Idealmännern (Apollo und Adam) und den Idealfrauen (Diana und Eva) auch andersproportionierte Menschen, z. B. der „bäuerische“ und der „adelige“ Menschentyp zu Recht bestehen bleiben.

Sieht man sich im Deutschland Dürers um, wo es etwa eine dem Dürerplan ähnliche Anlage gibt, so kommt nur in Betracht die berühmte „Fuggerei“ in Augsburg. 1519 begannen die Söhne Jacobs des Reichen jene aus über 50 Reihenhäusern mit mehr als 100 Kleinwohnungen bestehende Siedlung, die heute noch aussieht wie ein Stück aus Dürers Idealstadt; sogar die Brunnlein an den Straßenkreuzungen fehlen nicht. Dürer stand dem Fuggerhause nahe. Vor der zweiten italienischen Reise hat er mit den Fugger verhandelt, vielleicht sogar schon einen Auftrag

Renaissance-
ideen und
mittelalterliche
Tradition

Die Fuggerei
in Augsburg

auf das Rosenkranzfestbild erhalten. 1518 war Dürer wieder einmal in Augsburg, und an sich wäre es nicht unmöglich, daß der Plan der „Fugerei“ während des Reichstages zwischen dem Künstler und den Großkaufleuten besprochen worden wäre. Von eigenen Bauten Dürers wissen wir nichts, wohl aber ist einer Notiz im Tagebuch der Niederländischen Reise zu entnehmen, daß Dürer einmal als entwerfender Architekt tätig gewesen ist. Für den Arzt der Statthalterin Margarete habe er – so schreibt Dürer – „müssen ein Haus aufreißen, darnach er eins hat bauen wollen“. Als Dürer zu einem Gutachten über Bauarbeiten am Kloster Gnadenberg bei Altdorf aufgefordert wurde, trat er, der Sohn Nürnbergs, der Stadt der steilen Dächer, aus rein wirtschaftlichen Gründen für ein flaches Dach ein (W. Funk).

Belagerungs-
szenen

Abb. unten

Zu Dürers Befestigungslehre gehören eine kleine Gruppe von Nebenwerken: Bilddrucke und Zeichnungen. Zwei Belagerungsszenen lassen sich miteinander vergleichen: die Zeichnung nach der wirklichen Belagerung von Hohenasperg (L. 52, Berlin) und der große Holzschnitt der Belagerung einer von Dürer erdachten Stadt (von 1527). Dürer hat zwar nur aus der Erinnerung an die miterlebte Belagerung (Mai 1519), aber doch von seinem untrüglichen Gedächtnis geleitet, die Bauten der Festung Hohenasperg und die Stellungen der Belagerer und ihrer Artillerie historisch getreu gezeichnet. Diesem Ereignisbild gegenüber stellt der große Holzschnitt von 1527 gleichsam eine Illustration zum Text der Befestigungslehre dar. Belagert wird eine – Nürnberg ähnliche – mittelalterliche Stadt mit Türmen, Stadtmauern und Toren. Aus dieser alten, veralteten



BELAGERUNG EINER BEFESTIGTEN STADT. Holzschnitt (Detail.) 1527

Ummauerung heraus schiebt sich eine Bastei (eine „Schütte“) nach Dürers Plänen und von phantastischer Größe ins Vorland. Vor der „Schütte“ ein tiefer, breiter Graben mit runden, oben offenen Streichwehren. Die Batterie auf der Basteiplattform feuert auf die Geschütze des Belagerers, dessen gesamtes Heer – in geschlossenen und in aufgelösten Formationen – bis hin zu dem Fuhrpark der Bagage und den Viehherden über die Landschaft heranrückt, in der Dörfer in Flammen aufgehen. In einem der Entwürfe zur Befestigungslehre heißt es – und diese Notiz liest sich, als habe Dürer bei ihrer Niederschrift an seinen Holzschnitt gedacht: „Item in der Zeit, so man sich von dieser Schütte heftig wehrt, daneben sollen die aus der Stadt auch mit Geschoß und gutem Volk auf zweien Seiten herausziehen in guter Ordnung und mannlich versuchen, ob sie den Feinden mögen abbrechen (Abbruch tun) oder auf das Wenigst an dem Sturm hindern.“

In die militär-technische Atmosphäre gehört auch die als Landschaftsbild schon gewürdigte Radierung „Die große Kanone“ (1518). Ein Türke – von Dürer einer Kopie nach Figuren Gentile Bellinis entnommen – hier wohl als Gefangener gedacht – steht vor einer Nürnberger Feldschlange. Nürnberg war berühmt durch seine Geschützgießer wie Sebald Beheim, oder Andreas Pegnitzer. Dieser und sein Sohn gossen die Karthaunen, die scharfen Metzen, Feldschlangen und Mörser. Andreas Pegnitzer lieferte Wladislaus von Sternberg, Kanzler in Böhmen, 1516 ein großes, „der Löw“ genanntes Geschütz. Lorenz Beheim wurde oberster Geschützmeister des Kardinals Rodrigo Borgia, späteren Papstes Alexander VI. Dürer war mit allen Metallarbeiten von Kindheit an vertraut. Wie die Goldschmiede – seine nächsten Kunstverwandten – hat er auf Reisen auch die Büchsenmacher und Geschützgießer aufgesucht. Bei dem Büchsenmacher Karls V., Hans Poppenreuter in Mecheln, fand er „wunderlich Ding“. Auf die Rückseite einer Skizze nach einer Frau hat Dürer einen Mörser gezeichnet (L. 123, Bremen), der vielleicht zu dem „wunderlich Ding“ gehört. Die Zeichnung eines Geschützes mit Lafettenkonstruktion gab Dürer seiner Befestigungslehre bei. Kanonenbildnisse waren in Italien und in Deutschland nichts Ungewohntes. Der Nürnberger Maler Albrecht Glockendon schuf solche z. B. für die auf Befehl Kaiser Maximilians hergestellten „Zeughausbücher“. In der „Ehrenpforte“ ließ sich der Kaiser inmitten seiner geliebten Geschütze darstellen, für die ihm gelehrte Köpfe wie Peutinger die Namen liefern mußten. Da gab es eine Karthaune: Weckauf, Feldgeschütze hießen: Leopard – Nachtigall – Humserin – die Kitzlerinnen – die scharfen Dirndl u. a. m. Unter der Holzschnittdarstellung stehen die huldigenden Verse:

Er hat das greulichst Geschütz erdacht,
Mit großen Kosten zuwege gebracht,

Die große
Kanone

Geschützgießer
und Kanonen-
bildnisse

Damit manch Schloß in Grund gefällt.
 Man schätzt ihn billig für ein Held,
 Dann er zu ritterlicher Tat
 Sich allezeit gefudert hat.

Leonardo und
 Michelangelo

Die Kunstgeschichte tut sehr unrecht, mit einer Mischung aus Be-
 dauern und Hochmut auf die „dilettantischen“ Bemühungen der Künstler
 um das Kriegswesen herabzusehen und möglichst rasch auch an Dürers
 Befestigungslehre vorbeizueilen. Dürer befand sich mit diesem Buche und
 mit den Interessen, aus denen es geboren ist, in edelster Gesellschaft, er
 stand neben Leonardo und Michelangelo. Francisco de Hollanda hat be-
 richtet, daß ihm Michelangelo 1530 erzählt habe: „Als Papst Clemens und
 die Spanier Florenz belagerten, wurden die Feinde lange durch die
 Maschinen aufgehalten, die ich auf den Türmen hatte errichten lassen...
 da sieht man, wozu die Malerei taugt: sie taugt zu Kriegsmaschinen- und
 Werkzeugen, sie taugt dazu, Bombarden und Hakenbüchsen die rechte
 Form zu geben, sie taugt dazu, Brücken zu bauen und Leitern zu zimmern,
 sie taugt besonders für Pläne und Proportionen von Festungen, für
 Basteien, Gräben, Minen und Konterminen.“ Dem hätte Dürer aus vollem
 Herzen zugestimmt! Und noch eines sollte nachdenklich stimmen. In
 Dürers Bemühungen um die Theorie des Festungsbaues kündigt sich schon
 eine Entwicklung an, die im deutschen Barock deutlich in Erscheinung
 treten sollte: Militärbau als Grundlage für den Monumentalbau, Festungs-
 baumeister und Artillerieoffiziere als Meister profaner und sakraler Bau-
 kunst (Speckle, Dientzenhofer, Balthasar Neumann, Knobelsdorff).

Nachwirkung
 der
 Befestigungs-
 lehre

Wie weit Dürers Befestigungslehre die Praxis unmittelbar beeinflusst
 hat, ist schwer zu sagen. Wahrheit und Dichtung gehen hier noch durch-
 einander. So schreibt man dem Einfluß Dürers zu: die Erneuerungen der
 Nürnberger Befestigungen bei der Burg, am Laufer Tor, beim Schwaben-
 berg und den Umbau des Spittlertores, ferner die Verbreiterung des
 Wiener Grabens. Der Verfasser einer Denkschrift über die Wehrbauten
 Halles im 16. Jahrhundert, der Ratsmeister Caspar Querhammer, war ein
 Anhänger der Lehren Dürers und wollte seine Gedanken in die Tat um-
 setzen besonders durch Beseitigung der toten Winkel im Angriffs- und
 Sturmfeld mit Hilfe Dürerischer Graben-Streichwehren (kleine „Bastei-
 lein“). Die Neubefestigung von Ingolstadt 1539 durch Reinhardt Grafen
 zu Solms mit ihren Erdwällen und gemauerten Basteien ist ziemlich sicher
 unter der Nachwirkung der Gedanken Dürers erfolgt. 1564–1582 wurde
 in Schaffhausen der „Unnot“ errichtet, ein zweigeschossiger Rundbau auf
 sechseckigem Sockel, der anmutet wie die Verwirklichung eines „runden
 Schlosses“ von Dürer. Was Dürer ersehnt und erträumt hat, das führte
 gegen Ende des 16. Jahrhunderts der große Straßburger Festungsbau-

meister Daniel Speckle aus. In seinem 1589 erschienenen Buche „Architektura von Festungen“ suchte sich Speckle von den italienischen Theoretikern freizumachen: „sie mögen wissen, daß mich keine Regel binde, wenn ich Besseres befinde und wisse.“ Und er fand Besseres.

Drei Jahrhunderte, nachdem Dürer seine Befestigungslehre geschrieben hatte, erkannte die kriegswissenschaftliche Literatur ihre Bedeutung. 1867 hat dann Colmar von der Goltz als Fachmann geschrieben: „erst unsere Zeit hat seinen Ruhm verkündet; der seinigen war er zu weit voraus.“ –

Der Inhalt der Bücher Dürers und seiner handschriftlichen Entwürfe zu ihnen (in London, Nürnberg und Dresden) ist heute sachlich überholt und geht in erster Linie die Fachleute an. Was aber nach wie vor lebendig ist und wovon alle Deutschen wissen sollten, das ist der bleibende menschliche Gehalt, die persönliche Substanz dieser Schriften. Dürers Vermächtnis an die Nation ist die Befreiung der Kunst aus den Banden des „Brauches“ und die Adellung des Künstlertums dadurch, daß er ihm eine Mitverantwortung für das kulturelle und auch für das politische Leben übertrug. Dürer riß den deutschen Künstler heraus aus der Verkauztheit seiner Werkstätten und stellte ihn in den harten Wind des Zeitgeschehens und mitten hinein in das flutende Leben des Tages. „Gemeinem Nutz zu gut“ gab Dürer – nach seinen Worten – seine Bücher in Druck.

Dürers Schriften – der Form nach Unterrichtsbücher – sind ihrem Geiste nach Selbstdarstellungen. Aus den groß konzipierten und doch bis zum „Kläubeln“ durchgearbeiteten Werken schaut uns das vertraute Antlitz des gewissenhaften, immer suchenden, immer forschenden Mannes an. Dürer war bescheiden als Mensch und stolz als Künstler, schlicht als Bürger, selbstbewußt als Deutscher. Sein Herz war heimatlich verwurzelt, sein Geist weithin „fliegend“. Um die Sachinhalte der Werke Dürers zu verstehen, bedarf es des Buchwissens, um ihre Gesinnung zu verstehen, bedarf es nur des Wissens um Dürers Charakter. Auch hier gilt, was Goethe in „Kunst und Altertum am Rhein und Main“ über Dürer geschrieben hat: „dieser Treffliche läßt sich durchgängig aus sich selbst erklären.“

Dürer hat einmal mit Bezug auf sein wissenschaftliches Schrifttum die kühne Hoffnung ausgesprochen, daß aus dem, was er angezündet habe, „mit der Zeit ein Feuer daraus geschürt werden möge, das durch die ganze Welt leuchte.“ Aus solchen Worten spricht nicht persönliche Überheblichkeit, vielmehr das gleiche vaterländische Selbstgefühl, das Dürer die Beschriftung unter das Rosenkranzfestbild mit den drei Worten schließen ließ, in deren Zeichen sein Unsterbliches weiterleben wird:

„Albertus Dürer Germanus.“

Dürers
Vermächtnis

Charakter
und Werk