



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Dürer und seine Zeit**

**Waetzoldt, Wilhelm**

**München, 1950**

Neuer Sinn des Lebens

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79781](#)

so enggerahmt, daß ihre körperliche Wucht und geistige Bedeutung über die Bildgrenzen zu drängen scheint, müssen die vier Gestalten fast erschreckend, jedenfalls ungeheuer eindrucksvoll gewirkt haben. Das Bild nötigte die weltlichen Regenten, ganz nahe heranzutreten, denn es sprach nicht nur durch die Gestalten, sondern auch durch seine Unterschrift. Die Textzeilen sollen in durchaus mittelalterlicher Weise die Beredsamkeit der Figuren unterstützen, wie einst die Schriftbänder in der Hand der Heiligen.

## Unterschriften

Carl Neumann, der sich am eingehendsten mit den Unterschriften der vier Apostel beschäftigt hat, macht auf die eigentümliche Zwiespältigkeit zwischen der monumentalen Haltung der Figuren und der kalligraphischen Verschnörkeltheit der Inschriftzeilen aufmerksam. Dieser Predigttext ist nicht als edle Dekoration dem Bildraum selbst eingebettet, wie z. B. die Inschriften auf Dürers großen Bildnisstichen, dem des Kurfürsten von Sachsen oder des Dürerfreundes Varnbüler, er schmiegt sich vielmehr unproportioniert klein und wirr unter die Sohlen der mächtigen Apostelfiguren. Dürer wählte nicht – dem Gewandstil etwa sich anpassend – die monumentalen Antiquabuchstaben, er zog die kleinformige Frakturschreibschrift vor. Johann Neudörfer hat diesen Text auf Dürers „Stube“ geschrieben, wie er 1547 berichtet. Die sog. Nürnberger Fraktur Neudörfers und Andräes, zu deren Wegbereitern auch Dürer gehört hat, ist für den Triumphwagen Kaiser Maximilians von 1522 und für den Druck von Dürers theoretischen Schriften gebraucht worden. Das Schicksal der Unterschriften ist interessant genug. Als Kurfürst Maximilian von Bayern 1627 Dürers Vier Apostel für München zu erwerben wünschte, versuchte der Nürnberger Rat, die Bilder für Dürers Vaterstadt dadurch zu retten, daß er auf die Mißstimmung hinwies, die der Inhalt der Unterschriften bei den Jesuiten in München erregen würde. Kurfürst Maximilian zerrieb jedoch den gordischen Knoten: er ließ die Unterschriften absägen und schickte sie zusammen mit der Gärtnerischen Kopie des Originals nach Nürnberg zurück.

## Abb. S. 142

## Bild und Text

In der für uns befremdenden Verbindung von Bild und Text kehrte Dürer auf der Höhe seines malerischen Schaffens zur Tradition seines graphischen Werkes zurück. Die Offenbarung Johannis, die große und die kleine Holzschnittpassion, das Marienleben und der Triumphwagen Kaiser Maximilians waren von gedruckten Texten begleitet. Als es nun galt, ein Bildwerk zu schaffen, das an würdigster Stelle mit Sinnen und Verstand aufgenommen werden sollte, stattete Dürer diese Bildurkunde mit einer Worturkunde aus und bekannte sich damit noch einmal zu dem volkstümlich illustrativen Charakter seiner Kunst.

Neuer Sinn  
des Lebens

Die Zeit Dürers und Luthers bekam ihre tiefste Prägung nicht von der Kunst her, vielmehr erhielten die Künste neue Formen und Inhalte, weil

das Leben einen neuen Sinn gewann. Die Weltuntergangsstimmung, die das Ende des 15. Jahrhunderts beherrscht hatte, machte allmählich einer Aufhellung und Steigerung des Daseinsgefühles Platz. Dieses überaus lebendige Deutschland, auf das die Augen Europas sich richteten, war erfüllt nicht in erster Linie von Fragen künstlerischer Kultur, wie Italien, sondern von politischer und religiöser Bewegung. Aus den verschütteten Tiefen des Volkstums brachen Urkräfte auf, deren Gewalt die ängstlichen Gemüter erschreckte, deren Wildheit die führenden Köpfe zu meistern sich mühten, deren Fruchtbarkeit den Mitlebenden in ihrer vollen Bedeutung nicht zum Bewußtsein kam. Eine „Renaissance“ im Sinne der italienischen Renaissance hat es in Deutschland im Grunde nicht gegeben.

Wenn der so benannten großen Geisterbewegung auch ein universaler Zug anhaftet, so war sie doch von Hause aus eine national-italienische, in ihren Ursprüngen bis in das Ende des 13. und das 14. Jahrhundert zurückreichende Erscheinung. Als Wunschbild eines erneuerten Vaterlandes entstand die Renaissance-Idee zuerst in den sehnüchtigen Herzen der aus ihrer Heimat verbannten Geister Dante, Petrarcha und Rienzi. Das diesen schöpferischen Köpfen vorschwebende Ideal war ein geistiges, vor allem war es ein künstlerischer Traum. Das Reich, in dem die Renaissance sich ihren Platz erkämpfte, in dem sie übernationale Geltung gewann, ja wegen ihrer Macht über die Menschen gefährlich für alle Nichtitaliener wurde, war das Reich der Phantasie. Ihre Kraft schöpfte die kulturelle Idee der Renaissance – es gab auch als Nebenerscheinung eine politische Renaissanceidee – aus der instinktmäßigen Abwehr des italienischen Geistes gegen den Geist des Auslandes, und das hieß für Italien: Frankreich, die Niederlande und Deutschland. Die italienische Renaissance konnte zur Wiedergeburt römisch-antikischer Art werden, weil der italienische Geist blutmäßig mit der Antike verbunden war. Die Überlieferungen des eigenen Bodens, die Stimmen des eigenen Blutes wurden von dem wiedergeborenen Italien heraufgerufen. Vaterländisches Gefühl, nationaler Stolz, Rassebewußtsein standen an der Wiege der italienischen Renaissance. Ein nationaler Lebens- und Kunststil ist ihr letztes Ziel.

National-  
italienischer  
Ursprung der  
Renaissance

Was die Kunstgeschichte „deutsche Renaissance“ nennt, ist Aneignung, Verarbeitung, auch Einverleibung und Eindeutschung fremden Seelengutes – aber leider nur selten Wiedergeburt und Wiederherstellung schöpferischer Volkskräfte. Es muß freilich auch Ansätze zu einer deutschen Renaissance im Sinne einer Wiedererwachsung (Dürer) deutscher Kunstvergangenheit gegeben haben. Von Peter Vischer d. Ä. z. B. ist bekannt geworden, daß er alte fränkische Bildschnitzerarbeiten leidenschaftlich sammelte. Adolf Feulner hat darauf hingewiesen, daß die