



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Physiognomische Versuchsreihen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79781](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-79781)

Bleibende, schwerer in die Waagschale der Kunstgeschichte fällt das Beharrende in Dürers Bildniskunst als der Stilwandel.

Dürers Bildnisse deutscher Menschen, immer wieder Aussagen über den deutschen Charakter, bilden eine Gruppe in der Ahnengalerie der Nation, auf die wir stolz sein dürfen und stolz sein sollten. In dieser imaginären Ruhmeshalle würden wir den Adam und den Reiter aus Bamberg finden, das Reiterstandbild in Magdeburg und die Naumburger Stiftergestalten, Cranachs Luther so gut wie Holbeins Amerbach, und nach den Dürerköpfen trafe der Blick fernerhin Schlüters Großen Kurfürsten, das Elternpaar des Philipp Otto Runge, Rethels Mutter, Leibls Baron Perfall, den Alten Fritz von Menzel und den Bismarck von Lenbach. —

Fragen wir nach der Technik der Bildnisse Dürers, so gibt es kein Werkzeug und kein Material, das er nicht benutzt hätte. Silberstift und Feder, den Pinsel für Wasser- und für Ölfarben, die Kohle, die Kreide, die reinen Verfahren und die gemischten Techniken, wie z. B. die Pinselzeichnungen mit Tusche auf farbigem Papier und gehöht mit Schlemmkreide. Die Art der Technik bestimmt aber keineswegs den künstlerischen Rang des Bildnisses. Ein Holzschnitt wie etwa der Varnbüler, ein Stich wie der Melanchthon, eine Zeichnung wie die Kaiser Maximilians stehen ebenbürtig neben den gemalten Bildnissen. Manche der Zeichnungen sind Vorstudien zu Gemälden, andere aber selbständige, auf keine weitere Bearbeitung mehr hinweisende Werke. In einigen wenigen Fällen handelt es sich auch wohl um Vorzeichnungen Dürers für Bildnisschaumünzen, so bei der Silberstiftzeichnung des Reichsstatthalters Friedrich II. von der Pfalz (L. 293, London, 1522) und der aus dem Jahre 1527 stammenden großartigen Zeichnung des Ulrich Starck (L. 296, London).

Theoretische Äußerungen Dürers über die Problematik der Bildnismalerei besitzen wir nicht. Einen gewissen Ersatz aber stellt eines seiner merkwürdigsten und zugleich eines seiner wenigen unpopulären Bilder dar: „Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten“ (1506, Rom, Galerie Barberini). Dieses auf der zweiten venezianischen Reise entstandene Gemälde hat Dürer selbst hoch geschätzt, ein „Quar“ (d. h. ein quadro) nennt er es, „desgleichen ich noch nie gemacht habe“ und – so dürfen wir hinzufügen – desgleichen er auch nie wieder gemacht hat. Nicht nur, weil es ein „Fünftagewerk“ gewesen ist, sondern weil es ein Niederschlag ist der physiognomischen und Gebärdenstudien Dürers in seiner italienischen Zeit. Vielleicht war das Bild für Giovanni Bellini bestimmt. In Oberitalien lernte Dürer die Sprache der Hände kennen, mit denen der Südländer die Rede des Mundes begleitet und so unendlich viel aussagt. Es scheint auch Kunde von Leonards physiognomischen Versuchsreihen zu Dürer gedrungen zu sein. Noch 1513 begegnen uns Blätter (L. 34, Berlin, und L. 378, Paris, z. B.), die einmal zehn, das andere Mal vier

Deutsche
Menschen und
Charaktere

Dürers Technik

Abb. 35

Abb. 52

Jesus unter
den Schrift-
gelehrten
Abb. 58-60

Physio-
gnomische
Versuchsreihen
Abb. 115-16

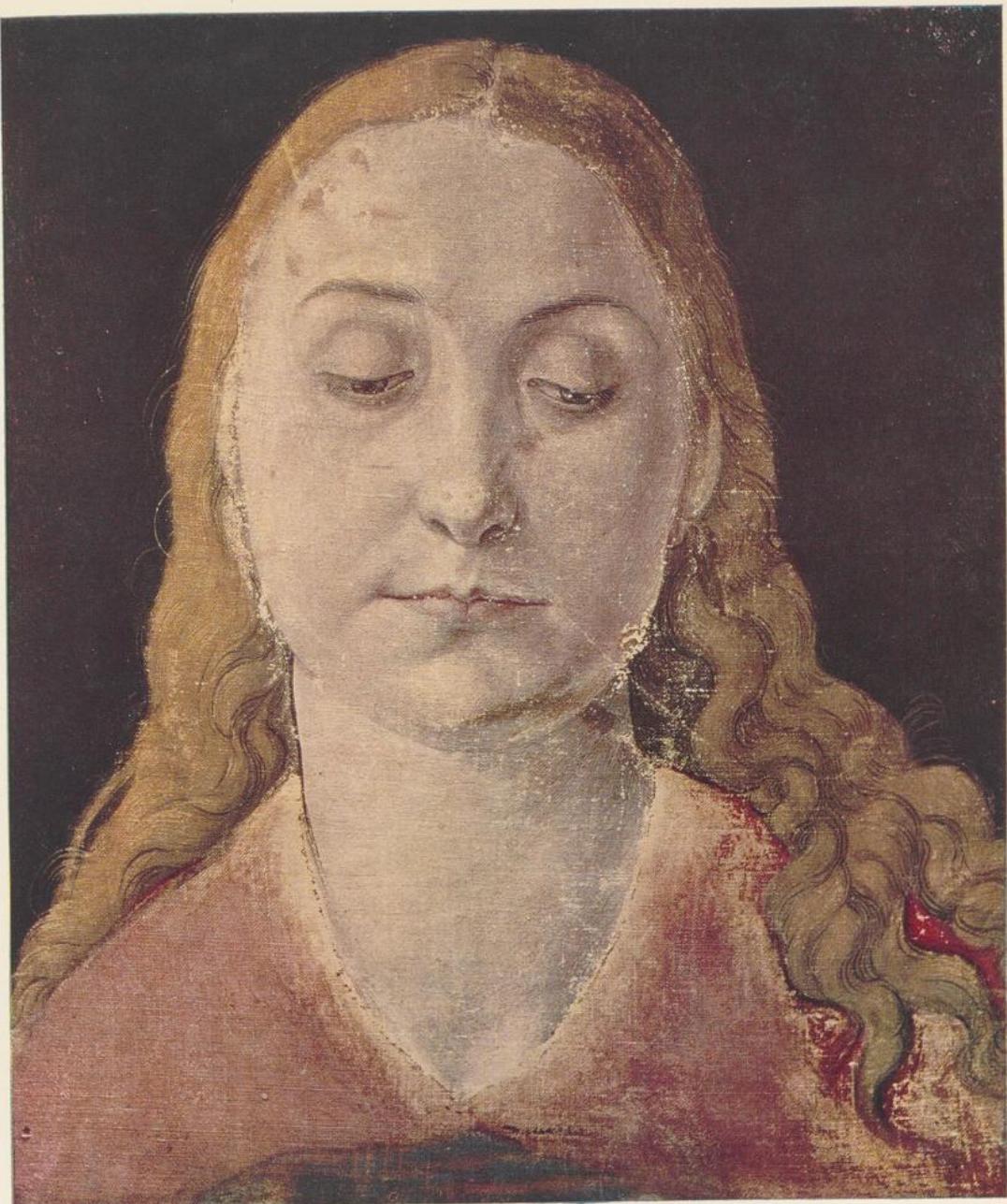
männliche Profilköpfe nach links perspektivisch hintereinandergestellt zeigen. Jedesmal handelt es sich darum, durch Modifikationen der Stirn-, Nasen- und Kinnbildung Normalköpfe abzuwandeln bis hin zu tierhaften oder pathologischen Anomalien. Der Ausdruck „Karikaturen“ trifft die Sache nicht. Es sind Linienexperimente, mimisch-physiognomische Versuchsreihen.

Im dritten Buch seiner Proportionslehre ist Dürer noch einmal auf physiognomische Fragen zurückgekommen unter dem Gesichtspunkt, daß niemand wissen kann, was eine gute Gestalt ergibt, er wisse denn zuvor, was eine „Ungestalt“ ist. Dürer verzeichnet z. B. alle möglichen Formen von Nasen, Mündern, Kinnbildungen: „dann Etlich haben gross hocket lang und überhanget Nasen. Dagegen wiederum haben Etlich ganz kurz oder murret Nasen, aufgeworfen, dick, kolbet, die da zwischen den Augen tief hinein sind gedruckt, oder sie sind hoch erausen der Stirnen gleich. Darnach haben Etlich tiefe kleine Äuglein oder hohe grosse boltzete Augen. Etlich thun ihre Augen eng auf wie ein Schwein und ziehen etwan ihr unters Glied mehr über sich dann die obern unter sich. Auch sind Etlich, die zerren ihr Augen zirkelsweit auf, also daß man in den ganzen Augstern sieht. Dann sind Etlichen ihr Augbraen hoch erhaben ob den Augen, den Andern liegen sie gar darauf oder hangen ihn daruber, und sind etlich Augbraen dünn, die andern dick“ usf. Das Dresdener Skizzenbuch Dürers enthält eine Reihe solcher Köpfe. Die Proportionslehre aber sollte zeigen, wie der erfahrene Künstler durch „Verrücken“ von Konstruktionslinien die Physiognomien beeinflussen kann und ferner, daß die künstlerisch möglichen Formen zwischen den künstlerisch unmöglichen Extremen liegen: „Je mehr der Ungestalt hinweggetan wird, je mehr das Lieblich Hübsch dableibt.“ Auch die Schriftgelehrten des römischen Bildes „Jesus unter den Schriftgelehrten“ sind wie einem Musterbuch von Charakterköpfen entnommen. Im Mittelpunkt des Bildraumes aber steht der Vierhändeknoten, dessen Fingersprache gerade die Italiener hoch bewundert haben. Tizians Zinsgroschenbild wirkt mit dem Gegensatz der „gemeinen knorrigen, fragenden Hand des Pharisäers und der zarten, antwortenden des Erlösers“ (Thausing) wie ein Nachklang des physiognomischen Kontrastes in Dürers Jugendwerk. Wie wundervoll ist die Studie Dürers zu den Jesushänden (L. 137, Braunschweig)! Man kann den „Jesus unter den Schriftgelehrten“ ein Kunststück mehr denn ein Kunstwerk nennen, sollte aber auch nicht vergessen, daß kaum in einem anderen Bilde des italienisch „beeinflußten“ Dürer so viel Nordisches steckt: eine Formenverflochtenheit im Dienste eines südlichen Ausdrucksverlangens. Eine Nachahmung Dürers stellt das Bild des Niccolò de Barbari „Jesus und die Ehebrecherin“ (Venedig, Pal. Mocenigo) dar.

Blick und Hand sind die beiden Spiegel, in denen der Bildniskünstler

Abb. 216

Abb. 59



BILDNIS EINER UNBEKANNTEN. (Agnes Dürer?). Wasserfarbe auf Leinwand.
Paris, Nationalbibliothek.

die Seele seines Modells sieht. Welche wichtige Rolle spielen die Hände in Dürers Bildnissen! Und wie verschieden ist ihre Haltung und ihr Beitrag zum Ausdruck der dargestellten Menschen. Dürers Hände bewahren ihre spätgotischen Züge in magerer Fingerbildung und „gezirpter“ Haltung selbst dann noch, wenn andere Bildteile schon vom Formwillen der Renaissance erfaßt sind. So kommt es zu merkwürdigen Stilbegegnungen auf einer und derselben Bildtafel: z. B. der Gegensatz des feierlich-ruhigen En-face-Kopfes auf dem Münchener Selbstbildnis Dürers und der spitzig fassenden, bewegten Hand. Handstudien haben bei der Vorbereitung auch der Altarbilder eine wichtige Rolle gespielt (so für das Rosenkranzfestbild). Manche Hände auf Dürers Bildnissen sind haltende Hände. Sie halten z. B. den Rosenkranz (Bild des Vaters 1490), eine Blume (Selbstbildnis 1493), ein Schriftblatt (sog. Bildnis des Barendt von Orley, 1524). Einige Hände ruhen, still aufeinandergelegt (Friedrich der Weise 1495 bis 1500, Selbstbildnis 1498), andere fassen: so in den Pelz (Oswalt Krell, 1499; Selbstbildnis, 1500); tätig ist die Hand des Schriftstellers Erasmus: sie schreibt. Wenn Dürer auf drei in den niederländischen Jahren gemalten Bildnissen die Hände teilweise mit in das Bild nimmt, so wird dabei die niederländische Bildnistradition mitgesprochen haben, ebenso wie es italienische Art war, zur Seite des Kopfes einen Ausblick in die Landschaft zu öffnen (Selbstbildnis von 1498, Oswalt Krell 1499, sowie die Bildnisse von Hans, Felicitas und Elsbeth Tucher 1499).

Von solchen Mitteln der Bildbereicherung und Bildbelebung ist Dürer aber doch wieder abgekommen, sobald es galt, einen wirklichen Charakterkopf in die vier Rahmenlinien einzuspannen. Den stellt er gern vor den schlichten neutralen Grund, der es dem Betrachter nicht erlaubt, dem Blick des Dargestellten nach irgendeiner Seite hin auszuweichen. Eine solche Ruhe in Hintergrund und Beiwerk entspricht der Dürerischen Art seelischer Interpretation. Dürer ist alles andere als ein „Impressionist“ der Bildniskunst. Er will nicht das Wetter der Seele festhalten; wie es mit Helle und Trübheit, mit Ruhe oder mit Sturm über ein Antlitz geht, ihm kommt es auf den Aufbau eines Charakters an, durch den die entscheidenden und bleibenden Züge geprägt werden. Nur in den Privatbildnissen (im Erlanger Selbstbildnis, in der Zeichnung der kranken Mutter) reißt Dürer seelische Tiefen auf – so wie in seinem Tagebuch plötzlich das Temperament wie aus einem unterirdischen Vulkan sich Bahn bricht. Die Bildnisse, die für fremde Augen bestimmt waren, geben Haltung und Gehaltenheit der Menschen:

„Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit.“

Blick und
Hand
Abb. 1, 3, 4, 5, 8,
11, 17, 51, 58, 59,
62, 65, 78

Abb. 8, 17-20

Hintergrund
und Beiwerk