



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Giovanni Bellini

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

berühmten Kupferstich der vier nackten Frauen (1497). Bei Raffael drei Grazien, bei Dürer vier Hexen. Der Italiener gab ein Bild jugendlich heiteren Lebens, lind wie ein umbrischer Frühlingstag, der Deutsche schuf ein Bild der Todgeweitheit, unheimlich wie eine Szene aus einem Spukhaus.

Abb. 117

Michelangelo hätte auf der Ausstellung mit zwei berühmten Bildwerken vertreten sein können, mit seinem, wie Carl Justi sagt, „gemeinsten“ und mit seinem „weihevollsten“ Marmorwerk: dem „Bacchus“ und der „Pietà“. Beide sind zwischen 1497 und 1500 entstanden. Dürer würde am „Bacchus“ seine helle Freude gehabt, vor der „Pietà“ sich ehrfürchtig geneigt haben. Als Deutscher an sich schon ein trinkfester Mann, überdies dem Weine verständnisvoll zugetan, hat Dürer zwar nicht in monumentaler, wohl aber in leicht dekorativer Form das Thema der Weinseligkeit und der bacchischen Stimmung variiert in den Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch. (Der Silen auf dem Weinfuß, Blatt 52, Vorderseite.) Michelangelos „Pietà“ hatte 1497 ein französischer Kardinal in Auftrag gegeben für die Kapelle der heiligen Petronilla in der alten vatikanischen Basilika. Es ist das Bild eines Schmerzes, „verschlossen wie der Tod selbst“ (Justi).

Michelangelo

Ein „Vesperbild“, wie die Bildform der Pietà in Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert genannt wurde, hat Dürer nicht geschaffen. Was war der Grund? Ihn leitete wohl die Überlegung, daß das Motiv schmerzvollster Vereinsamung – die Mutter und der tote Sohn, sonst scheint nichts mehr auf der Welt zu sein! –, daß dieser Gedanke ein geborenes Motiv für die vereinzelt Körperkunst, aber kein Motiv für die aneinanderbindende Malerei sei. In Dürers Geburtsjahr 1471 schuf ein unbekannter schwäbischer Meister in dem Vesperbild von Hedelfingen ein deutsches Gegenstück zu Michelangelos „Pietà“ (Stuttgart, Altertümmuseum). Wenn Dürers Wunsch, Kaiser Maximilian nach Rom zu begleiten, sich erfüllt hätte, würde Dürer in seinen empfänglichsten Jahren vor der „Pietà“ Michelangelos gestanden haben. Das Schicksal hat Dürer aber erst als den reifen, fünfzigjährigen Meister im Jahre 1521 in Nötre Dame zu Brügge vor ein „Alabaster-Marienbild“ Michelangelos, vor die „Madonna von Brügge“, geführt. Dieses, das einzige wirkliche Kultbild Michelangelos, ist 1504 vollendet gewesen. Flamländer waren die Auftraggeber.

Der junge Dürer hatte das Gefühl, daß die Geburtsstätten der „modernen“ Kunst außerhalb der deutschen Grenzen lägen, an denen ja auch das große politische Leben der europäischen Welt vorbeirauschte, bis Deutschland, zur Zeit der Reformation, wieder in einer europäischen Frage die Führung ergriff. Den eigentlichen Mutterboden des Italiens der erneuerten Antike – „Wiedererwachsung“ nennt Dürer die Renais-

Giovanni
Bellini

sance –, also Florenz und Rom, hat Dürer nicht betreten. Für ihn bedeutete italienische Kunst die oberitalienische Kunst, besonders die venezianische Malerei. Dürers stete Verehrung galt Giovanni Bellini, vielleicht nicht nur dem Madonnenmaler, sondern auch dem Schöpfer tiefsinniger Allegorien (Venedig, Akademie). 1488 hatte Giovanni Bellini sein herrliches Triptychon der thronenden Madonna mit vier Heiligen für die Frarikirche in Venedig vollendet. Diese „santa conversazione“, getaucht in die tiefmelodische, wie vom Glanz später Nachmittagsstunden vergoldete Stimmung Venedigs, wird Dürer mit Wonne erfüllt haben. Wie sich solche Augenbeglückung in der pathetischen Luft der deutschen Reformation wandelt und zu dem unerbittlichen Ernst wird, aus dem das Bild der „Vier Apostel“ geschaffen ist, davon wird noch zu reden sein. In dem Jahrzehnt 1490 bis 1500 war Bellini durch die großen Geschichtsbilder für den Dogenpalast und durch Bildnisaufträge völlig in Anspruch genommen. Er hätte kaum ein Werk im Atelier gehabt, um es unserer Ausstellung im Jahre 1500 zur Verfügung zu stellen. Dort würden aber Bilder anderer Venezianer an den Wänden gehangen haben. Von Gentile Bellini z. B. die Szenen aus der Geschichte der heiligen Kreuzesreliquie (Venedig, Akademie). Dürer hat aus dem Gemälde der Prozession auf dem Markusplatz sich eine Einzelheit notiert: das Türkenpaar mit Diener. Umgewandelt taucht es in einer Zeichnung Dürers (L. 93, London) wieder auf.

Abb. S. 82-84

Carpaccio

Zwischen 1490 und 1495 sind in Venedig die reizenden märchen- und sittenbildhaften Darstellungen aus der Legende der heiligen Ursula von Vittore Carpaccio gemalt worden (Venedig, Akademie). Das Bild des Traumes der heiligen Ursula z. B. hätte man auf der Ausstellung sehen können. Diese Königstochter, in ihrem venezianischen Palastzimmer tief schlafend und von frommen Träumen besucht, ist die italienische Schwester von Dürers deutschem „Hieronymus im Gehäus“. Aber auch einem Hieronymus konnte Dürer bei Carpaccio begegnen: in der Scuola degli Schiavoni. Der Kirchenfürst, jugendlicher als der Heilige auf Dürers 1514 entstandenem Kupferstich, hält gerade in der Arbeit inne, er wirft einen raschen Blick aus dem Fenster, gleich wird sich die erhobene Hand mit der Feder wieder auf das Papier herabsenken. Durch Blick und Gebärde des Hieronymus ist Carpaccios Bild momentanisiert worden. Dürer dagegen hat seinen Hieronymus völlig in die Arbeit versenkt, er hat ihn taub und blind gegen die Außenwelt gemacht.

Bei Dürers erstem Aufenthalt in Venedig blühte noch die Schule der Muranesen unter ihren Häuptern, den beiden Vivarini. Bartholommeo Vivarini starb 1499. Ein Jahr früher ist sein Gemälde der Auferstehung in S. Giovanni in Bragora datiert. Dort wird es Dürer gesehen haben, als er zum zweiten Male nach Venedig kam. Die in unserer Phantasie lebende