



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Reisen

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

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 Aufzüttelung 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 Großstadtmenschen, 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