



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

1. Kapitel. Albrecht Dürer

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Erstes Kapitel.

ALBRECHT DÜRER.

(Abb. 2, 4—78.)

Die großen Talente erscheinen, wenn die Zeit für sie reif geworden ist; nicht eine Laune der Natur erzeugt sie, sondern der folgerichtige Wille der Geschichte. Es hat keinen Zweck, von der Begabung aus nach einem Rangverhältnis zwischen ihm und seinen großen Zeitgenossen zu suchen: gewiß ist, daß er unter allen die größten geschichtlichen Wirkungen hervorgerufen hat. Und zwar mit Fug und Recht: deshalb, weil er in das Gefäß seiner Kunst den größten menschlichen Gehalt zu legen hatte. Er errang den Primat, weil in ihm die Antriebe des Zeitalters am vollkommensten sich verdichteten. Keines der seine Umwelt bewegenden Probleme ist ihm fremd geblieben. Die Renaissance hat er früher und tiefer erfaßt als irgendeiner; die Reformation erlebte er von ganzer Seele mit. Er hat eine romantische und eine klassizistische Seite. Sein Gesichtskreis war universell, aber im Kern seines Wesens blieb er ganz deutsch. Er war begabt mit feinsten künstlerischer Sinnlichkeit und zugleich dem Geistigen in der Kunst tiefsinnig hingegeben. Er war ein Techniker, wie es in allen Jahrhunderten wenige gegeben hat, und zugleich ein dem Gesetz in der Kunst mit heißem Wissensdrang nachspürender Denker. Keines andern Künstlers Werke müssen so sehr wie die seinigen als einheitliches Lebenswerk begriffen werden. Von den mathematisch konstruierten Normalfiguren »Adam und Eva« bis zu der Traumdämmerung der »Melancholie«, von dem Rausch und Sturm der »Apokalypse« bis zu der gemessenen Strenge der »Vier Apostel« — welche Spannung. Aber nur alles zusammen gibt den ganzen Dürer.

Wenn man ihn den ersten modernen Menschen in der deutschen Kunst nennt, so heißt das: er stellte dem Brauch und der Tradition sein Ich gegenüber, dieses allein gegen sich selbst verantwortlich. Schon mancher in der vorangehenden Generation hat ein solches Ziel dumpf geahnt; er zuerst hat mit hellem Bewußtsein und unbeirrbar danach gehandelt. Die großen Meister der Dome des Mittelalters standen auf einem andern Grunde; was Dürer von ihnen unterscheidet, ist, daß jene

im Namen einer allumfassenden Gemeinschaft ihre Werke schufen, er in seinem eigenen. Hierdurch am höchsten, weit mehr als in seinem neuen »Stil«, offenbart sich in ihm die »Neuzeit«. Wem könnte entgehen, daß dies auf künstlerischem Gebiet dasselbe bedeutet wie auf dem religiösen die von der Reformation durchgesetzte Autonomie des Individuums? Dürers Freiheitsbewußtsein gegenüber der Überlieferung ist stark, gleich stark das Gegengewicht seines sittlichen Verantwortungsgefühls. Niemals hat ein Künstler strengerer Wahrheitssinn besessen und ein stärkeres Gefühl der objektiven Verpflichtung. Schaffen in der Phantasie ist nur die eine Hälfte seines Berufs, die andere die wissenschaftliche Erkenntnis. Ernst Heidrich hat ihn treffend mit Luther verglichen, der verlangte, daß die religiösen Vorstellungen zum vollen persönlichen Besitz des Individuums werden, und doch keine verschwimmende Gefühlsreligion wollte, sondern ein festes Bekenntnis. »Diese Mischung von Freiheit und Gebundenheit ist es, die die Kunst Dürers wie die dogmatischen Begriffe Luthers charakterisiert: die alten Bildformen blieben, sie wurden nur von innen her erneuert.«

Die Betrachtung seines Werks regt ein unbedingtes Verlangen auf, des Mannes Lebensgeschichte kennenzulernen. Daß es befriedigt werden kann, ist mehr als nur ein glücklicher Zufall. Seine auf die Buntheit der äußeren Welt gerichtete Wißbegierde, die ihn oft mitten in der Kunst als Naturforscher erscheinen läßt, hatte zum Korrelat einen Trieb zur Selbstbeobachtung und zur Rechenschaftsablegung über seine persönliche Entwicklung. Wir besitzen von ihm Fragmente einer Selbstbiographie, die Fortsetzung der von seinem Vater angelegten Familienchronik, von dem trockenen Ton der letzteren sehr oft charakteristisch unterschieden. Seine Briefe aus Venedig an seinen Freund Pirkheimer überraschen ebenso durch ihr natürlich ausdrucksvolles Deutsch, wie durch ihre Mitteilbarkeit über sein persönliches Leben. Das sorgfältig geführte Tagebuch seiner niederländischen Reise wird in dem Moment eines ihn erschütternden Erlebnisses durch einen langen, gebetartigen Monolog unterbrochen. Voll Selbstanalyse ist die lange Reihe seiner Selbstporträts — niemand vor ihm hatte in Deutschland an Selbstporträts gedacht. Besonders wichtig ist, daß er von 1503 ab die meisten Stiche und auch viele seiner Zeichnungen mit dem Entstehungsdatum versah; bei den Jugendzeichnungen hat er sie dann noch nachträglich hinzugefügt. So steht die Chronologie seiner Werke auf einer ungewöhnlich sicheren Basis. Und auch Zweifel an seiner Urheberschaft tauchen verhältnismäßig seltener auf als bei anderen; eigentlich nur im Bereich seiner Jugendwerke. Endlich gibt es nicht wenig Nachrichten und Urteile der Zeitgenossen über ihn; er war ihnen als Persönlichkeit merkwürdig. Auch dies ein neuer Zug.

Es ist also möglich, eine Biographie von ihm zu schreiben. Unsere Aufgabe ist das aber nicht. Eine kurze Skizze seines Lebensganges muß genügen.

LEBENS LAUF.

Albrecht Dürer wurde geboren am 21. Mai 1471 in Nürnberg und starb ebenda am 6. April 1528. Schlechtweg einen Nürnberger kann man ihn doch nicht nennen, ebensowenig dem Blute nach als nach seiner künstlerischen Genealogie. Kein einziger deutscher Stamm hat alleinigen Anspruch auf ihn. Seine Vorfahren waren Kolonialdeutsche aus Westungarn. Sein Vater hatte sich nach längerer Wanderung in Deutschland und den Niederlanden 1455 in Nürnberg angesiedelt, als Goldschmied, welches Handwerk schon der Großvater betrieben und zu dem auch der junge Albrecht erzogen wurde. Dieser Vorschule verdankte er die Sicherheit, mit der er später den Kupferstich beherrschen lernte, und mehr als das: die Besonnenheit und Genauigkeit auf jeglichem Arbeitsfelde. »Und ob ich nun säuberlich arbeiten kunnt,« erzählt er weiter, »trug mich meine Lust mehr zur Malerei, denn zum Goldschmiedswerke.« Es ist bezeichnend, daß sein Gesichtskreis schon früh über Nürnberg hinausging. Es waren Stiche Schongauers, »die das erste Licht in das dunkle Streben des Knaben warfen«. Auch anderes vom Oberrhein, sicher Blätter des Meisters E. S., wahrscheinlich auch einige vom Hausbuchmeister lernte er kennen. Er bat den Vater, ihn ins Elsaß in die Lehre zu geben — man bemerkt die indirekte Kritik der heimischen Größen in diesem Wunsche. Da aber ein nach Colmar gerichteter Brief sein Ziel nicht erreichte, so trat der Knabe, inzwischen sechzehnjährig geworden, in die Werkstatt Michael Wolgemuts ein. Dessen Kunst war damals schon überaltert. Wichtiger für Dürers Entwicklung sind jüngere Werkstattgenossen gewesen, Wilhelm Pleydenwurff und ein unbekannter Schwabe, der in den 1488 erschienenen Holzschnitten aus dem Heiligenleben eine beweglichere und heiterere Art, als die in Nürnberg gewohnte, einführte. Wenn Dürer an den von Wolgemut und Pleydenwurff geleiteten großen Illustrationswerken dieser Zeit, dem Schatzbehalter und der Weltchronik (vgl. Bd. II S. 280) mitgearbeitet hat, wie man als wahrscheinlich annehmen muß, so lassen sich doch keine bestimmten Stellen darin für ihn in Anspruch nehmen. Näher bringen ihn uns seine Zeichnungen. Wir erkennen in ihm schon deutlich die zwei Richtungen, in die sein Geist auseinanderging: im Selbstbildnis des Dreizehnjährigen von 1484 und dem des Vaters von 1486 (Abb. 4) gespannte Beobachtung des Tatbestandes der Naturform, in den Szenen aus dem Reiterleben ein kindlich harmloses Fabulieren. — Nach Ostern 1490, als Neunzehnjähriger, war er so weit, die Wanderschaft anzutreten. Ihr Ziel war das schon vor sechs Jahren gewünschte, war die Stadt Schongauers. Als er dort ankam — wo er sich unterwegs aufgehalten hat, wissen wir nicht —, fand er den verehrten Mann nicht mehr am Leben. Indessen blieb er am Oberrhein. Daß er in Basel und danach in Straßburg Arbeit genommen hat, ist gewiß; nichts weniger als gewiß leider, was das dortige Kunstwesen ihm darbot. Von der elsässischen Malerei der 80er

und 60er Jahre ist fast nichts übriggeblieben. Nur von der Buchillustration haben wir genauere Kenntnis. Daß der junge Nürnberger, der schon in seiner Vaterstadt mit diesem Fach vertraut geworden war, dazu herangezogen worden, ist mehr wie wahrscheinlich. Der Holzschnitt einer Kreuzigung in einem 1493 bei Grüniger in Straßburg erschienenen Missale wird ihm mit Zuversicht zugeschrieben. Sehr wichtig wäre zu wissen, ob die drei großen Folgen des Baseler Terenz, des Ritters vom Turn und des Brantschen Narrenschiffs von ihm gezeichnet sind. Die Zuweisung an ihn ist eine bloße Hypothese und hat ebensoviel Widersacher wie Anhänger. Alles in allem läßt sich nur sagen: die ihm schon von früh auf bekannte oberrheinische Kunst spielt in Dürers Jugendentwicklung eine wichtige Rolle, leichtlich eine wichtigere als die Nürnberger. Wie es auch sei, sehr bald jedoch gewannen stärkere Eindrücke von ganz anderer Seite her Macht über ihn.

Zu Pfingsten 1494 rief ihn der Vater nach Hause zurück, er hatte eine Frau für ihn ausgesucht. Aber sein Wandertrieb war noch nicht gestillt. Gleich nach seiner Hochzeit machte er sich wieder auf die Reise, er ging über die Alpen, nach Venedig. Ein schicksalvoller Moment von großen Folgen für Dürer wie für die ganze deutsche Kunst. Zwei mit dem Datum 1494 versehene, sehr sorgfältige Kopien von seiner Hand nach Kupferstichen Andrea Mantegnas, Reliefkompositionen mit stark bewegten nackten Figuren — diese Blätter werden kaum das einzige gewesen sein, was ihm von italienischer Kunst zu Gesicht kam —, deuten an, was ihn auf diesen Weg lockte. Wir wissen, daß die deutsche Kunst des zu Ende gehenden Jahrhunderts, den Tiroler Pacher allein ausgenommen, mit der italienischen noch keine Berührung gehabt hatte; das selbstverständliche Reiseziel der Künstlerjugend, seiner Zeit auch das seines Vaters, waren bis dahin die Niederlande gewesen. In diesem Augenblick schlug der Wind um. Ein dunkler Drang nach neuer Zielsetzung hatte den jungen Nürnberger an den Oberrhein getrieben, Befriedigung hatte er auch hier nicht gefunden. Aus Italien, so kurz die Reise gewesen, kehrte er zurück, den Kopf voll von Keimen einer werdenden neuen Welt.

1495 richtete er sich in Nürnberg seine eigene Werkstatt ein. Sie war klein. Bilder wurden in ihr wenig gemalt, seine Tätigkeit war fast ganz der gedruckten Kunst zugewendet. Im Mittelpunkt stand das 15 Blätter in Großformat umfassende Holzschnittwerk der Apokalypse. Veröffentlicht wurde diese 1498. Die Arbeit seiner Jugend bis dahin war größtenteils Gesellenarbeit und entzieht sich unserer Kenntnis. Es bleibt neben vielem Hypothetischen wenig Sicheres übrig: zwei in Öl gemalte Porträts, ein Holzschnitt und etliche Zeichnungen. Der Eindruck im ganzen ist der einer früh entwickelten technischen Fertigkeit, nicht der einer besonderen geistigen Fröhreife. Er war 25jährig, als er die Apokalypse begann, und hier nun bricht plötzlich sein Eigenwesen hervor als

ein gewaltiger, hinreißender Erguß aus der Tiefe persönlichen Lebens. Der Strom war entfesselt, sofort machte er sich an einen zweiten großen Holzschnittzyklus, die Passion Christi (veröffentlicht erst 1511). Im übrigen sind die Jahre 1497 bis 1504 vornehmlich dem Kupferstich und dem Porträt gewidmet. Mit den großen Bilderwerkstätten Nürnbergs in Wettbewerb zu treten, lag ihm nicht an. Doch muß er schon damals die Aufmerksamkeit der Kenner erregt haben. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen hielt sich in Nürnberg einen Agenten für Kunstankäufe. Durch dessen Vermittlung wird der Auftrag für das Triptychon der Wittenberger Schloßkirche (jetzt in Dresden) gekommen sein, Dürers erstes Altarwerk; um 1496. Der erste Auftrag für Nürnberg war der von der Familie Paumgärtner für die Katharinenkirche gestiftete Altar, 1498, mit Unterbrechungen ausgeführt. Im Jahre 1504 wieder eine große Tafel für Wittenberg, die später von Kaiser Rudolf II. nach Prag gebrachte, jetzt in der Uffiziengalerie von Florenz befindliche Anbetung der hl. drei Könige. Nun trat der Kupferstich für einige Zeit beiseite, eine zweite Holzschnittpassion, die sog. »grüne«, wurde entworfen, die Arbeit am großen Marienleben begonnen. — Wie man sieht, ist schon das äußere Bild von Dürers Künstlertum nicht mehr das vom 15. Jahrhundert her gewohnte: die Werkstatt tritt zurück hinter der Person, das Gewerbe hinter der freien Kunst. In den letzten 90er Jahren beginnen seine theoretischen Studien. Er kommt mit dem Nürnberger Humanistenkreise in Verkehr, läßt sich den Vitruv verdeutschen, zeichnet für Konrad Celtis Titelblätter, knüpft mit dem 1497 von einem siebenjährigen Aufenthalt in Italien zurückgekehrten Willibald Pirckheimer den Freundschaftsbund, der in wahrhaft brüderlicher Vertraulichkeit ihn durchs ganze Leben begleitete. Unter allen deutschen Humanisten ist Pirckheimer derjenige, der dem Renaissanceideal des allseitigen Menschen am nächsten kam: Weltmann und Gelehrter, Ratsherr und Anführer im Kriege, Philolog und Poet, heiterer Lebenskünstler und von den religiösen Zeitfragen ergriffen; man ahnt, was diese Freundschaft für Dürers geistige Stellungnahme bedeutet haben muß.

Im Herbst 1505 ging Dürer zum zweitenmal nach Venedig und blieb dort bis zum Frühjahr 1507. Für den sonst schwerblütigen Mann war es eine sonnige, glückliche Zeit. Die Huldigungen der Italiener, die er mit Behagen entgegennahm — man wollte ihn sogar überreden, sich ganz in Venedig niederzulassen —, galten seiner Zeichen- und Stecherkunst. Er kehrte aber zurück mit dem Vorsatz, nun auch große Gemälde zu schaffen, wie er eines schon in Venedig für die Kapelle der deutschen Kaufleute gemalt hatte (es kam um 1600 durch Kaiser Rudolf II. nach Prag, wo es sich noch jetzt befindet). In der Heimat folgten sich: die Doppeltafel mit Adam und Eva von 1507 (Madrid), die große Himmelfahrt Mariä für Jakob Heller in Frankfurt von 1509 (verbrannt), der

Dreifaltigkeitsaltar für die Landauerkapelle in Nürnberg, vollendet 1511 (jetzt in Wien). Aber die Masse seiner deutschen Landsleute hatte andere Wünsche, und es zog ihn selbst, ihnen sich nicht zu versagen. Er griff auf die erzählende Gattung zurück, und das mußte heißen: auf die Graphik. Die liegen gebliebenen Zyklen früherer Jahre, das Marienleben und die Große Passion, wurden vollendet (beide herausgegeben 1511); dann die sogenannte kleine Holzschnittpassion in 36 Blättern und die Kupferstichpassion; 1513 und 1514 »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus«, die »Melancholie« und viele kleinere Kupferstiche; 1515 und 1516 die technisch und inhaltlich bedeutenden Radierungen auf Eisen. — 1510 hatte ihm der Rat seiner Vaterstadt zum erstenmal einen Auftrag erteilt: zwei große Tafeln mit den Idealbildnissen Karls des Großen und König Sigismunds für die Heiltumskammer, d. i. den Ort, an dem die Nürnberger die ihnen anvertrauten Reichskleinodien bewahrten. 1512 war Kaiser Maximilian in Nürnberg; er zog Dürer in den Dienst der weitläufigen Kunstunternehmungen, von denen wir an früherer Stelle schon gesprochen haben (S. 27). Es würde uns schmerzen, wenn der Kaiser an Dürer verständnislos vorübergegangen wäre, wie später Friedrich der Große an Goethe; ob der Auftrag den Künstler innerlich gefördert hat, muß doch bezweifelt werden. Noch war er an dieser Arbeit beschäftigt, als der Tod Maximilians sie unterbrach. Die Hauptbegebenheit im nächsten Jahre war die Reise in die Niederlande 1520. Dürer wollte dort den eben gewählten jungen Kaiser Karl V. aufsuchen, um sich das von Maximilian ihm ausgesetzte Jahrgeld zu sichern; zuerst hatte er sogar an eine Reise nach Spanien gedacht im Gefolge des Wahlbotschafters Friedrich von der Pfalz. Von der niederländischen Reise hat sich in kurzen Notizen ein stoffreiches Tagebuch erhalten. Wenn seine Nürnberger Freunde ihn wegen seiner Reiselust zu necken pflegten, so wußten sie nicht, wie er zu reisen verstand. Seinen schaulustigen Augen wurde jeder Tag ein Fest. In Köln ließ er sich das Dreikönigsbild Stephan Lochners aufschließen, im Aachener Münster konstatierte er mit Genugtuung an den »proportionierten Säulen, die Carolus von Rom dahin hat bringen lassen und einflicken«, daß sie »wirklich nach Vitruvius Schreiben gemacht« seien; in Brüssel musterte er die jüngst angekommenen seltsamen Goldsachen aus Mexiko; in Antwerpen sah er Neger, erwarb sich indianische Waffen und Geräte, bewunderte auf dem Roßmarkt die prachtvollen Hengste und notierte sich ihre Preise; nach Zeeland fuhr er, um einen gestrandeten Walfisch zu sehen. Mit einer Menge interessanter Menschen traf er zusammen. Er lernte Erasmus kennen, den berühmtesten Mann des geistigen Europa, und fast alle angesehenen Künstler, unter denen ihm Mabuse, der Führer der Italistenschule, nicht unbedingt gefiel. Er hatte Gespräche mit portugiesischen Juden, die sich der Lehre Luthers verwandt zeigten. In Antwerpen gaben ihm die Künstler ein Fest, von dem sie ihn mit

Fackeln in sein Haus geleiteten. In Brüssel ließ die Statthalterin Margarete ihn zu sich kommen. König Christian von Dänemark, der Schwager des Kaisers, lud ihn mehrfach zur Tafel, und einmal sah er bei ihm den Kaiser selbst. Mitten in diesen frohen und ehrenreichen Tagen traf ihn erschütternd die Nachricht von der Gefangennahme Luthers, dessen erstes Auftreten ihn mit hohen Hoffnungen erfüllt hatte.

Im Sommer 1521 kehrte er nach Nürnberg zurück, geistig erfrischt, aber mit dem Keim zu einer Krankheit, die den damals erst Fünfzigjährigen nicht mehr frei ließ. Der Katalog seiner Werke wird magerer. Große Pläne kamen über sorgfältige Vorbereitung nicht hinaus. Eines besonderen Anstoßes (den wir noch kennenlernen werden) bedurfte es, damit die »Vier Apostel« zustande kamen (1526), sein gewaltigstes, persönlichstes Werk und sein Schwanengesang. Auch mit der Schlußredaktion seiner theoretischen Schriften kam er nicht zu Ende, nur einzelne Kapitel aus ihnen konnten in den Druck gegeben werden. — Sein Tod (am 6. April 1528) wurde im gebildeten Deutschland beachtet, wie noch nie eines Künstlers. Erasmus schrieb noch kurz vorher in der Vorrede zu einer gelehrten Schrift: »Dürers Namen kenne ich seit langer Zeit als erste Berühmtheit in der Kunst der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage.« Melanchthon preist ihn als einen »weisen Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend auch, noch das mindeste war«. Ulrich von Hutten freut sich als Patriot an seinem Ruhm. Und für Dürer selbst mag es eine genossene Stunde gewesen sein, als die prachtvolle Zeichnung eintraf (jetzt in der Albertina in Wien), die aus Rom Raphael ihm als Gruß zuschickte, »ihm sein Hand zu weisen«. Dürer antwortete mit seinem (seither verschollenen) Selbstbildnis.

Wer diese Skizze von Dürers Lebenslauf überblickt, wird nicht umhin können, ihn merkwürdig zu finden. Er ist es nicht durch pittoreske Einzelheiten und genialische Abenteuer, diese fehlen; er ist es dadurch, daß er das Herauswachsen der Künstlerexistenz aus »Handwerks- und Gewerbesbanden« zu einer menschlich freien und vielseitig beziehungsreichen Lebensform darstellt als gesellschaftlich anerkannte Folge erreichter innerer Freiheit der Persönlichkeit. Dürers Leben verhält sich zu seinen Werken nicht wie der Rahmen zum Bilde, sondern wie der Baum zu seinen Früchten. Seine Werke sind zu mehr da, als bloß um sie zu genießen, zu zergliedern und zu kritisieren: in ihnen liegt das Leben eines Menschen vor uns.

TECHNIK UND THEORIE, FORM UND INHALT.

Goethe hat öfters als ein Hauptmerkmal des Genies den Fleiß bezeichnet. Die Geschichte gibt ihm darin, mindestens für die deutsche Menschenart, Recht: Luther, Friedrich der Große, Bach, Mozart sind Musterbeispiele. Und im höchsten Maße ist es auch Dürer.

Eine der Früchte seines Fleißes war seine Technik, welche ihm sofort die Bewunderung der Italiener eintrug und welche die späteren Zeiten, auch solche, die dem inneren Gehalt seiner Kunst sehr entfremdet waren, nie aufhörten, aufs höchste zu schätzen. Als Sohn und Enkel eines Goldschmiedes trug er den Instinkt für sie im Blut, Arbeitsfrömmigkeit und Handwerksehre waren Grundpfeiler seiner Existenz; dieses Ehrgefühl, das mit den Begriffen der Sauberkeit und Strenge nahe verschwistert und ebenso abhold allem exzentrisch schweifenden und sorglos fahrlässigen Wesen ist, welches so oft mit Genialität verwechselt wird. Bei Raphael und Michelangelo denken wir nicht an ihre Technik, bei Dürer ist die Technik selbst schon Kunst.

In der Summe seiner Werke ist die Graphik den Gemälden überlegen. Nicht nur durch ihre Zahl, auch durch ihr geistiges Gewicht. Ihr hat er seine eigentümlichsten Gedanken anvertraut, durch sie sich seinen schnell verbreitenden Ruhm erworben. Wie sehr der populäre Zug des Zeitalters auf den Bilddruck hindrängte, haben wir früher besprochen. Es muß nun aber betont werden, daß Dürer schon durch die angeborene Art und Begrenzung seines Talents in dieselbe Richtung getrieben wurde: er, die stärkste geistige Potenz unter den Malern, war eigentlich kein Maler, sondern mit den Augen des Zeichners sah er die Welt an. Zu malen hat er von andern gelernt, das Zeichnen war seine Muttersprache.

Der malerische Stil findet seinen dreifachen Gegensatz im linearen, flächenhaften und plastischen. Er ist nicht notwendig mit der Farbe verbunden — wie wir umgekehrt vom Mittelalter her wissen, daß die Farbe allein ein Gemälde auch nicht malerisch macht —; allein doch erst durch die Farbe erhält er seine Vollkraft. Hier liegt nun in Dürers Begabung eine Lücke, die er unter Einwirkung fremder Vorbilder, venezianischer und niederländischer, vermöge seiner großen Intelligenz und Anpassungsfähigkeit wohl zeitweise überwinden konnte, um dann doch immer wieder in die ihm gemäßen Grenzen zurückzukehren. Kein Zweifel, die aus Licht und Schatten und Farbe gewobene Totalität der natürlichen Erscheinung hat er nicht so stark empfunden, wie ihre abgezogene plastische Form. Seine Bilder sind seiner Phantasie zuerst farblos erschienen, die Farbe wird ihnen als etwas Gesondertes nachträglich hinzugefügt, gleichsam nur als eine Forderung seines Verstandes, ohne daß sein Gefühl dabei warm wurde; sie hat oft nur den Zweck, die klare plastische Wirkung zu unterstützen. In den Porträts seiner Jugendzeit erreicht er in einer gedämpften Skala eine feine dekorative Harmonie. Wo aber in figurenreichen Kompositionen ein größerer Raum beherrscht und die vereinheitlichende Wirkung von Licht und Luft dargestellt werden soll, verfehlt er sie. Je mehr er die Kraft der Farbe steigert, um so mehr verfällt er in dekorative Koordination. Die Madonna mit dem Zeisig von 1506 (Berlin), also noch in Venedig gemalt, ist von einer höchst unvene-

zianischen harten Helligkeit; die Landauersche Trinität, eine große Lufterscheinung, weiß doch nichts von Luft als farbenbrechender Substanz; und ihre »an Blumen und Kleinodien gemahnende frohe Buntheit« erzeugt nicht die Feierlichkeit, auf die es abgesehen war; erst auf den »Vier Aposteln«, gewissermaßen Statuen auf dunklem Grund, gewinnt die Farbe unter engen Bedingungen einen bedeutungsvollen Nebenklang. Nur seine aquarellierten Landschaften sind, bei sehr vereinfachender und andeutender Behandlung, wirklich farbig empfunden. — Den Schlüssel zu dem nur halben Gelingen der großen Gemälde gibt, zum Teil wenigstens, die außerordentliche Umständlichkeit des langsam Schicht auf Schicht legenden Verfahrens, das er aus Gründen der Solidität für notwendig hielt. (Seine in der Verbindung der Farbe mit dem allgemein Malerischen geglücktesten Bilder, Adam und Eva von 1504 und das Porträt des sogenannten Imhof von 1521 kennen die wenigsten, sie befinden sich in Madrid; der kleine Dresdener Kruzifixus ist nicht von seiner Hand, eine fremde, jüngere hat hier ein Dürerisches Motiv recht undürerisch bearbeitet.)

Die Freiheit, die er in der Auseinandersetzung mit der objektiven Welt für sein Ich verlangte, fand er nur in der Zeichnung. Diese aber ist Reduktion der Wirklichkeit auf wenige einzelne Phänomene, diejenigen, die dem Beschauer in einem bestimmten Augenblick als die ausschlaggebenden erscheinen. Als der Naturalismus im 15. Jahrhundert zum Prinzip der Kunst erhoben wurde, wollte er objektiv und illusionistisch alle Seiten der Erscheinung gleichmäßig umfassen, und das geeignete Mittel dazu war ihm allein das farbige Bild gewesen. Merkwürdig schnell hat dann der Holzschnitt und Kupferstich, nach seinem Ursprung nur ein bescheidener Ersatz für das Farbenbild, die Augen der Menschen daran gewöhnt, die Dinge in Linien umgesetzt zu sehen (welche doch die Wirklichkeit gar nicht kennt). Die Kunst besteht hier nur darin, durch bloße Linien die Einbildungskraft so anzuregen, daß in ihr auch andere Eigenschaften der Erscheinungswelt in der Vorstellung des Betrachters lebendig werden, eben die bestimmten Eigenschaften, auf die der Künstler sie hinlenken will; selbst Licht- und Farbvorstellungen können aus der Erinnerung assoziativ in das Schwarz-Weiß hinüberspielen. Hinsichtlich der in dieser Richtung liegenden Ausdrucksmöglichkeiten ist Dürer ein ganz großer Entdecker und Eroberer, gegen seine Zeichnungen sind die des 15. Jahrhunderts vollkommen armselig. Durch die modernen Mittel der photomechanischen Reproduktion sind sie heute Gemeingut geworden; damals haben nur wenige Augen sie gesehen. Aber sie waren für Dürer die Vorschule zu seinen der Öffentlichkeit übergebenen Bilddrucken. Die phänomenale Anpassungsfähigkeit seiner Technik an seine Formempfindung erhob den Holzschnitt und Kupferstich auf eine Rangstufe, an welche die vorangehende Generation, so eifrig schon sie auf diesem Felde sich getummelt hatte, noch gar nicht

denken konnte. Dem gewaltigen Bildner erwies sich die graphische Technik als ergiebig genug, der Fülle seiner Anschauung und dem gedankenschweren Reichtum seiner Erfindung eindringliche Bildwirkung zu verleihen. Mit ruhigem Selbstbewußtsein schreibt er: »Daraus kummt, daß manicher etwas mit der Federn in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reißt oder mit seinem Eiselein etwas in ein klein Hölzlin versticht, das wird künstlicher und besser, denn eines andern großes Werk, daran derselbe ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht.« Eingehender von Dürers Technik zu sprechen, hat außer vor den Originalen keinen Sinn. Einen kaum zu erschöpfenden Stoff gibt der Betrachtung ihr Einfluß auf die Stilbildung, doch werden wir auch hierbei mit Andeutungen uns begnügen müssen.

Linienstil und Holzschnittechnik sind am nächsten aufeinander angewiesen. Die Linie herrscht in ihrer Urbedeutung als Grenze der Körperform. Eine zweite, durchaus andersartige Verwendung ist die Zusammenfassung vieler Linien zu einem Schattenton. Am weitesten ging Dürer diesem sekundären, malerischen Zweck in seiner mittleren Zeit nach (Abb. 46), um in seinen späten Schnitten wieder einfacher zu werden (Abb. 66, 71). In allen Abstufungen aber bleibt doch der stärkste Faktor der Bilderscheinung der Umriß. Der Holzschnittstil Dürers faßt das Leben als Bewegung. Alle übrigen Seiten der Erscheinung sind ihm versagt — die Bewegung erhält in seiner Darstellung höchste Steigerung, bewußte, stilisierende Übertreibung. Sie wird ein vom Gegenstand relativ unabhängiges Moment. Man kann nicht sagen, daß Dürer in besonderem Maße auf starke Aktion des Gliederapparates ausgegangen sei; aber auch wo die Haltung ruhig ist, geht durch den Umriß ein brausender Strom vitaler Kraft, als ob alles kreisende Blut in diese Bahnen zusammengeschossen sei. Und mehr noch: abgelöst vom organischen Leben, gewinnt hier seine Liniensprache eine selbtherrliche, ornamentale Poesie, in der wir wohlbekannte alte Klänge vernehmen; nicht nur das heraldische Schnörkelwerk der Spätgotik, auch das Rauschen und Flattern der Gewänder auf den Wandgemälden des romanischen Barocks, auch die frühe Initialenkunst der Handschriften, ja die Linienspiele der Tierornamentik des grauen Altertums werden durch geheimnisvolle Vererbungsgesetze in dem typisch germanischen Formengeist Dürers wieder lebendig. Wer die Handzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians in Erinnerung hat, weiß, mit wie freiem Wohlbehagen er diesem Spieltrieb sich überlassen kann. Allein das Wichtige ist, daß derselbe auch die objektiv bestimmten Naturformen durchdringt. Auch hier wird alles mit Bewegungswillen erfüllt, gleichsam mit mimischem Ausdruck begabt. »Der Baumstamm windet sich empor, die Rinde umschließt ihn wie mit Polypenarmen, das Gras schießt aus dem Boden, das saftige Blatt rollt sich und die Erdwelle wölbt sich; selbst in dem toten Stein scheinen die

einst wirkenden und bauenden Kräfte anschaulich zu werden; und was soll man nun erst erwarten von der Zeichnung der lebendigen, menschlichen Form« (Robert Vischer). Man begreift, daß die ganze Erfindung darauf eingestellt werden mußte. Je weicher und leiser im Naturvorbild die Bewegung des Umrisses ist, um so weniger eignet sie sich für den Holzschnitt; mit gutem Grund hat Dürer die Darstellung des Nackten, zumal des weiblichen Körpers, sich für den Kupferstich aufgehoben. — Indem nun also in der Sprache des Holzschnitts die Linie Äquivalent der Bewegung wird, kann sie es wagen, auch ganz flüchtige, in jeder viertel Sekunde ihre Gestalt verändernde Erscheinungen: quirlende Wolken, zuckende Flammen — das Mimische gleichsam im atmosphärischen Leben — dem inneren Auge nahezubringen, wo die realistische Darstellungsmethode ohnmächtig bliebe. Man denke sich die Apokalypse als Ölgemälde — es wäre absurd. Unversehens ist aus der Armut des Holzschnitts Reichtum geworden, und aus seiner Unsinnlichkeit eine ungeheure Ausdruckskraft entwickelt. Hören wir darüber den erstaunten Erasmus von Rotterdam: »Apelles«, sagt er, »bediente sich zwar weniger und anspruchsloser Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich auch sonst zu bewundern, was drückt er nicht einfarbig, d. h. in schwarzen Linien aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Ja, er weiß auch das gar nicht Darstellbare, als: Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel hinzuzaubern; alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst. Das alles stellt er mit jenen schwarzen Linien so glücklich dem Auge dar, daß dem Bilde eine Unbill widerführe, wenn man es mit Farben überginge.« Man sieht: der Holzschnitt, bisher nur Ersatzkunst fürs Volk, wird vom verwöhntesten Kenner, so wie Dürer ihn behandelt, als ebenbürtig anerkannt*.

Der Kupferstich verhält sich zum Holzschnitt komplementär. Der natürliche Bereich des Holzschnitts ist der lineare Rhythmus, der des Kupferstichs die Kurvatur der Fläche, deren zartester Modulation er vermöge seiner feinen, dichten, zugleich als Ton und als richtunggebender Linienzug wirkenden Strichlagen nachzugehen befähigt ist. Zuerst ist es Dürers enorm starkes plastisches Empfinden, das hier Genüge sucht. Nichts ist interessanter, als die zunehmende Sicherheit des Stilgefühls zu beobachten, womit er das Sondergebiet des Kupferstichs gegen den Holzschnitt sowohl als die Malerei scharf absteckt, innerhalb dieser Grenzen aber seine Ausdrucksfähigkeit wunderbar erhöht. Wenn in Dürers Phantasie der dramatische Sturm zu brausen beginnt, dann greift er zum Holzschnitt; zum Kupferstich, wenn er mitteilen will, was sein fühlendes Auge erlebt hat, und hier konnte er bis zu pedantischer

* Ein Fingerzeig in derselben Richtung: die zweite Ausgabe der Apokalypse (1511) hat nur noch lateinischen Text.

Sachlichkeit in das Objekt sich vertiefen. Auch dort, wo der Inhalt der gleiche ist wie einerseits in den Holzschnittpassionen, andererseits in der Kupferstichpassion, ist die Tonart verschieden. In der letzten wirkt der dramatische Ablauf nicht so mitreißend wie in der ersten, aber jede einzelne Szene beschäftigt uns länger, die Charakteristik der Köpfe ist eingehender, es sind mehr Nebenzüge eingelegt. Wie verschieden sind die (kaum vor 1496 einsetzenden) ersten Stiche in ihrer behutsamen Strichführung von der kühnen und großen Art der gleichzeitigen Holzschnitte. Nach einem Jahrfünft geduldiger Übung hatte er auch für den Stich den ihm zukommenden Stil gefunden. Im Jahre 1504, das dadurch epochemachend wurde, gab er das Blatt »Adam und Eva« heraus: es ist ein schon fast vollständiges Programm des klassischen Kupferstichs (Abb. 28). Nicht ohne Absicht hat er sich dazu den formal schwierigsten Vorwurf, den nackten Menschenleib, gewählt. Die Umrisse, sehr bewegt und zugleich bestimmt in der Modulation, sind nicht durch Linien bezeichnet, sondern durch das Absetzen des belichteten Körpers gegen dunklen Grund, oder umgekehrt; unerhört ist der Reichtum der Binnenform; der Hintergrund (noch unmittelbar vorher auf dem »Großen Glück« eine leere weiße Fläche) zeigt Tiere und Baumstämme durch Schattenmassen zu malerischer Einheit verbunden. Von vielen Stichen der Folgezeit kann man sagen, sie seien malerischer als alle seine Gemälde. Aber niemals (auch wo so stark mit schwebenden Tonmassen gearbeitet wird, wie auf der »Melancholie« und dem »Hieronymus im Gehäus«) wird die plastische Grundanschauung preisgegeben; jede Form bleibt gleichmäßig klar und von einem kalligraphischen Liniennetz umspinnen. Erst auf den geätzten Blättern der Jahre 1516—18 wird der Strich regellos und die Form in malerische Halbklarheit aufgelöst. Wäre er in seiner Grundanschauung Maler gewesen, so hätte er diese vielversprechende Technik — man denke, was hundert Jahre später die Niederländer aus ihr gemacht haben — weiter verfolgen müssen. Allein er begnügte sich mit dem Experiment. Es ist, als habe er auch dieses einmal kennenlernen wollen. — Dann wandte er sich wieder der gewohnten Grabstichelarbeit zu, die unübertroffen bleibt in der geistreich gediegenen Strichführung und dem durch das Ineinanderwirken von Weiß und Schwarz erzeugten Schimmern, dem Leuchten von innen heraus, wie seine Gemälde es nie erreichen. Nur die starke Herausarbeitung der tastbaren Form haben diese mit dem Kupferstich gemein. Dagegen ist der letztere viel stärker in der genauen Individualisierung der durch den Stoff bedingten optischen Eigenschaften der Oberfläche. Niemand vor ihm hat den mürben Glanz der menschlichen Haut, das scharfe Gleißeln des Metalls an Helmen und Harnischen, die besondere Erscheinung der verschiedenen Bekleidungsstoffe, Wolle, Seide, Leinwand, Leder sowohl in der Form ihrer Biegungen und Brüche wie in ihrer eigentümlichen Art, das Licht aufzusaugen oder

zurückzuwerfen, das Stumpfe des Holzes, das Behaglich-Weiche eines Tierfelles, das Schrundige einer Baumrinde, das Störrige in den Zacken eines Hirschgeweihs, die stolze Gebärde eines Adlerflügels, die Zierlichkeit eines Maiglöckchenstraußes, das unbestimmt Wellige eines aufgeschlagenen Pergamentkodex — mit so durchdringendem Blick erfaßt und mit so elementarischer Sympathie sie mitempfunden: letzten Grundes in allem eine Widerspiegelung menschlichen Lebensgefühls. Auch das Kleinste, sachlich Unbedeutendste unter den Gebilden der Natur wie der Menschenhand bekommt durch ihn Charakter und Gebärde und hört dadurch auf, klein zu sein. Er hat keine Stilleben als selbständige Bilder gemalt, wie später die Holländer (und beiläufig einmal auch sein welscher Freund Jacopo de' Barbari), und doch ist er der geistreichste Stillebenzeichner aller Zeiten. Er macht diese kleine Welt immer zum Widerhall einer menschlichen Existenz. Die »Melancholie« ist im Grunde nur ein großes Stilleben, und einmal hat er selbst auf einem Porträt, dem des Erasmus von Rotterdam, das kleine Beiwerk der Gelehrtenstube zu einem Hauptfaktor der Charakteristik gemacht. — Um das geheime Seelenleben dieser toten Dinge offenbar zu machen, hielt Dürer die stärkste Anspannung seiner Darstellungsmittel für keine Verschwendung. Das ist der Grund des scheinbar Paradoxen in seiner Graphik, daß das inhaltliche Gewicht und der technische Aufwand sehr oft in umgekehrtem Verhältnis stehen. Mit welcher unendlichen Kunst hat er z. B. die Mustervorlagen für Wappen (Wappen des Todes 1503, Löwenwappen mit dem Hahn 1512) zu Meisterwerken des Grabstichels gemacht, an denen man sich nicht satt sehen kann, — und dann wieder genügen ihm wenige Holzschnittlinien, eine unerschöpflich tiefe Empfindung auszudrücken, wie auf dem Titelblatt zur Kleinen Passion (Abb. 42). Im Porträt seiner Mutter (Abb. 58) gibt er in einer Kohlezeichnung von größter Sparsamkeit ein erschütternd gewaltiges Seelengemälde, das Fazit eines Lebens — um die Existenz eines Erasmus nahezubringen, schlägt er den indirekten Weg einer umständlichen Umweltschilderung ein.

Dürers geistige Anlage ist ausgesprochen dualistisch. Unter vielfältigen Gesichtspunkten werden wir dies gewahr. Jede These treibt bei ihm eine Antithese hervor. Einen auf höchster Meisterschaft im Handwerk seine Kunst Aufbauenden haben wir bisher geschildert — und drehen wir das Bild um, so finden wir auf der andern Seite einen ganz andern, einen in heißem Gewissensdrang unter großen Mühen nach einer Theorie der Kunst Ringenden. Als Techniker erreichte er den Gipfel dessen, was die heimatliche Spätgotik erstrebt hatte — als Theoretiker trat er in den Gedankenkreis der Renaissance. Als Techniker stand er im Dienste des Naturalismus — als Theoretiker war er Antinaturalist, Rationalist. Als Techniker verbohrt er sich in den Einzelfall — als Theoretiker suchte

er das Gattungsmäßige und dessen Gesetz. Er sah es als seine Mission an, die deutsche Kunst aus den Banden des »Brauchs« zu befreien und in ihren »Grund« einzudringen. Das Virtuositentum, so hoch er es hinaufgeläutert hatte, befriedigt ihn nicht; er verwirft auch das Urteil nach bloßem Wohlgefallen; sein Ziel ist, die Kunst zur Wissenschaft zu machen; er wird Kunstphilosoph. Er sagt wohl: »Der alleredelste Sinn des Menschen ist Sehen« — aber nur die Vernunft kann richtig sehen lehren. Der Gedanke, daß Kunst Wissenschaft sei, nimmt die besondere Gestalt an: Kunst ist Geometrie. Zwei Grundprobleme stellten sich ihm dar: die »Richtigkeit« und die »Schönheit«, und hieraus entwickelten sich, wieder ins Praktische gewendet, zwei Lehren: die Perspektive und die Proportion. Dürer hat früh begonnen, zu sammeln, was er darüber von Italienern und durch deren Vermittlung von den Alten erfahren konnte. Jedenfalls ist er nichts weniger als bloßer Kompilator, er durchdringt das Überkommene mit eigenem Nachdenken. Es gehört zu dem Dualismus, der sich in verschiedenartigster Auswirkung durch sein ganzes Wesen zieht, daß er, der Mann mit dem empfindlichsten Auge und der geübtesten, tätigsten Hand, außerdem noch das Gegenteil, nämlich eine Gelehrtennatur war, und zwar nicht nur eine forschbegierige, sondern auch eine entschieden lehrhafte. Er trug sich lange mit dem Plan eines großen enzyklopädischen Werkes, welches alles dem Künstler Wissenswerte umfassen und den Titel »Ein Speis der Malerknaben« führen sollte. Die gedankenreiche Vorrede dazu hat sich in mehreren Redaktionen (von 1512 und 1513) handschriftlich erhalten. Das herannahende Alter mahnte ihn zur Herausgabe wenigstens einzelner Teile: 1525 erschien das Buch »Von der Meßkunst«; 1528, gleich nach seinem Tode und nicht ganz vollendet, die »Vier Bücher von menschlicher Proportion«. Kunstbücher als Sammlungen praktischer Anweisungen und Rezepte hatte es auch im Mittelalter gegeben; man denke beispielsweise an des Mönches Roger von Helmershausen *Schedula artium* (Bd. 1 S. 200); das Neue bei Dürer hat schon Camerarius in der Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre treffend wiedergegeben, indem er sagt: Dürer habe die bloße Praxis zum wissenschaftlichen System erhoben. Es ist recht gleichgültig, welchen Wert diese Theorien für uns noch haben; zweifelhaft auch, ob sie seinem Schaffen nicht mehr eine Last und Fessel als eine Förderung gewesen sind. Das Denkwürdige ist die Tatsache rein als solche, die geistesgeschichtliche Tatsache, daß der Gedanke einer so neuen Einstellung der Kunst überhaupt gefaßt wird. Sein Trachten nach Vernunftwahrheit in der Kunst wurde zuerst von einer rührenden Gläubigkeit getragen; dann läßt das fortschreitende Denken ihn viel Wasser in seinen Wein schütten, er hat bittere Momente der Skepsis, aber immer kehrt er darauf zurück, daß es eine Theorie irgend doch geben müsse.

Wie man weiß, haben die griechischen Philosophen die Künstler

als Banausen angesehen. Dies war, wiewohl weniger bewußt, auch der Standpunkt des Mittelalters. Erst die Renaissance rückte den Begriff des Künstlers auf eine höhere Rangstufe, benachbart der Wissenschaft. In Deutschland ist Dürer der erste, der sich diese Anerkennung eroberte, man hört das deutlich aus dem Lobe, das ihm die Humanisten, Melanchthon an der Spitze, bereitwillig zollten. Etwas von Gelehrsamkeit hatte auch die Kunst der mittelalterlichen Bauhütten an sich gehabt, jetzt nimmt das Verhältnis doch eine sehr neue Farbe an.

Technik und Theorie sind Mittel zur Beherrschung der Form, wie die Form das Mittel ist zur Aussprache eines Inhalts. Aber hier wie überall können die Mittel die Neigung nicht verleugnen, sich vom Zweck unabhängig zu machen, sich selbst Zweck sein zu wollen. Ein vollkommener Einklang zwischen ihnen ist dem Menschen unerreichbar. Goethe gibt in den Paralipomena zum Faust das Merkwort: »Streit der Form mit dem Gehalt. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form.« Das ist sehr deutsch gedacht, Kunst und Literatur der Franzosen haben sich umgekehrt entschieden. Den Streit, von dem Goethe spricht, hat Dürer tief empfunden, wie kein deutscher Künstler vor ihm. Daß die Neigung zur Formlosigkeit dem Deutschtum erbeigentlich ist, wissen wir aus allem Bisherigen zur Genüge, wissen aber auch, daß sie nicht bloß etwas Negatives ist. Dürer hat dies in seinen Jugendwerken herrlich erwiesen, in der Apokalypse obenan. Gleichwohl hat er den Kampf gegen die Formlosigkeit sich zur Lebensaufgabe gemacht; ihm dienen ebenso seine theoretischen Forschungen wie seine Bemühungen um die Technik. Wölfflin, der immer wieder hervorhebt, daß es Dürers Hauptgedanke gewesen sei, die deutsche Kunst zur Klarheit der Sprache zu erziehen, fügt doch hinzu: Man wird zugeben müssen, daß viele Werte dabei verlorengegangen sind. Die Erfahrung kennt keinen Künstler, der zugleich ein leerer Mensch wäre. Daß bei Dürer der Mensch dem Künstler manches Opfer hat bringen müssen, wird niemand leugnen. Aber sicher ist er auch als Künstler dort am größten, wo er einen großen menschlichen Gehalt ausspricht. Der Fülle und Wärme desselben antworteten die Zeitgenossen mit höchstem Dank. Und stünde es mit unserem Verhältnis zu ihm etwa anders? Wer bei Dürer nur die künstlerische Form genießen will und teilnahmslos bleibt gegen seine Gedankenwelt — bestimmter gesagt: wer für das Gemütsleben eines Deutschen der Reformationszeit keine Resonanz hat —, der darf nicht hoffen, Dürer zu verstehen.

DIE APOKALYPSE.

(Abb. 16—20.)

Dürers Arbeiten bis zu seinem 25. Jahre sind uns nur lückenhaft bekannt. Teils waren sie Gehilfenarbeiten für diesen oder jenen Meister,

teils private Studien. Mit der Apokalypse erklärte er sich mündig. Es ist, als ob lange gestaut gewesene Gewässer seines Innenlebens hier plötzlich den Weg ins Freie gefunden hätten. Sie ist in niemandes Auftrag geschaffen, in jedem Sinn auf eigene Rechnung und Gefahr, in dem selbstherrlichen Bewußtsein, daß er der Welt etwas zu sagen habe. Er wandte sich mit ihr an die breite Öffentlichkeit, und es gibt Anzeichen, daß er damit schnell die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Das Absterben der Wandmalerei im späten Mittelalter war ein Verlust auch in stofflicher Hinsicht. Nun war es die Aufgabe des Kupferstichs und Holzschnitts, in die Lücke einzutreten. Der Bildruck des 15. Jahrhunderts hatte teils Einzelblätter, teils Illustrationen zu gedruckten Büchern gegeben. Dürer zuerst hat in ihm das Mittel erkannt, große epische und dramatische Gedankenreihen, wie ehemals die Wandmalerei, zu entfalten. Man beachte, daß er die Bücherillustration verschmähte. Was er seine »Bücher« nannte, sind zyklische Bilderhefte, in denen das Bild das Ursprüngliche und Beherrschende ist, die Auswahl von ihm selbst getroffen, der hinzukommende Text nur Beiwerk*.

Die Apokalypse ist ein nicht zum Kanon gehöriges Buch, es hat mit dem Kern des christlichen Glaubens wenig zu tun. Dagegen traf es mit manchen Vorstellungen des germanischen Altertums zusammen. Für den bildenden Künstler erwies sich die Sprödigkeit des Stoffes fast unüberwindlich. Wenn sich das spätere 15. Jahrhundert mit seiner Illustrierung häufiger zu beschäftigen begonnen hatte, so war das ein Zeichen zunehmender Spannung und Angst. Dürer hat seinen Vorgängern (am meisten der 1493 in Nürnberg nachgedruckten Kölner Bibel) nur Äußerlichkeiten der motivischen Erfindung entnehmen können: in allem Wesentlichen ist seine Apokalypse eine Neuschöpfung.

Die Sprache der Offenbarung des Johannes strotzt von Bildern. Aber kommt sie damit wirklich dem Künstler entgegen? Man muß sich klarmachen, wie heterogen dem abendländischen Geiste diese Bildersprache ist. Wenn Homer einen kämpfenden Helden einem Löwen vergleicht, dann steht das Bild so rund vor seinem inneren Auge, daß er verweilt und gleich eine ganze Löwenjagd schildert. Dem jüdischen Geiste des Apokalyptikers bedeutet das Bild etwas anderes, es ist Verhüllung eines Gedankens, an sich ihm gleichgültig. Er faßt von dem verglichenen Gegenstande nur eine einzige Eigenschaft: dann zerfließt das Bild wieder, und hastig folgt ein zweites und drittes; sie ziehen vorüber wie schweifende Wolken, die in jedem Augenblick ihren Umriß ändern. Nur die im Unbegrenzten heimische Phantasie eines Nordländers konnte versuchen, diese unbildlichen Bilder anschaulich zu machen. Es ist rassenpsychologisch von großem Interesse, daneben zu halten, wie in

* Vorläufer des zyklischen Vortrags in unentwickelter Form hatte er am Oberrhein kennengelernt in den Stichen des Meisters E. S. und Martin Schongauers.

Italien der gewaltige Luca Signorelli die letzten Dinge dargestellt hat: es sind reine Figurenbilder, die letzten Szenen nur nackte Körper, ein jeder in plastischer Abgeschlossenheit, und in der Erscheinungsart nichts Wunderbares. Bei Dürer aber ist es ein kosmischer Vorgang, immer zugleich irdischer und überirdischer Schauplatz, im Aufruhr aller Elemente, im Feuerregen und Sternenfall stürzen die strafenden Boten Gottes sich auf die verlorene Menschheit und bricht das Weltgebäude zusammen. Was dem Juden eine mit dem Verstande aufzulösende Allegorie ist, verwandelt sich beim Deutschen in ein Erlebnis seiner sinnlichen Imagination. Dürer sieht die apokalyptischen Bilder wie einen Traum. Das Traumleben ist ja ein Mosaik von Erinnerungsbildern aus dem wirklichen, aber — unwirklichkeitsgemäß zusammengesetzt. So sind denn alle Einzelheiten bei Dürer realistisch gesehen; nicht einmal in Steigerung nach dem Erhabenen hin; die berühmten vier Reiter, einzeln genommen, würden kein Grauen einflößen; erst das ganze Geschwader, wie es gewittergleich aus der dunkeln Wolke hervorbricht und die Menschheit niedermäht, macht unser Herz erbeben (Abb. 16). Es ist die Verbindung des Phantastischen mit dem Realistischen, worauf der Eindruck beruht. Nur in der abbreviierenden und abstrahierenden Sprache des Holzschnitts ließ sich das ausdrücken. Aus dem Chaos tauchen Bilder auf; sie sollen sich aber nicht klären und abschließen, sie sollen unserer Einbildungskraft Stöße versetzen, damit sie weiterarbeitet. Auf Assoziationsvorstellungen wird stark gerechnet; wir sollen nicht nur sehen, auch hören zugleich: dröhnende Posaunenstöße, Donnerstimmen, Angstgeheul; selbst vor dem altertümlich-primitivistischen Mittel scheut sich Dürer nicht, daß er einem über die Erde hinfahrenden schwarzen Vogel aus dem Schnabel die geschriebenen Worte »Wehe! Wehe!« kommen läßt. Von einem meßbaren Raum ist nicht mehr die Rede. Es ist auch keine Zeit, die Körper als Körper aufzufassen, nur wenige große Linien bleiben übrig, diese aber ergehen sich in ungeheuren Übertreibungen. Vergessen ist alles, was die früheren Jahrhunderte von der Antike aufgenommen hatten; aber auch der van Eycksche Naturalismus. Man wage es zu sagen: Grundvorstellungen aus dem germanischen Altertum, die dort nur in der abstrakten Linienwelt des Ornaments sich hatten ausleben können, sind zu neuer Macht entbunden. Der nahe bevorstehenden Revolution des religiösen Gewissens ging diese der künstlerischen Phantasie voraus*. Dürers Apokalypse ist die stärkste je gewagte nordische Antithese (mag man sie »faustisch« nennen) zum südlich-klassischen Ideal, das um dieselbe Zeit werbend und lockend zu Dürer herantrat. Der Stil der Apokalypse ist entfernt nicht renaissancemäßig; und doch, wie merkwürdig! ohne das Beispiel von Mantegnas Formengröße und Pathos hätte Dürer

* Was man sonst noch in stofflicher Hinsicht, sei es mit Recht oder Unrecht, als antirömischen Protest hat deuten wollen, kommt daneben wenig in Betracht.

die Freiheit zu diesem gewaltigen Vorstoß wahrscheinlich nicht gefunden. — Wir sind heute, aus mehr als einem Grunde, für die Tonart von Dürers Apokalypse empfänglich gestimmt. Gute Reproduktionen sind in vielen deutschen Häusern verbreitet. Eigentlich gehört auch das dazu (wie Wölfflin sagt), daß man das echte alte Buch in alter niedriger Stube einmal gesehen hat, um zu ahnen, wie die gewaltigen Linien von Dürers Griffel einst wie in Flammenschrift müssen aufgeleuchtet haben. Zu näherer Betrachtung haben wir uns vier Blätter ausgewählt. — Bl. VI. Apoc. c. 7, v. 1—4 (Abb. 18). Die ersten Akte des Dramas sind vorüber. Eine Pause tritt ein. »Und darnach sahe ich vier Engel stehen auf den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde, auf daß kein Wind über die Erde bliese, noch über das Meer, noch über einigen Baum. Und ich sahe einen andern Engel aufsteigen von der Sonnen Aufgang, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes und schrie mit großer Stimme zu den vier Engeln, welchen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer. Und er sprach: Beschädiget die Erde nicht, noch das Meer, noch die Bäume, bis daß wir versiegeln die Knechte unsers Gottes an ihren Stirnen. Und ich hörte die Zahl derer, die versiegelt waren, hundertundvierundvierzigtausend.« Als Illustration betrachtet, läßt Dürers Darstellung viel zu wünschen übrig. Alle diese Vorgänge übersichtlich im Raum zu ordnen war ein Ding der Unmöglichkeit. Dürer legt den größten Nachdruck auf die zwei Engel an den vorderen Ecken. Gegen wen die beiden hinten stehenden abwehrend sich wenden, sehen wir. Aber die beiden ersten? Sie scheinen zum Bilde hinauszusehen. Und doch ist es so gemeint, daß ihr Blick und ihre Gebärde auf die Windgötter an den äußersten oberen Ecken des Bildes hinzielen. Von dieser Unklarheit abgesehen, sind es Gestalten von unbeschreiblicher Größe. Nichts von den anmutigen Himmelsbewohnern, wie man sie zu sehen gewohnt war, kindlich oder jungfräulich, sondern schwertragende, knochenstarke Männerengel, auf Geierflügeln herangerauscht, um Gottes Gericht zu vollstrecken, von wundervoll langsamem Rhythmus der Bewegung und gehaltenem großem Pathos im Aufblick. Die Stirnversiegelung der Hundertvierundvierzigtausend ist mit Recht nur eine Nebenszene, und Dürer läßt es darauf ankommen, die Einheit der Bildfläche durch sie zu zerreißen. — Bl. IX. Apoc. c. 8, v. 13ff. (Abb. 17). Die vier Engel, die gebunden lagen am großen Wasserstrom Euphrat und die losgelöst sind, den dritten Teil der Menschheit zu vernichten. Die sechste Posaune wird geblasen. Unter dem Altar sausen die Gepanzerten heran auf feuerspeienden Rossen mit Löwenköpfen. Auf der Erde sind schon die vier Würgengel, die wir vorher in Ruhe gesehen haben, am Werk. Symmetrisch, in militärischer Ordnung. Papst und Kaiser liegen heulend am Boden, ein Reiter wird in Stücke zerschlagen, ein Weib an den Haaren gepackt; wunderbar, wie mit keinem Dutzend Köpfen der Eindruck einer unübersehbaren Menge

hervorgerufen wird. — Bl. XI. Apoc. c. 14, v. 11ff. (Abb. 20). Des Erzengels Michael Kampf mit Satanas und seinen Drachen. War in den vorigen Blättern etwas vom Geiste Mantegnas, so taucht Dürer hier zurück in altertümliche gotische Kunst, doch mit gewaltiger Bewegungssteigerung. Die Drachen erinnern an Schongauers Versuchung des hl. Antonius, nur sind sie viel wilder und schrecklicher. In der Hauptfigur eine merkwürdige Verbindung von Leidenschaft und Starrheit. In dem steten Durcheinander von tiefem Schwarz und grellem Licht die ganze Furchtbarkeit und Schwierigkeit des Streites (Raphaels St. Michael siegt mühelos mit himmlischer Anmut). — Bl. XII. Apoc. c. 13. (Abb. 19). Oben der Gott des Zornes mit der Sichel. Unter der feuertriefenden Wolke erscheint das aus Pardel, Bär und Löwe zusammengesetzte Tier mit den Lammshörnern. Aus dem Meere steigt das siebenköpfige Tier, das die Anbetung der Großen der Erde entgegennimmt. Die Mimik der langen Hälse und der dämonische Hohn in den Physiognomien gehören zu Dürers geistreichsten Erfindungen. — Es ist eigentlich eine Schwächung des Eindrucks, daß der Drache noch auf zwei andern Blättern wiederkehrt. Einmal reitet auf ihm die große Babylonierin, diese allerdings superb*. — Auf dem letzten Blatte wird der Teufel ergriffen, gebunden und in den Abgrund gestürzt für tausend Jahre.

MARIA UND DAS MARIENLEBEN.

Dürers Marienleben (Abb. 33—36) ist die letzte bedeutende Äußerung des Marienkultus in der Kunst. Die Reformation kam und räumte hart auf mit dem naiven Anthropomorphismus der Volksreligion, welchem neben dem Manne Christus die Frau Maria so ganz selbstverständlich und notwendig war. Dürers Marienleben ist in der letzten Stunde geschaffen, in der es noch möglich war. Rein mittelalterlich empfunden ist es auch nicht mehr, obgleich alle stofflichen Motive daher kommen. Was die Gestalt Marias dem hohen Mittelalter bedeutete, hat die Dichtung noch vielseitiger und tiefsinniger ausgedrückt als die nur auf ihrem Hintergrund zu verstehende bildende Kunst. Dieser femininen und mit Mystik getränkten Atmosphäre war Dürer weit entrückt; aber auch der hausbackenen Bürgerlichkeit des 15. Jahrhunderts. Er zeigt die Dinge in einer wo nicht verklärten, so doch festlich farbenreichen Beleuchtung. Nahes und Fernes berührt sich. Die Gestalten des Alltags gehen über exotische Schauplätze, zuweilen streift sie ein Strahl aus der überirdischen Welt, am Schluß steigt tragisches Gewölk auf. Soweit kam Dürer der theologischen Systematik, welche das Marienleben in die sieben Freuden und sieben Schmerzen einteilte, entgegen; bei ihm ist der frohe Ton der stärkere; das Herbste erleben wir nicht mehr mit, und das Ende ist Auffahrt und Krönung im Himmel. In der künstlerischen

* Dürer benutzte zu ihr eine ältere Studie nach einer venezianischen Kurtisane.

Gestaltung durchkreuzen sich Probleme sehr verschiedener Art. Die glücklichste Errungenschaft, wenn auch vielleicht nicht die bewußteste, ist das harmonische Zusammenklingen der natürlichen Szenerie mit dem menschlichen Vorgang. Auf seinen frühen Schnitten und Stichen war das noch nicht so. Die Hintergründe der »heiligen Familie mit der Heuschrecke«, der andern »mit den drei Hasen« oder mit »Simsons Löwenkampf« stehen mit der Stimmung der Szene in keinem Zusammenhang, sie könnten ohne Schaden auch ganz anders aussehen. Gleich vom zweiten Blatte des Marienlebens, der Verkündigung des Engels an Joachim (Abb. 33), wird man das nicht mehr sagen wollen; die Schafweide am Rande des Walddickichts ist mehr als Hintergrund, ist ein untrennbarer Bestandteil der Erzählung. Das gilt nicht minder von der »Heimsuchung«; Marias Gang über das Gebirge (Luc. c. 1, v. 39) war, wie viele Volkslieder zeigen, eine sehr gegenwärtige Vorstellung; die prachtvolle Alpenlandschaft deutet auf den Weg, den Maria zurückgelegt hat (Abb. 34). So auch die Flucht nach Ägypten; die subtropischen Bäume des Vordergrundes durften seit Schongauers Vorgang (Bd. II Abb. 675) nicht fehlen; nur diese Einzelheiten sind entlehnt; das Waldesdunkel und seine Romantik war vor Dürer noch nie dargestellt worden; die Beschauer mußten sich sagen: ja, das haben wir unbewußt sehr lange empfunden, hier zum erstenmal ist das Siegel gelöst. — Noch unmittelbarer eine Überraschung für das Publikum sind die in einem architektonischen Innenraum vor sich gehenden Szenen. Hier melden sich, obgleich sie ein ganzes Jahrzehnt zurückliegen, die italienischen Erinnerungen: weite Räume, große Wandflächen, Rundbögen abwechselnd mit geradem Gebälk, Tonnengewölbe; aber keine Renaissancezierformen, sondern spätgotisch - krausnaturalistische. Es wäre sehr falsch, über diese hybriden, in keiner Wirklichkeit vorhandenen Gebilde zu lächeln. Was wäre entstanden, wenn Dürer die bewegte Menschenmasse der »Beschneidung« in eine gotische Kirchenhalle, wie Jan van Eyck oder Konrad Witz es taten, gestellt hätte? Hier sind übersichtliche Raumweite und ein ruhiger Grund gewonnen. Das Gemach in »Mariä Geburt« (Abb. 36) ist mit falsch deutschtümelnder Sentimentalität oft als »Nürnberger Wochenstube« ausgegeben worden. Das kann nur von den Einzelheiten gelten. So weite Räume, so hohe Betthimmel gab es in keinem deutschen Wohnhaus. Aber Dürer brauchte sie für die Ökonomie seines Bildes, zu der nicht nur das Behagen an den trinkenden und schwatzenden Gevatterinnen des Vordergrundes gehört, sondern auch die Möglichkeit, der durch einige überaus reizende Bewegungs- und Stellungsmotive noch nicht genügend wettgemachten stofflichen Alltäglichkeit der Szene einen großen Kontrast entgegenzusetzen: die Decke öffnet sich, himmlisches Gewölk bricht herein, einen das Weihrauchfaß schwingenden Engel tragend — und, um auch noch den formalen Gewinn nach Verdienst einzuschätzen, dieser Engel stellt über der

breiten unteren Szene die krönende Spitze eines regelmäßigen Dreiecks her, das erst der ganzen irregulären Komposition Festigkeit und Würde gibt. Selbst bei Dürer gibt es kaum wieder etwas so Geistreich-Kühnes. Hätte sich hieraus nicht auch ein neues Prinzip für die große Altarmalerei entwickeln lassen, das geschmeidiger und fruchtbarer gewesen wäre als die großen architektonischen Bildkonstruktionen italienischer Art, bei denen er später eine Zeitlang sein Heil suchte?

Das Marienleben hatte zu erzählen, nicht zu charakterisieren. Welches Bild sich Dürer von Maria machte, müßten uns die Einzeldarstellungen sagen, deren Zahl sehr groß ist — gemalte Täfelchen, sehr viel Kupferstiche, auch viel Entwürfe und Varianten in Zeichnung. Aber wer erwartete, daß Dürer vom Wesen der deutschen Madonna eine letzte und schönste Offenbarung geben würde, bleibt enttäuscht. Dürer hat sich tief in das Thema eingebohrt, er ließ nicht ab davon, und doch erwies es, das dem 15. Jahrhundert ein unerschöpflich dankbares gewesen war, ihm sich spröde. Es ist dankbar nur für eine naive Gemütsverfassung. Diese fehlte Dürer; er war nicht harmlos genug für die Aufgabe. Die Marienbilder und -statuen des 15. Jahrhunderts, wie oft auch gering an Kunst, haben einen unbedingt glaubwürdigen, warm vertraulichen Herzenston; die Dürerischen erstarren in Absichtlichkeit, tragen schwer an ihrer Formengröße. Man sieht hier besonders klar, wodurch das italienische Vorbild irreführte. Der fremde Gefühlswert formaler Schönheit, der auf einer so gänzlich andern menschlichen Kultur beruhte, war kaum so nachzuempfinden, daß er einen Ersatz für das verlorene seelische Eigengut gewährt hätte; in Deutschland mußte er als Leere und Kälte erscheinen. Wer in der Geschichte des Dürerischen Marienbildes diesen stillen Kampf genau verfolgt, kann sich eines schmerzlichen Gefühls nicht erwehren. Aber doch darf man nicht alles Italien in die Schuhe schieben. Es scheint, daß in Dürers geistiger Konstitution von vornherein etwas lag, das es ihm schwer machte, in die weibliche Natur sich hineinzudenken. Es wäre wie bei Schiller gewesen. Beide bildeten ihre Frauencharaktere aus der Idee, in ihrem Erlebnis war hier eine Lücke. Endlich muß noch etwas Allgemeines in Betracht gezogen werden. Für Dürer hatte die Madonna nicht mehr die volle religiöse Bedeutung von ehemals. Es ist in kirchlicher Hülle weltliche Kunst, womit von vornherein jener innere Widerspruch gegeben war, daß die Form nicht geschaffen wurde, um den inneren Gehalt des Themas an den Tag zu bringen, sondern eigenwillig neben denselben sich stellte. Unbefangen der Sache hingegeben ist Dürer nur in den nicht vielen Fällen, wo er sonst nichts geben will als in einfachster Bescheidenheit die mütterliche Mutter. Den von Italien unberührten Dürer lehrt uns am schönsten der kleine Kupferstich von 1503 kennen (Abb. 31). Im Formcharakter ist nichts von Repräsentation; der Landschaft fehlt die sonst so gern gezeigte festliche Fülle; keine

spielenden Tiere, keine dienenden Engel; alles konzentriert sich auf das einfache Eine: eine Mutter, die ihrem Kinde die Brust reicht. Eine Frau aus dem Volk, nicht mehr jung, vielleicht nie schön gewesen. Aber ein Strom von schlichter Güte und Liebe ergießt sich von ihr, wie sie das Kind, von dem nur noch das Köpfchen sichtbar wird, mit ihren Armen weich umschließt, wie die Hände in natürlichst anmutigem Spiel sich begegnen. Und als wohlberechneter ornamentaler Nebenklang das zierliche Sträuchlein am Gehege (dem tendenzlose Natur gewordenen Nachkömmling des mystischen Hortus conclusus von ehemdem). Vielleicht nur unbewußt, darum nicht weniger bestimmt stellt sich hier Dürer in Gegensatz zum italienischen Cinquecento, welches das Motiv des Säugens unbedingt vermied als zu gemein. — Die späteren Madonnenstiche erheben sich in Form der Technik zu großer Pracht, auffallend und stets fehlt ihnen die Heiterkeit, ja die spätesten (1518 und 1520) werden wirklich dumpf und schwer. Als eine gänzlich anders geartete überraschende Enklave steht zwischen ihnen der große Holzschnitt von 1518 »Maria als Königin der Engel« (Abb. 61). Sie ist über alles hinaus, was den Erdenbewohnern Freud und Leid heißt. In ruhiger Würde nimmt sie die Huldigungen entgegen. Nicht nur wird die äußere Aktion des Musizierens dargestellt, es ist auch im jubelnden Schwung des überaus kunstvoll verflochtenen Lineaments die am meisten musikverwandte unter allen Dürerischen Bilderfindungen; »ihrem üppigen und doch zusammengehaltenen Reichtum hat auch diese schönheitsfreudige Zeit nichts Gleiches an die Seite zu stellen« (Heidrich).

CHRISTUS UND DIE PASSION.

Der Gegenstand ist für die Kunst des letzten Menschenalters vor der Reformation von so zentraler Bedeutung, daß wir mit einer weiter ausholenden Überlegung beginnen müssen.

Die deutsche Kunst des Zeitalters, Dürer an der Spitze, war daran, mit der italienischen Renaissance in Fühlung zu treten. Dabei waren doch die Lebensinhalte der beiden Völker von Grund aus verschieden. Mit klarster Bestimmtheit zeigt sich das im Verhältnis der Kunst zur Religion. Die Renaissance hat sich der Darstellung hergebrachter kirchlicher Stoffe nicht geweigert; allein sie fügte sich ihnen mit bezeichnender Auswahl; durchaus ablehnend verhielt sie sich auf ihrem Höhepunkt gegen das Leiden Christi. Nur provinzielle Bevölkerungen mit altertümlicher Gesinnung haben noch mitunter es dargestellt gewünscht. Aber sehen wir uns unter den führenden großen Meistern um: nur an der äußersten Peripherie berühren sie das Passionsthema hin und wieder. Lionardo hat das Abendmahl geschaffen; Michelangelo in seiner Jugend einmal die Pietà, im Auftrage übrigens eines tramontanen Kardinals, und in höchstem Alter, als die echte Renaissancestimmung schon verschwunden war, eine

Grablegung; Raphaels Grablegung ist noch Provinzialkunst, seine Kreuztragung für einen Ausländer gemalt und — mit beträchtlichen Anleihen bei Stichen von Schongauer und Dürer.

Dagegen Deutschland! Im letzten Halbjahrhundert vor der Reformation, anschwellend je mehr die Zeit sich ihr näherte, ist kein anderer Gegenstand so viel von der Kunst verlangt worden: Passionsaltäre, Kreuzigungsgruppen, Ölberge, Stationswege, Grablegungen, dazu der Bilddruck — ein unermeßlicher Überschwang. Die volkstümliche Frömmigkeit konnte sich nicht ersättigen daran. — Bei Dürer liegt der Tatbestand vor, daß in seinen Altarbildern das Leiden des Erlösers durchaus fehlt; er ging in ihnen Formproblemen nach, zu denen dieser Inhalt nicht gepaßt hätte; einen um so breiteren Raum nimmt er in seinen Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen ein. Was bedeutet dieser Unterschied? Daß er hier, von jedem Auftrag unabhängig, als einzelner reden wollte von dem, was ihn erfüllte, zu allem Volk, zu jedermann, der ihn hören mochte. Bemerken wir weiter: Dürer hat sich Christus überhaupt nur in der Gestalt des Leidenden vorgestellt. Selbst die Trinität gibt er allein unter der Form des »Gnadenstuhls«, d. h. in jener Abwandlung, bei welcher der Sohn als Gekreuzigter oder (der Pietàdarstellung sich nähernd) als Leichnam zwischen den Knien des Vaters liegt (der Landauersche Altar, der große Holzschnitt von 1511). Dreimal wurde die Passion als vollständiger Zyklus in den Druck gebracht, am vollständigsten, in 34 Blättern, in der wegen ihres Formates so genannten »kleinen« Holzschnittpassion; zu zwei weiteren liegen Entwürfe vor*; endlich eine ziemliche Menge von Einzelszenen in Stich wie Zeichnung. Jede dieser Passionen hat ihre eigene Stimmung, Wiederholung von Motiven kommt fast nicht vor. Wir betrachten im folgenden vornehmlich die gemeinsamen Charakterzüge. — Bei diesem Thema, das sich ihm so unerschöpflich zeigte, hat er gleichwohl nicht daran gedacht, durch neue Erfindung zu überraschen; ebenso tritt das bei ihm sonst so starke Interesse an der Form beiseite: nur der große und ergreifende Inhalt soll sprechen, so klar, knapp und schlagend in den Hauptmotiven, so rein und stark im Ausdruck wie möglich; dahinter soll die Kunst sich verbergen, auch wenn sie ganz gewiß und notwendig vorhanden ist. Was tun diese Menschen? Was geht innerlich in ihnen vor? Daneben darf keine andere Frage aufkommen. Dürer hat es erreicht, daß alles Vorherige vergessen wurde und seine Passion in der Vorstellung des deutschen Volkes schlechthin die Passion wurde, ebenso endgültig wie ihre musikalische Gestaltung durch Bach. So hoch sein persönliches Verdienst daran ist, werden wir doch auch hier sagen müssen: die Zeit war dazu reif

* Die sog. grüne Passion in der Albertina in Wien ist die Verarbeitung Dürerischer Entwürfe durch eine jüngere Hand, auf elegante Aufmachung ausgehend und mit manchen kleinen Veränderungen, die Verbesserungen sein wollen, aber das Gegenteil sind.

geworden, es ist die Gesinnung einer ganzen Generation, die sich in ihm abklärte und sublimierte*. Der Unterschied von den Passionsdarstellungen der vorangehenden Zeiten liegt — abgesehen von der sofort sich aufdrängenden Überlegenheit der Qualität — in folgendem. Das 15. Jahrhundert hatte alles aufs Mitleid gestellt, Mitleid mit dem physischen Leiden, wobei die edle Art des Dulders als körperliche Zartheit und Wehrlosigkeit gekennzeichnet wird: ein erbarmungswürdig geschändeter, zerschlagener und zerbrochener Mensch, widerstandslos preisgegeben dem Haß der robusten Gemeinheit — aber kein Held. Dies nun, ein Held und Überwinder, ist der Christus Dürers. Er widersetzt sich nicht seinen Feinden, aber er läßt sie fühlen, daß seine höhere Natur unbesiegbar ist. Nur im äußeren Schein ein bloßes Leiden, in Wahrheit ein Kampf, der Siegeskampf des Göttlichen im Menschen. Und dadurch erst wird eine wirklich dramatische Gestaltung des Stoffes möglich. Manche andere vor und nach Dürer haben die äußere Dramatik der Vorgänge eindrücklicher herausgebracht: er muß von innen heraus verstanden werden. Wo für ihn der Kern der Sache lag, zeigt sich darin, daß ihn keine Szene so oft gefangennahm — er hat an die zehnmal sie gezeichnet und immer neu — als die für den äußeren Sinn am wenigsten dramatische der Gethsemanenacht: drei Schlafende und einer, der im Gebete kniet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. . . . »Vater! Willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.« Dürer hat diese ganze Stufenleiter durchmessen. In der großen Holzschnittpassion steht er noch im Banne der herkömmlichen, zu vielen Hunderten damals vorhandenen plastischen Ölberggruppen; vorn die schlafenden Jünger nehmen viel Raum ein, Jesus, der von ihnen gegangen ist, steht im Mittelgrunde, die Landschaft ist in ziemlicher Breite ausgemalt und noch ohne Stimmungswert. — Auf dem Kupferstich von 1508 ist es dunkle Nacht; ihre Schatten legen sich über die Schlafenden, so daß sie nicht zu sehr den Blick auf sich ziehen; ein breites Licht fällt auf Jesus, der unter Sprengung des symmetrischen Aufbaus an die Seite verschoben ist; es ist der Moment, wo das Fleisch schwach wird, der Engel hält ihm mit strenger Gebärde das Marterkreuz entgegen, und er wirft mit einem Aufschrei die Arme in die Luft. — Der Holzschnitt der kleinen Passion (Abb. 46) ist ein Bild der Ergebung. Der dritte Jünger, fast verdeckt, die beiden andern herrlich erfunden im Motiv, aber durchaus untergeordnet. Von Jesus sieht man das Gesicht kaum, im Umriß liegt eine wunderbar ergreifende Melodie. — Die große Eisenradierung von 1515 kehrt die herkömmliche Anordnung um, die

* Wir denken hierbei nicht nur an die Gesinnung der Künstler, sondern der geistigen Führer überhaupt. Unter den ersteren war Adam Kraft Dürer am nächsten gekommen, und gewiß nicht ohne Einfluß auf ihn. Im einzelnen in dieser Hinsicht besonders zu beachten Krafts Kreuztragungsrelief in St. Sebald.

Jünger liegen im Hintergrunde, gerade nur angedeutet, die Gestalt Christi beherrscht alles und wird monumental, der Seelenkampf findet einen, der völlig Herr über sich ist, nur die Hände zucken zusammen mit einer leicht abwehrenden Gebärde; von dem Engel mit dem Kelch wird zwischen Wolken nur der Kopf sichtbar, in seiner Trauer unendlich schön; der Nachtwind fährt schaurig über den halb entblätterten Baum (Abb. 52). — Wir können nicht alle Varianten beschreiben. Auf einer späten Zeichnung (Frankfurt a. M.) ist das Äußerste und Herbeste gewagt: Jesus liegt platt auf dem Boden hingestreckt, die Arme von sich, so daß die Figur des Kreuzes vorweggenommen wird. — Als ein mit seiner natürlichen Angst Ringender beginnt er in der Nacht von Gethsemane den Leidensweg: und am Kreuz endet er ihn als König — nicht mit einer Krone, wie sie in greiflicherer Symbolik das frühe Mittelalter ihm gab*, aber unsichtbar schwebt sie doch auf seiner Stirn. Jene alten romanischen Holzkruzifixe sind viel mehr die Vorfahren des Dürerschen Christus als die weichen, in Leid zerfließenden der Mystik. Dürers Christusideal ist dasselbe, das Luther hegte: ein durchaus männliches. Sein Anblick soll nicht rühren, sondern stärken und erheben.

In Dürers schriftlichem Nachlaß findet sich der von der Denkweise des späten Mittelalters weltweit sich entfernende Satz: »Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist.« Zusammenfassend hat er sein Ideal in mehreren Einzelblättern kundgegeben. Der Schmerzensmann auf dem Titelblatt der kleinen Passion (Abb. 42), auf einem Steine sitzend, in sich versunken im Nachdenken über der Welt Sünden, die zu tragen er gekommen ist, ist das Tiefste, was in der Sichtbarmachung eines seelischen Vorganges innerhalb dieser Vorstellung jemals gesagt worden ist: — man denke an die Länge des Weges, der zurückgelegt werden mußte von den Anfängen der christlichen Kunst, der es im Gotteslamm denselben Gedanken nur symbolisch zu fassen möglich gewesen war. Der stehende Schmerzensmann von 1512 (Abb. 51) legt den Nachdruck auf den Adel und die Hoheit der körperlichen Schönheit, die unbefleckt geblieben ist in aller Schmach. Dann die wunderbare Erneuerung eines alten Gedankens in dem Schweiß Tuch der hl. Veronika von 1513 (Abb. 50): zwei Engel mit feierlich im Luftstrom wallenden Gewändern zeigen der Welt das auf dem wunderbaren Tuch aufgefangene Antlitz des Erlösers, in dem alles monumental gesammelt ist, was in den Passionen dramatisch sich folgte: Trauer um die Menschheit, eigenes Leiden, Entschluß zum Kampf mit der Welt und zum Sieg über Sünde und Tod. Hier in einem Momente höchster Begnadung des inneren Schauens hat Dürer die letzte Erfüllung dessen gefunden, worauf die Jahrhunderte gewartet hatten: den deutschen Christus**.

* Bd. I Abb. 421.

** Allein den Kopf für sich, vom Schweiß Tuch abgelöst, eine Maske ohne Hals, gibt

Vornehmlich aus ihnen erkennen wir, was Dürer nach der stofflichen Seite für die Erweiterung des Darstellungskreises getan hat. Wenn auch derselbe gemäß dem Prinzip des Realismus unbegrenzt war, so hatte doch das 15. Jahrhundert die meisten Gegenstände noch unter dem Schutzmantel religiöser Vorwürfe verborgen. Sie zum selbständigen Thema zu machen war erst der Graphik vorbehalten. Was darin Schongauer und der Hausbuchmeister gelegentlich schon gewagt hatten, ist in Erinnerung. Es ist eine der greifbarsten Einwirkungen von Dürers Aufenthalt im Elsaß, daß er früh auf diese Bahn geriet. Er hat schon alle Gattungen, die nachmals in der Malerei der Niederländer des 17. Jahrhunderts spezialistisch ausgebaut wurden, in seinen Holzschnitten und Kupferstichen vorweggenommen. Nur das Stilleben und die Landschaft blieb bei ihm noch der Handzeichnung vorbehalten, wo es aber mit voller Hingebung behandelt wurde. Charakterfiguren aus der bäuerlichen Welt haben ihm in allen Lebensperioden Vergnügen gemacht; er sieht sie mit den Augen des Städters an, also nicht eben liebevoll, doch auch nicht eigentlich satirisch; es sind die Bauern vor dem Bauernkrieg, trotzig selbstbewußt, breitspurig, listig. Landsknechte, fremde Kriegsvölker, Ungarn, Türken werden gezeigt; es gab also Käufer, die sich gleich dem Zeichner an ihrer charakteristischen Erscheinung erfreuten. Die Tierwelt wird beobachtet; die großen frühen Stiche mit dem verlorenen Sohn und der Jagd des hl. Eustachius sind wesentlich Tierbilder; zweimal wurde ein Pferd für sich allein gestochen; als Holzschnitt, also für ein größeres Publikum, ein ganz köstlich charakterisiertes Rhinoceros. Die Wasserfarbenzeichnungen nach dem Kopf eines toten Hirsches, einem Hasen, einer Nebelkrähe, einem Hirschkäfer sind Wunderwerke wissenschaftlich genauer und zugleich gefühlvoller Beobachtung; ihnen gesellen sich die botanischen Stilleben, das »große« und das »kleine« Rasenstück zu. Einem verbreiteten Geschmacke huldigen, übrigens nur in seinen Jugendwerken vertreten, die Sittenbilder mit moralisierender Spitze: der Jüngling mit der Buhlerin und dem hinter einem Baumstamm lauenden Tod u. a. m. Die Darstellung des nackten Frauenleibes konnte als Selbstzweck nicht gegeben werden, sie mußte sich rechtfertigen durch allegorische oder fabulöse Einkleidung, wobei es ziemlich unerheblich ist, an welche Fabel Dürer im einzelnen Falle gedacht hätte; für diese Art ist es nur ein Gewinn, daß ein unaufgelöstes Rätsel übrigbleibt. In die antike Mythologie greift er selten und behandelt sie dann mit bemerkenswerter

der berühmte kolossale Holzschnitt, der Dürers Namen doch nicht mit ganzem Rechte trägt. Er ist nach seinem Tode veröffentlicht und wahrscheinlich von seinem Schüler Hans Sebald Beham auf den Stock gezeichnet, sehr eng dem Stich von 1513 und einer Zeichnung im Gebetbuch sich anschließend, aber in einer dürerfremden, klassizistisch kühlen Erhabenheit.

Freiheit wie auf dem Stich mit Apollo und Diana. Die Satyrfamilie ist ein nordisches Waldmärchen geworden (Abb. 32), und die großartig kühne Entführung auf dem Einhorn erinnert direkt an deutsche Sagen. — Das Originellste, was Dürer geschaffen hat, sind die drei sogenannten Meisterstiche — »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus« und »Die Melancholie« —, originell, doch nicht in dem Sinne des zweifelhaften Verdienstes einer Erfindung aus dem Nichts, sondern durch die Gestaltungskraft, mit der bekannte Vorstellungen zu einem zwingenden Eindruck zusammengefaßt werden. Sie sind unübertroffene Muster symbolischer Kunst, das will sagen: es wird ein Vorgang gezeigt, der für sich verständlich und eindrucksvoll ist, aber zugleich die Phantasie auf einen zweiten, hinter dem ersten liegenden Sinn hinzieht. — Auf dem ersten Blatt (Abb. 54) sieht man: ein Rittersmann, von Kopf zu Fuß in Eisen, aber mit offenem Visier, reitet durch eine finstere Felsschlucht; am Boden liegt Totengebein; hinter und neben ihm zwei spukhafte Begleiter, der Teufel und der Tod; der Ritter aber zieht gelassen seines Weges, und auf der Höhe wird das Ziel sichtbar, in hellem Sonnenschein seine feste Burg. Das ist der unmittelbare Inhalt. Für den Betrachter am Vorabend der Reformation kam fast von selbst eine zweite Gedankenreihe in Bewegung. »Denn des Menschen Leben ist nichts anderes denn eine Ritterschaft hier auf Erden«, so übersetzten die deutschen Bibeln des 15. Jahrhunderts die Stelle Hiob 7, 1. »Zieh an die Waffenrüstung Gottes, daß ihr bestehen könnt wider die Schliche des Teufels«, hatte Paulus geschrieben. In der Sprache der Mystiker ist die geistliche Ritterschaft ein vielgebrauchtes Bild, das unzähligemal wiederholt wurde und das kürzlich (1497) noch Erasmus für den Titel einer erbaulichen Schrift »Handbüchlein des christlichen Ritters« benutzt hatte. Und so klingt es weiter:

»Ein' feste Burg ist unser Gott

.....
Und wenn die Welt voll Teufel wär'«.

Die Italiener der Renaissance nannten mit etwas scheuem Lob die Deutschen das religiöseste und zugleich kriegerischste Volk Europas. Hier zeichnet Dürer seiner Zeit ein Idealbild, wie für das 13. Jahrhundert der große Bildhauer des Bamberger Doms eines gegeben hatte: jetzt nicht romantisch schwärmend, sondern schlicht und gerade, tapfer und gottvertrauend. — Die beiden Stiche von 1514, die Melancholie und der Hieronymus (Abb. 59, 57), sind nicht als zusammengehörige Gegenstücke erfunden; wären sie das, so wären sie schlecht komponiert; sie sollen nicht nebeneinander gesehen werden. Aber doch macht ihre zeitliche Nähe wahrscheinlich, daß die eine Erfindung die andere angeregt hat. Wir sehen in ihnen kontrastierende Seelengemälde vor uns, zwei entgegengesetzte Typen geistiger Arbeit. — Personifikationen der sieben freien

Künste waren das Mittelalter hindurch unendlich oft dargestellt worden (Bd. I Abb. 331). Von der scholastischen Allegorik weiß Dürer nichts mehr. Auch daß er die Absicht gehabt habe, die aus dem Altertum übernommene, den Humanisten geläufige Lehre von den vier Temperamenten zu illustrieren, wobei er aber über die erste Nummer, nämlich die Melancholie, nicht hinausgekommen sei, ist nicht zu erweisen. »Melancholie« muß nicht als zusammenfassende Überschrift des Ganzen genommen werden. Was sehen wir denn? Eine Frau von nicht menschlicher Art, geflügelt, hockt unter einer verworrenen Menge von Gegenständen, wie sie der Mathematiker und Mechaniker braucht; wahrscheinlich hat sie sich mit ihnen beschäftigt; aber in diesem Augenblick tut sie es nicht: die Hand spielt gedankenlos mit dem Zirkel; ohne Ordnung liegen und stehen die andern Instrumente um sie her; der Kopf mit wirrem Haar ist müde auf den Arm gestützt; der Blick faßt nichts; die Flügel heben nicht. Alle Linien sind in Dissonanz, ein zerfahrenes Zwielficht liegt über der Szene. Sollte hiermit nicht alles Nötige gegeben sein, das Bild zu verstehen? Es versinnlicht den Zustand des forschenden Geistes, der eintritt, wenn ihn das Gefühl der Endlichkeit aller Erkenntnis überfällt; er bringt Schwermut, Melancholie — genau wie wir heute das Wort brauchen und wie es auch im Gebrauch jener Zeit nachgewiesen werden kann. Es ist an den Ausspruch des Florentinischen Philosophen Marsilio Ficino erinnert worden in seinem damals ins Deutsche übersetzten Buch vom gesunden Leben: »Alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewesen, die sind alle Melancholici gewesen«. Es mag ja sein, daß Dürer dies gelesen hat. Aber auch ohne Ficino kannte er diesen Zustand aus eigenster Erfahrung; mit Zirkel und mit Zahlen, wie das Bild es zeigt, hatte er selbst das Gesetz der Schönheit zu erfassen gesucht und es nicht gefunden; an mehr als einer Stelle seines schriftlichen Nachlasses bricht der Zweifel an der menschlichen Urteilskraft mit Bitterkeit hervor: »Niemand weiß das, denn Gott allein«. Und noch bestimmter sagt er einmal: Eine stete Übung der Vernunft verbraucht den subtilsten und klarsten Teil des Bluts und ruft einen melancholischen Geist hervor. Hier ist der Schlüssel, alles weitere Spintisieren ist überflüssig. — Einen Zustand entgegengesetzter Art schildert das Blatt mit Hieronymus: es ist das Abbild der von den Humanisten gepriesenen *beata tranquillitas*. Hieronymus ist unter den Kirchenvätern der eigentliche Gelehrte, der Philologe, der Bibelübersetzer. Er sitzt klein im Hintergrunde; würden nicht alle perspektivischen Linien auf ihn hinführen, man könnte ihn übersehen; aber sein Geist teilt sich dem ganzen Raume mit und taucht jedes Ding in ihm in Behagen und Frieden: man meint in dieser heiligen Stille nichts zu hören als das Knistern der über das Pergament fahrenden Feder, die Tiere schlafen, der Totenkopf, fast freundlich dreinblickend, spricht von einer noch tieferen, endgültigen Ruhe.

Der oft gepriesene »Tiefsinn« dieser Blätter sollte nicht in der gedanklichen Erfindung gesucht werden. Diese Gedanken waren damals Gemeingut der Gebildeten; neu und Dürer eigentümlich ist die Art ihrer Assoziation mit Augeneindrücken. Es gehörte mehr dazu als der »Gedanke«, aber auch mehr als ein scharfes Auge und eine geschickte Hand, um so, wie es hier geschehen ist, in der sinnlichen Erscheinung der Dinge ein Gleichnis des Unsinnlichen zu finden, in wunderbarer Weise jede körperliche Linie der Umgebung und das Fluidum von Licht und Luft mit einer menschlichen Seelenstimmung in eins zusammenzuschmelzen. Es sind die frühesten Denkmäler moderner Stimmungskunst. Darf man sagen, daß Dürer hier schon etwas Ähnliches angestrebt habe wie Rembrandt, so ist es doch, was nicht weniger beachtenswert ist, mit andern Mitteln geschehen. Dieselben sind nicht rein malerischer Natur. Für Dürer wesentlich ist die Vereinigung der im Raum zerstreuten und für sich selbständigen Dinge durch gedankliche Beziehungen. Man hat mit Recht darin die echt deutsche Neigung zu »Polyphonie und Kontrapunkt« wiedergefunden (Spengler).

DIE ARBEITEN FÜR KAISER MAXIMILIAN.

Über die weitläufigen, eine Menge von Künstlern beschäftigenden Unternehmungen des plänereichen Kaisers haben wir früher berichtet (S. 27—30). Dürers Anteil zerfällt in zwei Gruppen: »Triumph« und »Gebetbuch«. Es sind sehr verschieden geartete Aufgaben.

Alles, was wir bisher von Dürer kennengelernt haben, war aus seiner eigenen Initiative hervorgegangen; auch dort, wo er gegebene Aufträge auszuführen hatte, wie in seinen Altarbildern, sicherte er sich ein bedeutendes Maß von Unabhängigkeit. Dies unterscheidet sein Schaffen von vornherein von dem aller früheren Zeiten. Zum erstenmal in den Arbeiten für Kaiser Max hatte er sich einem fremden Willen unterzuordnen, einem Willen, der nicht nur den Inhalt, sondern auch die Geschmacksrichtung ihm vorschrieb. Diese war nicht die seine. Das Pompöse und Festlich-Rhetorische, das von ihm verlangt wurde, lag nicht in seiner Natur. Aber er kannte und liebte seinen Kaiser und zwang sich, zu denken wie er. Wir dürfen glauben, daß er den Kaiser befriedigt hat; sich selbst schwerlich. Was zustande kam, war ein sehr charakteristisches Dokument der Zeit, aber nicht in jeder Hinsicht charakteristisch für Dürer. Es wird in späterem Zusammenhang davon ausführlicher zu sprechen sein.

Ganz anders lagen die Dinge beim Gebetbuch (Abb. 62, 63). Wenn es herkömmlich »Gebetbuch des Kaisers Max« genannt wird, so ist damit die Sache nicht richtig bezeichnet. Es sollte in vielen Exemplaren gedruckt und unter die Mitglieder des vom Kaiser gestifteten St.-Georgs-Ordens verteilt werden. Der Druck, für sich schon ein Kunstwerk, wurde

von Johann Schönsperger in Augsburg besorgt. Die breiten Ränder sollten mit Holzschnitten geschmückt werden. Um schneller voranzukommen, wurden die Aushängebogen lagenweise an ein halbes Dutzend namhafter Künstler verteilt, welche ihre Entwürfe mit der Feder einzuzichnen hatten als Vorlagen für den Holzschneider. Die zeichnerische Vorarbeit begann 1514; schon 1515 forderte der Kaiser, der seine Künstler genau zu kontrollieren liebte, die Arbeiten zur Einsicht. Aus unbekanntem Gründen ließ er dann den Plan fallen. Dürer war der fleißigste gewesen. Er hat 45 Seiten bezeichnet. Die Leistung der andern — Cranach, Baldung, Burgkmair, Altdorfer, also doch keiner geringen Leute — erscheint neben der seinen dürftig. — Man weiß, wie Goethe durch die ihm aus München zugeschickten Steindruckkopien Strixners entzückt worden ist. Es war im Jahre 1808, als Goethe noch tief im Banne des Klassizismus stand und alles Altdeutsche sonst ablehnte. »In dieser unfruchtbaren Zeit eine trostreiche Gemüteserquickung« nennt er die Zusendung. »Ich würde mich ärgern, wenn ich gestorben wäre, ohne die Randzeichnungen zu sehen.« Später: »Albrecht Dürer hat sich nirgends so frei, so geistreich, groß und schön bewiesen als in diesen gleichsam extemporierten Blättern.« In einer Anzeige in der Jenaer Literaturzeitung heißt es dann: »Die Aufgabe forderte, daß das Ganze innerhalb des Charakters einer bloßen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten, scheinbar engen Schranken zu überschreiten, hat der große Meister nichtsdestoweniger einen überschwenglichen Reichtum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja man kann wohl sagen, er läßt die ganze Welt der Kunst an uns vorübergehen, von den Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibmeisters.« — Wir haben früher darauf aufmerksam gemacht, daß Dürer von der zu seiner Zeit so hoch im Schwange gehenden Buchillustration sich ferngehalten hat. Hier stellt er für sie ein neues Muster auf. Das Übliche war Sonderung des Dekorativen (Initialen, Kopfleisten, Schlußstücke) von der Illustration; die letztere in Gestalt selbständiger kleiner Bilder. Dürers Randzeichnungen nun sind voll geistreichster inhaltlicher Beziehungen, aber diese gehen auf in den dekorativen Gesamteindruck. Die Randzeichnungen müssen mit dem Letternfelde in der Mitte zusammengesehen werden. »Sie umfassen und umgaukeln den starren, stacheligen Satz« mit dem Gegensatz des Entbundenen zum Gebundenen, des Lockeren zum Gedrängten; »die spielende Welle schlägt frei an die Mauer des Schriftfeldes an« (Wölfflin). Dazu kam ein zweiter belebender Kontrast in der ungleichen Breite der Randstreifen, zugleich eine Bewahrung vor Symmetrie, die nur peinlich gewirkt hätte. Der leichten Haltung der Dekoration entspricht die Behandlung des Inhalts. Manches hat Bedeutung, vieles ist reines Spiel. Der Ernst wird nur gestreift, um schnell in Heiterkeit, ja in schelmische Parodie sich aufzulösen. Wenn der Text schreibt: »Führe uns nicht in Versuchung«,

so gibt die Handzeichnung einen Fuchs, der mit Flötenspiel die Hühner lockt (Abb. 62). Unter dem Psalm »Contra potentes« sieht man den Kaiser auf einem Triumphwagen, von einem Bock gezogen, und diesen wieder lenkt am Barte ein Amor auf einem Steckenpferd. Zum »Cantate domino canticum novum« spielt mit geblähten Backen eine Bande von Dorfmusikanten. Der heiligen Jungfrau Maria singt ein Engelsknabe zur Laute ein Loblied, indem er den Fuß auf eine Schnecke setzt, während Bienen ihn umschwärmen. Neben der Betrachtung über die Gebrechlichkeit des irdischen Lebens steht ein die Urinflasche prüfender Arzt, und an dem Baumast über ihm hängt ein in der Schlinge gefangener Vogel. Mit entzückender Mühelosigkeit vollzieht sich der bunte Wechsel der Stimmungen. Der sonst so schwerblütige Künstler will nichts als spielen. Unmittelbar vorher hatte er die »Melancholie« gestochen — hier ist er »von allem Wissensqualm entladen«.

PORTRÄT UND LANDSCHAFT.

Ihre Zusammenstellung kann seltsam erscheinen. Indessen, beim Überblick über die Geschichte der Malerei aufwärts bis ins späte Altertum und abwärts bis in die Gegenwart zeigt sich zwischen diesen heterogenen Gattungen doch ein augenfälliger Parallelismus: sie stehen zu gleicher Zeit in Blüte, und zu gleicher Zeit werden sie vernachlässigt. Es war ein Jahrtausend lang vergessen, daß Porträt und Landschaft Aufgaben der Kunst sein können, als das 15. Jahrhundert sie als völlig neue wieder aufnahm. Deutschland hat sich an ihrer Lösung zunächst wenig beteiligt. Der große Auftrieb kam an der Wende zum 16.

Dürer bezeichnet einmal als die zwei wichtigsten Aufgaben der Kunst die Anzeigung des Leidens Christi und die Bewahrung der Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben. Dem Mittelalter war diese Anschauung, was das Porträt betrifft, durchaus fremd gewesen, noch das 15. Jahrhundert stand dem Porträt zögernd gegenüber. Unfähigkeit der Kunst war die Ursache gewiß nicht. Die noch fehlende Prämisse war der Begriff der modernen Persönlichkeit. Sobald diese zur Reife gelangt war, stand die Porträtkunst fertig da. Dürer wird zu ihren größten Meistern für alle Zeiten gerechnet. Was vor ihm war, sind unbeholfene Inkunabeln.

Im 15. Jahrhundert hatte sich auf diesem Gebiet die Plastik der malerischen und zeichnerischen Darstellungsform sehr überlegen gezeigt. Nichts hätte jene gehindert, Bildnisse von schlagfertiger Charakteristik zu liefern. Aber das Publikum beehrte sie nur selten. Man darf sich durch die Menge scharf individualisierter Grabsteine nicht täuschen lassen. Viele sind unter Umständen entstanden, welche wirkliche Porträtähnlichkeit ausschließen. Es genügte der künstlerische Schein des Individuellen, auf die Kongruenz mit den historischen Zügen des Ver-

storbenen wurde das Gewicht nicht gelegt, das wir heute für selbstverständlich halten. Wenn der Bildhauer, was doch sehr oft der Fall war, seine Arbeit erst einige, oft längere Zeit nach dem Tode des Darzustellenden ausführte, dann mußte er ein gezeichnetes oder gemaltes Porträt zur Vorlage haben. Aber warum fehlt es ganz an solchen? In dem höchst individuell charakterisierten Kopf des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg scheint Porträtähnlichkeit verbürgt zu sein; aber was sollen wir nun dazu sagen, wenn auf dem vom selben Künstler gemeißelten Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg in Mainz dieselben Züge, derselbe Ausdruck wiederkehren? Mindestens eines von beiden kann nicht Porträt sein. Eine Rotmarmorplatte im Dom zu Gnesen aus der Werkstatt des Veit Stoß galt lange für Porträt eines damaligen Erzbischofs; jetzt will man wissen, daß sie vom Ehrengrab des hl. Adalbert stamme. Beispiele von der Art der beiden letztgenannten lassen sich sehr vermehren. Sie mahnen uns, Individualisierung (die auch mit Hilfe eines Modells erreicht werden kann) nicht mit Porträtähnlichkeit zu verwechseln. Dann zeigt die große Klasse der aus Flandern importierten Messingplatten, wie leicht der Mangel an Porträtähnlichkeit verschmerzt wurde. Mit der Mehrzahl der von der Vischerschen Gießhütte gelieferten Denkmäler steht es nicht anders. Genug, der Standpunkt des 15. Jahrhunderts war: Das Wichtigste beim Denkmal ist, daß es durch künstlerisches Leben überzeugt, die Authentizität ist nur ein Interesse zweiten Grades. — Die Weiterentwicklung des Porträts im 16. Jahrhundert ging nicht von der Plastik aus, sondern ruhte auf den Schultern der Malerei. Diese war seit Jahrhunderten ausschließlich an Scheinporträts gewöhnt. Man brachte auf Andachtsbildern zu Füßen der Heiligen in stark verkleinertem Maßstab kniende Figürchen an, welche die Stifter bedeuteten und mit ihnen oft in langer Reihe deren Familie in mehreren Generationen vorführten. So noch auf dem Schreyerschen Epitaph Adam Krafts und auf Dürers Paumgärtneraltar. Inzwischen war in den Niederlanden eine entscheidende Wendung eingetreten: Jan van Eyck malte die Stifter genau nach dem Leben, stellte sie in gleicher Größe mit den Heiligen mitten unter sie. Andere gaben den Stifterporträts den Platz auf den Flügeln, was am Niederrhein häufig, hin und wieder auch in Oberdeutschland nachgeahmt wurde. Nicht lange, so wurde auch der letzte Schritt zur Verselbständigung des Bildnisses getan: es wurde als Brustbild, also der Kopf dominierend, auf eine kleine Tafel gemalt, die sonst weiter nichts enthielt. Das erst ist das Porträt im modernen Sinne. Der Aufstellungsort war das Haus. — Während aber in den Niederlanden die neue Sitte sich rasch verbreitete, fand sie in Deutschland zwischen 1450 und 1500 nur sporadisch Nachahmung. Auch wenn man annehmen muß, daß nicht wenig verlorengegangen ist, ist doch die Zahl der erhaltenen Stücke bemerkenswert

klein, und sie rühren ausschließlich von solchen Meistern her, welche niederländische Schulung durchgemacht haben. Aus Nürnberg, wo die Sitte den meisten Anklang fand, sind aus der Zeit vor Dürer doch nur vier oder fünf Bildnistafeln erhalten.

Dürer war der erste, bei dem das Bildnis nicht ein gelegentliches Nebenwerk, sondern ein großer und wichtiger Teil seines Lebenswerks wurde. Und zwar von Anfang an. Unter seinen Gemälden bis 1500 ist nur ein einziges Altarbild und sind 11 Porträts. Man bemerke, daß sie zuerst familiärer Art waren. Dreimal hat er seinen Vater, einmal seinen Bruder, zweimal sich selbst, dann noch seinen Straßburger Meister und dessen Frau (verloren) dargestellt. Sicher ist überdies noch manches verlorengegangen. Die Reihe der in fremdem Auftrag ausgeführten beginnt erst später (1497). Dürers Selbstporträts sind die ersten ihrer Art, von denen wir in Deutschland Kenntnis haben. Und gleich so viele! In dem Kapitel von der Entdeckung des Menschen, wie Jakob Burckhardt es nennt, nehmen diese Versuche der Selbstbeobachtung einen denkwürdigen Platz ein. Dürer war 13 Jahre alt, als er sich zum erstenmal im Spiegel zeichnete, schon mit erstaunlicher Sicherheit in der Erfassung der äußeren Ähnlichkeit, wie der Vergleich mit den späteren Bildnissen beglaubigt. Das hier noch zurückgehaltene innere Leben bricht mächtig hervor auf der während der Wanderjahre entstandenen Federzeichnung in Erlangen (Abb. 5); in Eile »hingewühlt« (um einen Lieblingsausdruck des jungen Goethe zu gebrauchen), als Ausdruck einer Augenblicksstimmung; der Jüngling aus schwerem Brüten halb erwacht; der Kopf so fest auf die Hand gepreßt, daß die Gesichtshaut sich in Falten schiebt; der Blick mit dem Ausdruck einer leidenschaftlichen Frage in die Ferne gerichtet; das Ganze ein Selbstgespräch, für keines zweiten Ohr bestimmt. — Von 1497 ist das zweite Bildnis des Vaters (London, Abb. 9) und diesem zeitlich nahestehend das des Kurfürsten Friedrich des Weisen (Berlin). Sie weisen, so verschieden sie sind, Eigentümlichkeiten auf, die von nun ab Dürers Porträtkunst dauernd bestimmen. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist nicht mehr alles; die Einstellung in den Raum, die Körperhaltung, die Arme und Hände werden wichtige Hilfsmittel der Charakteristik; aber auch nicht mehr als das. Das gibt Dürer seinen besonderen Platz unter den großen Porträtmalern. Andere verwirklichen im Porträt eine ihnen wertvolle malerische Idee, Dürer unterordnet alles dem Charakter. Bei der Ausdeutung desselben legte er aber seiner Phantasie keine Schranken an. Er entwickelt seine Charakterbilder von innen heraus. Man bemerkt es sogleich, wenn ihn der Mensch gleichgültig gelassen hatte. Die kalte Objektivität und durchdringende Menschenkenntnis Holbeins besaß er nicht. — Der Kurfürst Friedrich ist lebensgroß, majestätisch schwer in der Haltung, mit festem, forschendem Blick, sehr ernst in der Färbung; italienische Erinnerungen haben mitgewirkt.

Intimer ist das Bild des Vaters, die Modellierung von großer Eingänglichkeit, die Charakteristik auch hier ins Großartige gesteigert, die Färbung aus schwärzlichen und bräunlichen Tönen harmonisch zusammengestimmt. — Am wenigsten entspricht das Selbstporträt des folgenden Jahres (in Madrid) der Stimmung, die man dem Meister der Apokalypse zutrauen möchte; es ist festlich und heiter; die mit großer Sorgfalt durchgeführte modische Tracht macht auf uns vielleicht mehr, als in der Absicht lag, einen leicht stutzerhaften Eindruck. Nun kamen Aufträge von Nürnberger Patriziern, drei aus der Familie Tucher (in Kassel und Weimar), ein Mädchenbild aus der Familie Fürleger*, Oswald Krell — Brustbilder in scharf linearer Pinselführung, holzschnittartig (Abb. 10 und 11).

Die Bildnisse der Brüder Paumgärtner auf den Flügeln des von ihnen gestifteten Altars haben einen uns heute recht seltsam erscheinenden Doppelsinn: sie sind durch Attribute als Heilige gekennzeichnet, St. Georg und St. Eustachius; aber nicht nur die Köpfe sind Porträts, sondern auch ihr Habit ist das der Nürnberger Reiterei, wie sie ein paar Jahre vorher mit Kaiser Max in den Schweizerkrieg gezogen war. Unter keiner andern Bedingung wären Porträts in ganzer Figur und fast lebensgroß denkbar gewesen, und diese neue Aufgabe muß Dürer gereizt haben. Wieder in anderer Weise idealisiert das allbekannte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek. Es hat geradezu etwas Überpersönliches an sich. Die reine Frontansicht — sonst gibt Dürer immer die Dreiviertelansicht — und die Einstellung genau in die Mittelachse der Bildfläche erzeugen eine beinahe starre Feierlichkeit. So weitgeöffnete Augen hat er auf seinen früheren Selbstbildnissen nicht. Die feingeringelten Locken mit ihrem scharfen Metallglanz haben etwas Ornamentales. Dazu sind die Proportionen nach den von ihm errechneten Normalmaßen abgestimmt. Wie wir aus seinen Schriften wissen, hat er etwas von den Platonischen Ideen gehört; man könnte sich denken, daß er mit diesem Bilde habe sagen wollen: so hätte ich ausgesehen, wenn ich als ein Vollkommener, als Erfüller meiner Idee, auf die Welt gekommen wäre**. Das Monogramm und das Datum 1500 sind gefälscht. Das Münchener Bild geht nahe zusammen mit dem Selbstporträt auf dem in Venedig gemalten Rosenkranzaltar von 1506 (Abb. 37). Ein gleiches findet sich bei der Inschrifttafel auf dem Dreifaltigkeitsbilde, sonst hat er sich in späteren Jahren nicht mehr dargestellt***.

Einen sehr schmalen Raum nahmen bei ihm die Frauenbildnisse

* Welches das Original sei, ist umstritten; heute scheint man sich für das Exemplar im Pariser Privatbesitz entschieden zu haben.

** Ablehnen muß ich die Meinung, er habe sein Christusideal seinen eigenen Zügen angenähert. Die Ähnlichkeit betrifft nur Äußerlichkeiten.

*** Die einzige Ausnahme macht das nach Rom an Raphael gesandte Selbstporträt, Erwiderung eines von einer Zeichnung begleiteten Grußes, den jener ihm hatte zukommen lassen (verloren). (Vgl. S. 42.)

ein. Was er aus den beiden ehrenfesten Damen Elsbeth und Felizitas Tucher herausgesehen hat, ist alles eher als weibliche Anmut. Und wenn seine eigene Frau, die Agnes, wirklich so unliebenswürdig (nicht häßlich) war, wie er sie zeichnete, so war er zu bedauern. Welche andern Augen hatte er bekommen, als er in Venedig die junge Frau malte, deren kleines Brustbild sich jetzt im Deutschen Museum in Berlin befindet? Die Formen sind weich und doch bestimmt, ein feiner Strom von Sinnlichkeit umspielt sie; der Ausdruck ist klug und beherrscht, mit einem Geheimnis in den verschleierte Augen. Nie wieder hat Dürer etwas Vergleichbares gemalt. (Wer hat ihm dabei geholfen? Giorgione oder Gott Amor?) — Aus der mittleren Zeit gibt es nur noch ein paar mit sparsamen Mitteln gezeichnete Köpfe aus dem Kreise seiner Verwandtschaft. Ein etwa sechzehnjähriges Mädchen gilt als Nichte seiner Frau; er hat sie mit leisem Humor charakterisiert, etwas dümmlich und schläfrig; aber Jugend ist Jugend; und ihr Zauber fehlt auch hier nicht. Dann seine alte Mutter in ihrem letzten Lebensjahr (Abb. 58). Die ganze Geschichte der Zeichenkunst kennt nichts so Grandioses wieder. In der epigrammatischen Kürze dieser wenigen mächtigen Kohlenstriche liegt eine unglaubliche Konzentration des Gefühls. Häßlichkeit, die so viel Liebe einflößt, wird schön. Wölfflin macht die Bemerkung, daß die Augen ähnlich behandelt sind wie die der Melancholie. Unter der niedrigen, von Furchen zerrissenen Stirn und den gestäubten Brauen sehen sie zurück auf ein langes, mühsames, von vielen Ängsten beunruhigtes Leben und vor sich auf den Tod. Der Sohn sieht dieses alles mit ihr. »Und sie forcht den Tod hart«, schreibt er in der Familienchronik, »aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch härt gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Grausams sach . . . Davon hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig.«

Am reichsten an Bildnissen ist Dürers letztes Jahrzehnt. Sie sind nicht mehr Freunden und Verwandten gewidmet, sondern Männern des öffentlichen Lebens, und zum erstenmal sind unter ihnen Holzschnitte und Kupferstiche. Ein Schritt von höchster Bedeutsamkeit in der Geschichte der Kultur. Und wäre es nötig, besonders zu betonen, was es heißt, daß er zeitlich just mit der Reformation zusammentraf? Ein öffentliches Leben war erwacht, und in ihm Selbstbewußtsein und Ruhmbegier der Individuen. Das Zeitalter glaubte daran, daß die Geschichte von großen Männern gemacht wird, und das Volk wollte seine Führer kennen, auch in ihrer leiblichen Erscheinung. Den ersten Anstoß gab der Tod des Kaisers Maximilian. Dürer holte eine eilige, überaus herrliche Kohlezeichnung, die er ein Jahr zuvor während des Augsburger Reichstages angefertigt hatte — »hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stübtle kunterfett«, heißt es in der Beischrift — aus seiner Mappe hervor und ließ sie in Holz schneiden (Abb. 71). Wie psychologisch dürftig sind

dagegen alle andern, deutschen und italienischen, Bildnisse des Kaisers. Erst bei Dürer begreift man, warum dies ein Kaiser nach dem Herzen des Volkes war: hoch fürstlich und zugleich menschlich liebenswürdig, auch etwas vom Phantasten kommt zum Vorschein. — Weitere Holzschnittbildnisse sind das wahrhaft grandiose des kaiserlichen Rats Ulrich Varnbüler (1522) und das kleinere des Humanisten Eoban Hesse (1526), ein Muster schlagender Charakteristik bei größter Vereinfachung der Form (Abb. 72, 73). — Dürers erstes Kupferstichporträt stellt den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, dar, 1519. Ein zweites Mal hat er ihn in größerem Format 1523 gestochen. Vom ersten Blatt verehrte er dem Kardinal die Platte samt 200 Abzügen, wofür er 200 Goldgulden und 20 Ellen Damast empfing. Der zweite Stich wurde schon in 500 Exemplaren abgezogen. 1524 ließ auch sein alter Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, sein Bild stechen (Abb. 2). Von 1526 sind die Stiche zweier der berühmtesten Gelehrten der Zeit, des Erasmus und Melanchthons. Merkwürdige Gegensätze! Nicht nur objektiv im Wesen der Dargestellten, sondern auch subjektiv im Verhalten des Künstlers. Dürer gelang ein Porträt nur dann, wenn er auf etwas ihm innerlich irgendwie Verwandtes stieß. Der mit Herzenskälte gepaarten Geistesfeinheit des Erasmus, die Holbein so gut begriff, stand Dürer ratlos gegenüber; er half sich, um nicht ganz uninteressant zu bleiben, mit der umständlichen Schilderung des gelehrten Handwerkszeugs, wobei sich das Porträt fast in ein Stilleben verwandelte. Mit Melanchthon hatte er in den Jahren, als dieser das Nürnberger Gymnasium einrichtete, in regem Verkehr und in gegenseitiger Hochschätzung gestanden. Man muß seinen Stich (Abb. 74) mit dem gewiß nicht weniger »ähnlichen« Cranachs vergleichen. Bei Dürer ist das Seelische mit peinlicher Schärfe ausgedrückt und scheint das Körperliche fast zu sprengen. Das ungeordnete Haar des schulmeisterlich mageren, die eigene Erscheinung nicht achtenden Idealisten, die hohe Stirn, die von Gedankenarbeit herausgewölbt ist, das träumerisch und ziellos blickende Auge, der beredte Mund, um den liebenswürdige Verlegenheit spielt: eine Charakterschilderung »bis an die Grenze der Verzerrung«. Endlich noch ein Humanistenporträt: sein Busenfreund Willibald Pirckheimer. Vom Gelehrten wenig, eher etwas vom Poeten, am meisten der herausfordernd eigenwillige Patrizier. — Zum Bildnis in Ölmalerei hat Dürer nach langer Pause zuerst in den Niederlanden sich wieder anregen lassen. Das Männerbildnis im Prado zu Madrid entspricht am meisten dem, was der Zeitgeschmack von eindrucksvoller Malkunst verlangte; es ist von einem Feuer der Farbe wie nichts anderes, was er sonst gemalt hat. Die drei 1526 gemalten Nürnberger Patrizierbilder (Muffel, Holzschuher und Kleberger) setzen in Erstaunen durch die Selbstherrlichkeit des Künstlers; die äußere Ähnlichkeit wird wahrscheinlich streng gewahrt sein, die Charakterschilderung ist aber jedesmal so nur

auf einen Punkt zugespitzt, daß wir glauben müssen, es sei mehr von des Malers als von des Gemalten Wesen darin.

Es gibt große Bildnismaler, die auch aus gleichgültigen Menschen ein großempfundenes Bild zu machen verstehen (wie Tizian) oder die durch Schärfe der Beobachtung die uninteressanteste Physiognomie interessant machen (wie Holbein). Zu ihnen gehört Dürer nicht. Er mußte inneren Anteil nehmen können: ein solcher ist ebenso vorhanden bei dem kleinen dummen Mädchen, seiner mutmaßlichen Nichte, wie beim Kaiser Max oder Melanchthon; wo er ihn nicht finden konnte, wie bei Erasmus, da mißglückt ihm die Arbeit. Hierin besteht die Subjektivität seiner Bildnisse. Er wollte in ihnen nicht zeigen, was jedermann sehen konnte, sondern was nur er sah. Vergleichen wir seinen Maximilian, seinen Friedrich von Sachsen, seinen Melanchthon mit deren Darstellung durch andere, doch auch gute Maler, so sind sie im gemeinen Sinne vielleicht weniger ähnlich gewesen; was diese Männer bedeuteten, erfahren wir erst durch ihn. Seine Porträtstiche sind wahrhaft Denkmäler. — Ewig zu beklagen ist, daß sein brennender Wunsch, Martin Luther zu zeichnen und zu stechen, nicht in Erfüllung ging.

Wenn Dürer mit dem Porträt ein Feld betrat, für dessen Anbau der historische Moment überaus günstig lag, so kam er mit der Landschaft etwas zu früh: das Merkwürdigste, was er hier zu sagen hatte, blieb Monolog. Die Selbständigmachung des Porträts hat die Entwicklung der modernen Persönlichkeit zur Voraussetzung, die der Landschaftsmalerei die Entwicklung des modernen Naturgefühls. Die Natur ist immer dieselbe, das Naturgefühl überaus verschieden nach Zeiten und Völkern; verschieden auch, je nachdem, ob es in der Poesie oder der Malerei seine Äußerung sucht. Die poetische Phantasie des deutschen Altertums war erfüllt mit Naturgefühl, auch die Dichtung des Mittelalters kannte es. Dagegen fehlte es ganz in der Malerei. Was diese von Landschaftsschilderung andeutungsweise gab, war nur eine Ortsbezeichnung für den Verstand, mit Naturgefühl hatte es nichts zu tun. Wie dann der Realismus des 15. Jahrhunderts auch die landschaftlichen Hintergründe seinem Darstellungsgesetz unterwarf, haben wir kennengelernt. Der Umschwung ging doch nicht so tief, wie es auf den ersten Blick erscheint. Ein Konrad Witz war ein vereinzelt, seiner Zeit weit vorausgeeiltes Phänomen*. Im allgemeinen bleibt die Rolle der Landschaft eine durchaus dienende: sie soll die Anschaulichkeit der räumlichen Tiefe erhöhen, soll mit ihren Felsen, Bäumen und Feldern das Liniengefüge der Figurenkomposition ergänzen; aber stimmungsmäßig steht sie zu der Hauptdarstellung in keinem Bezug. Sie setzt sich aus lauter einzeln

* Bd. II S. 210.

gesehenen Dingen zusammen, und je mehr von solchen gezeigt werden können, um so besser. Unnatürliche Felsen, Bäume wie Versatzstücke auf dem Theater, Hügel, die wie Sandhaufen, und Landstraßen, die wie Kieswege eines Gartens aussehen, auf glattem Erdreich locker verstreute Stauden und Steine. Der Maler läßt uns gleichsam einen Spaziergang machen. Das zeitlich hintereinander Gesehene wird dann aber nebeneinander gesetzt, gerade wie es so oft mit den Historien geschieht. Es wird nicht als Widerspruch empfunden, wenn hinter einem realistisch behandelten Gelände statt des Himmels ein goldener, gemusterter Grund steht oder wenn in geringer Entfernung von dem Punkte, auf dem die Einsiedler der thebaischen Wüste leben, die Mauern und Giebel einer Stadt sichtbar werden. Das Vergnügen an den Einzelheiten ist so groß, daß nicht gefragt wird, ob je in der Wirklichkeit so viele zugleich im Gesichtsfeld Platz haben und ob ihr nahes Beisammensein sachlich möglich ist. Genug, das Auge wird reichlich ergötzt, aber es fehlt die innere Einheit. Was wir heute Naturgefühl nennen, ist die Projektion einer menschlichen Gemütsstimmung in die für sich seelenlose Außenwelt. Naturgefühl in diesem Sinne hat auch die Landschaftsmalerei des 15. Jahrhunderts nicht gehabt.

Dürer nun besaß es (Abb. 75—78). Damit empfängt die der Neuzeit zugekehrte Seite seines Wesens eine wichtige Vervollständigung. Er wußte aber auch, daß er nur unter bedingten Formen darin zur Öffentlichkeit reden dürfe. Was ihm die landschaftliche Natur bedeutete, verraten ganz nur seine Zeichnungen. Leider hat, wie sich bestimmt behaupten läßt, nur ein beschränkter Teil, vielleicht nur ein kleiner, von ihnen sich erhalten. Daß darunter mehrere auf der ersten Reise nach Italien in Tirol entstandene Blätter sich befinden, ist ein besonderer Glücksfall. Denn sie zeigen uns Dürer schon früh in voller Klarheit über sein Wollen. In späteren (letztes Datum 1510) sind die Ausdrucksmittel vervollkommenet, die Absicht ist nicht geändert. Das Neue ist nun: erstens, die Landschaft ist sich selbst genug, in der Widerspiegelung eines menschlichen Gemütszustandes so beseelt, so vermenschlicht, daß es handelnder Menschen in ihr nicht bedarf; zweitens, sie ist mit völliger Überwindung der atomistischen Betrachtungsweise des 15. Jahrhunderts synthetisch gesehen, ein einheitliches Erlebnis. Es sind nicht »Studien«, sondern jedesmal schon »Bilder«. Eine Anzahl dieser Blätter ist in Wasserfarbe ausgeführt, zum Teil in ziemlich großem Maßstabe. Auch von dieser Seite werden wir überrascht: die Farbe ist nicht, wie auf den Gemälden, ein dekoratives Akzessorium, sondern in den Rhythmus des Ganzen unzertrennlich einbezogen. — Als er die Ansicht von Trient malte, hätten ihn die fremde Bauart der Stadt und die pittoresken Berglinien wohl zu einer Unterstreichung reizen können; aber er subordiniert sie dem Eindruck des Talraumes und der denselben umschließenden Gebirgsmassen;

die in blauen, grünen und violetten Tönen von großer Schönheit gehaltene Farbe trennt nicht die Gegenstände, sondern schließt sie zusammen. — Fünf Jahre später malte er das Pegnitzufer mit einem Weiherhäuschen; ein ärmliches Motiv; er machte es zum Schauplatz eines atmosphärischen Dramas, das der eigentliche Bildinhalt ist; von rechts schieben sich Wetterwolken heran; links von der Silhouette des Uferhügels und des Häuschens überschritten. der helle Abendhimmel in grünlichen und gelblichen Tönen, die in der breiten Wasserfläche zerfließend sich spiegeln. Mit unbegreiflich wenigen Mitteln ist das Ahnungsvolle und Drohende der Situation erschöpfend zum Ausdruck gebracht; Goyen oder Cuypp vermögen auch nicht mehr zu sagen. — Eine andere Wasserfarbenzeichnung, zwischen 1510 und 1515 etwa, schildert eine abgeflachte Tal-landschaft am Rande des Fränkischen Jura; nichts, was im einzelnen irgend interessieren könnte, aber herrlich getragen der Zug in die Weite und das langsame Aufgehen der stumpfen erdigen Terrainfarben in verblauende Ferne (Abb. 76). — Sodann war Dürer ein Maler des Waldes. Die andern vor ihm hatten nur Bäume gesehen, ihm zuerst erschließt sich die Schönheit des Waldinnern mit seiner eigentümlichen, schwer zu fassenden Raumbildung und seinem ins Unbestimmte verdämmernden Dunkel, wie er es auf den Stichen »Adam und Eva« und »Satyrfamilie« geschildert hat (Abb. 28, 32). Viele Naturstudien müssen vorausgegangen sein. Die erhalten gebliebene Federzeichnung einer Waldblöße mit einer in Stein gefaßten Quelle, an der zwei Einsiedler sitzen, gibt durch die meisterhafte Raumbehandlung den ganzen Eindruck des Heimlichen und Abgeschlossenen (Abb. 75).

Würde in der Kunstgeschichte alles logisch vor sich gehen (was es ja nicht tut), so wäre Dürer ein großer und anerkannter Landschaftsmaler geworden. Aber die hergebrachten Werthaltungen waren dem noch entgegen, für die reine Landschaft hatte die Stunde noch nicht geschlagen. Er hat sich auch nicht etwa mit Kompromissen geholfen.

Auf seinen Gemälden forderte sein fortschreitendes Stilgefühl immer strengere Ausscheidung der landschaftlichen Elemente. Dafür hielt er sich in der breiteren Erzählungsart seiner Stiche und besonders seiner Holzschnitte schadlos. Auf den Blättern der 60er Jahre gibt er noch einen großen sachlichen Reichtum mit nur formaler, nicht stimmungsmäßiger Beziehung auf den Inhalt der Hauptdarstellung. Eine solche wird zuerst bewußtermaßen in der Apokalypse gegeben, und zwar nicht durch Einklang, sondern durch kühnen Kontrast. Was er hiermit wollte, zeigt am eindrucksvollsten Michaels Drachenkampf: in der Luft ein düsteres Chaos, unten die in wenigen klaren Linien hingzeichnete, sonnenhelle, breit und ruhig hingelagerte Landschaft. In den idyllischen Szenen des Marienlebens klingt die Landschaft harmonisch mit. Dagegen ist sie auf den Passionsbildern der mittleren Zeit schon stark reduziert.

Nur in der Szene am Ölberg war sie sachlich geboten; und hier ist bemerkenswert, wie die älteste in der Reihe noch an Überfüllung leidet, die späteren immer mehr den Nachdruck auf die Lichtstimmung legen. Nur einmal, auf dem inhaltlich indifferenten Blatt »Die Kanone«, ist die Szene bloßer Vorwand für die Darstellung einer reinen Landschaft, deren Örtlichkeit sich nachweisen läßt. Auf den beiden Christophorusstichen von 1521, wo sie doch recht am Platze gewesen wäre, ist sie geradezu kärglich. — Für die abstraktere, geistigere Richtung seines Alters ist die Abkühlung seines Verhältnisses zur Natur bezeichnend. Es reizte ihn nicht mehr, in Feld und Flur umherzustreifen.

DER STREIT DER STILE.

Dürer war — schon weil er ein Deutscher war — eine komplizierte Natur. Und er war es noch einmal und gesteigert durch seine geschichtliche Stellung, die es bedingte, daß sich in seinem Denken die Anschauungen zweier Epochen und zweier Völker begegneten.

Die Uhr des Mittelalters war abgelaufen; dessen ist er unter den deutschen Künstlern am frühesten und am klarsten sich bewußt geworden. Ein Neues mußte geschaffen werden — aber von welcher Basis aus? Sollte es eine Weiterbildung der germanisch-mittelalterlichen Erbschaft sein? oder der in Italien wiedergeborenen griechisch-römischen Antike sich anschließen? Dürer hat geglaubt, beides umfassen und erst in dieser Polarität seine Persönlichkeit zu vollkommener Entwicklung bringen zu können. In seinem Verhältnis zur Renaissance hat im Laufe seines Lebens nur sein Wissen Fortschritte gemacht, nicht sein Wille, ihr sich hinzugeben. Schon der erste selbständige Entschluß für seine Bildung war eine Reise nach Italien: aber noch sein letztes Werk atmet im tiefsten ein durchaus unrenaissancemäßiges, nordisches Weltgefühl. Wer hätte die gefährliche und zugleich fruchtbare Macht des »Faustischen« besser gekannt, die Poesie der Dämmerung und die Kraft der Dissonanz tiefer erfahren als der Dichter der Apokalypse, der Melancholie und vieler Szenen aus der Passion? Und derselbe hat um dieselbe Zeit geglaubt, die Schönheit mit »Zirkel und Richtscheit« ergreifen zu können. Das eine war der Trieb seines Blutes, die Stimme seiner Ahnen, das andere eine Forderung seines Verstandes und sittlichen Charakters, dem es ein Bedürfnis war, zu dauernden Formen, Ordnungen und Gesetzen durchzudringen. Man glaube nicht, daß ihn dieser Zwiespalt unglücklich machte: er fühlte sich reich in ihm. Beides lag in ihm, und beides mußte in seiner Kunst sich auswirken. Was verschlug es, daß seinem Schaffen die formale Einheit des Stiles fehlte? Seine Entwicklung ist deshalb nichts weniger als eine gleichmäßig fortschreitende Verschiebung des Schwerpunktes nach dem Renaissanceideal hin, vielmehr ein unausgesetzter Wechsel von Reaktionen, von These und Antithese. Er sagt einmal: Nach drei

Jahren habe ihm jedes seiner Bilder mißfallen; und ihr Vergleich nach der chronologischen Folge bestätigt es. »Niemand, auch wenn er noch soviel besitzt, kann ohne Sehnsucht bestehen; die wahre Sehnsucht aber muß gegen ein Unerreichbares gerichtet sein.« Nur ein Deutscher konnte das sagen, nämlich Goethe, und Dürer hätte ihm zugestimmt. Dürers Sehnsucht galt einem Universalen und Künftigen, die Renaissance war ihm nur Weg, nicht Ziel. Nicht eine elementare, künstlerische Sympathie zog ihn dorthin, sondern Überlegung seines Verstandes; nicht so sehr ihre schmeichelnde Schönheit, als die in ihr vermutete höhere Weisheit lockte. Die große Wendung zum Naturalismus, die das 15. Jahrhundert durchgemacht hatte, vollzog sich in der sinnlichen Erfahrung; bei der Übertragung der Renaissance hat das historische und philosophische Denken einen wesentlichen Anteil.

Es wäre viel darum zu geben, wenn wir wissen könnten, welcher konkrete Anstoß ihn zu seiner Jugendreise nach Italien gebracht hat. Allein wir wissen es nicht. Vielleicht war es nur die vage Sehnsucht nach neuer Erkenntnis auf einem noch unbetretenen Wege. Vom Ruhm Venedigs waren die oberdeutschen Handelsstädte voll. Die stärksten Eindrücke empfing er aber nicht hier, sondern in Padua, durch Mantegna, auf den er schon durch einige nach Nürnberg gelangte Stiche vorbereitet worden war. Es war also derselbe Anknüpfungspunkt, den schon ein Menschenalter früher ein anderer großer deutscher Künstler, Michael Pacher, gefunden hatte. Keineswegs nun ist Dürer als ein anderer Mensch aus Italien zurückgekehrt. Das erste Werk, das er nach der Heimkehr in Angriff nahm, die Apokalypse, war eine große Bekundung seines künstlerischen Selbstbewußtseins; etwas Unitalienischeres, Deutscheres — trotz mancher Anklänge an Mantegna im einzelnen — kann es nicht geben. Es ist der Durchbruch jener neuen Strömung, die wir in der Einleitung als »romantische« geschildert haben. Ferner hatte ihm die Reise etwas gebracht, das mit Italien gar nichts zu tun hatte: der Anblick der Alpen hatte seinem landschaftlichen Naturgefühl einen gewaltigen Schwung gegeben: durchaus wieder in der Richtung der Romantik.

Den ersten Versuch im italienischen Stil machte er etwa drei Jahre nach seiner Rückkehr im Wittenberger (Dresdner) Altar, und es könnte sein, daß er auf den besonderen Wunsch des Bestellers, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, geschaffen ist. Es ist merkwürdig, welchen Eindruck Mantegna beim jungen Deutschen hinterlassen hat; es ist der einer starren und steinernen Ruhe und Kälte; der Temperaturunterschied gegen die feurige Bewegtheit der Apokalypse kann nicht schroffer gedacht werden; ein so kahles, reizloses Interieur hätte vor ihm kein Nordländer übers Herz gebracht, aber auch keiner eine so energische Suggestion von Raumtiefe zu geben vermocht. Das wichtigste Ergebnis der italienischen Reise war für Dürer ein ganz anderes. Es bestand nicht in nachahmungs-

würdigen Einzelformen, sondern in neugewonnenen generellen Problemen. Das eine ist: die Darstellung der nackten Körperform, das andere: die Sicherung der Richtigkeit und Schönheit durch eine rationelle Theorie und eine auf diese gegründete geometrisch konstruierbare Proportion.

Man weiß, wie beschränkt im herkömmlichen Bilderkreise des Mittelalters die Aufforderung zur Darstellung des Nackten gewesen war. Auch der Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich nur zögernd an das Problem herangetastet. Riemenschneiders Adam und Eva von 1490 sind denkwürdige Versuche. Unter Dürers Zeichnungen befindet sich ein weiblicher Akt, Naturstudie, von viel malerischerer Haltung als die späteren; aus der Wanderzeit, signiert 1493. Wenige Jahre danach das »Männerbad« (Holzschnitt, Abb. 13), das »Frauenbad« (Zeichnung), die »Buße des hl. Chrysostomus« und das »Kleine Glück« (Kupferstiche). Von dem naiven Naturalismus dieser Frühwerke hebt sich zum erstenmal das mit 1497 bezeichnete Blatt einer Gruppe von vier nackten Weibern (später bei den Sammlern die »Vier Hexen« genannt) bemerkenswert ab. Die sinnliche Kraft der Anschauung ist außerordentlich gewachsen, aber in das Bild der spätgotisch empfundenen Natur mischen sich konventionelle italienische Linien (vgl. auch die Studien Abb. 25, 27). Diese gewinnen in den folgenden Jahren die Oberhand im »Traum des Doktors«, im »Meerwunder«, im »Herkules«, bis 1504 »Adam und Eva« und 1505 »Apollo und Diana« die reife Frucht des von aller Spätgotik schon weit entfernten neuen Formgefühls bringen. Etwas Denkwürdiges ist hier geschehen: das Problem des Nackten hat sich mit dem Ideenkreis des Humanismus geschnitten.

Der Humanismus hat seinen Namen vom Menschen. Im Mittelpunkt seiner Weltansicht steht das *homo sum* . . . Es ist nur folgerichtig, daß die humanistische Bildung, auch hierin im Gegensatz zur mittelalterlichen, der Anwalt des Nackten in der Kunst wurde. Aber dem künstlerischen war der literarische Humanismus vorangegangen. Dieser verkündete die Gleichsetzung des Humanen mit dem Klassischen, des Humanismus mit der Renaissance. Seine nächste Forderung an die Kunst war die Illustration — wir haben es früher gesehen — der griechisch-römischen Autoren und seiner eigenen, aus dieser abgeleiteten Poesien. Wir wissen nicht, ob Dürers humanistische Freunde mit solchen Anliegen an ihn herantreten sind. Jedenfalls hat er sich nicht dazu bequemt. Auch die schon im 15. Jahrhundert volkstümlichen Geschichten aus dem Altertum, wie das Parisurteil, Aristoteles und Phyllis, Virgil im Korbe usw., hat er nicht wiederholt. Der stoffliche Humanismus spielt bei ihm eine ganz sekundäre Rolle. Um so begieriger ergriff er die Sanktionierung des Nackten, des reinen Menschen in seinem unbedingten Zustande, wobei es ihm sehr nebensächlich war, ob dieser Mensch Apollo oder Adam

genannt wurde. Die Antike ist ihm also Hinweis auf die Natur, nur daß er mit neuen Augen sie ansieht. In Dürers Darstellung des Nackten haben wir konzentriert den ganzen Gegensatz, der sonst seine Praxis wie seine Theorie beherrscht: den Dualismus von Wirklichkeit und Gesetz. Er deckt sich grobenteils mit dem, was heute als Gegensatz von Spätgotik und Renaissance bezeichnet wird. Auf die irrationale Wirklichkeit wies ihn seine natürliche Anlage wie seine spätgotische Erziehung, das Wesen der Renaissance sah er in einer abstrakten, allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit, und nur insoweit diese schon in der Antike geherrscht habe, verehrte er in derselben, viel mehr theoretisch als praktisch, eine Überlegenheit. In der Spätgotik hatte die Darstellung des Charakteristischen völlig die Frage nach dem Schönen verdrängt; für Dürer gewann sie aufs neue Belang. Dürers Entwicklung als eine Wandlung vom Idealismus zum Naturalismus zu schildern ist irrig. Ebensogut könnte man das Gegenteil behaupten. In Wahrheit aber ging bei ihm beides abwechselnd nebeneinander her*. Ausgestattet mit einer phänomenalen Begabung für die Erfassung des Einzelfalles, verlangte er Beachtung der »allerkleinsten Rünzelein und Aederchen«, zugleich aber forderte er vom Künstler die Ergründung der hinter allen Einzelfällen liegenden idealen Gattungsgestalt der Dinge. Ob etwas von der Lehre Platons bis zu ihm gedrungen ist? Er beruft sich einmal auf ihn; gewiß nur ein sehr mittelbares und ungefähres Wissen, aber doch ein Zeugnis von der Kontinuität im Leben der Ideen. Er, als darstellender Künstler, konnte sich die Sache nur so denken, daß die Normalgestalt des Menschen ein geometrisches Proportionsschema in sich trage. Und hier darf wohl die Frage aufgeworfen werden, ob nicht den ersten Anstoß schon die Proportionslehren der gotischen Hüttenmeister ihm gegeben hatten. Wie dem auch sei, die Begierde nach solcher Erkenntnis erfaßte ihn so leidenschaftlich, daß er »gern ein neues Königreich« darangegeben, wenn jemand ihm sagen wollte, wie man das Bild des Menschen »aus der Maß« machen könne. Und nun begegnete ihm einer, der behauptete, es zu wissen. Das war der Venezianer Jacopo de' Barbari, der sich Ende der 90er Jahre in Nürnberg aufhielt und mit dem er später vielleicht noch am kurfürstlichen Hofe zusammengetroffen ist. »Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt.« Außerdem muß Dürer einen gewissen Vorrat von italienischen Stichen der antikisierenden Richtung besessen haben. Aber Barbaris Lehre hat ihn nicht befriedigt. »Dann mir wollt dieser vorgemeldet Jacobus seinen Grund (wir würden heute sagen: sein Prinzip) nit klärlich anzeigen, das merket ich wol an ihm. Da nahm ich

* Die von der eben abgelaufenen naturalistischen Ästhetik so oft zum Zeugen angerufenen Worte: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur« — sind irreführend, wenn man nicht auch den nachfolgenden Satz liest: »Und durch die Geometrie magst du deines Werkes viel beweisen.«

mein eigen Ding für mich und las den Fitruvium. Also aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genommen und hab danach aus eigenem Fürnehmen gesucht.«

Die zehn Jahre nach 1497 sind die, in denen ihn das Nackte am eifrigsten beschäftigt hat. Mitten zwischen den »richtigen« und »schönen«, konstruierten und italienisch posierten Figuren erscheint doch auf einmal, ohne jedes Ratholen bei den Welschen, allein Aug in Auge mit der Natur gesehen die Gestalt, der er nachträglich durch allerlei allegorisches Beiwerk die Bedeutung der über die Erde hinschwebenden Glücksgöttin gegeben hat (Abb. 24)*. Alle bisherige Spätgotik — man nehme zum Vergleich die obengenannte Eva Riemenschneiders — ist daneben dürrtzig und klein. Welcher Moderne könnte sagen, daß er nicht etwas mit beklommenem Atem dieser schleierlosen Wirklichkeit ins Gesicht sieht? Durchaus Modell. Aber Wölfflin hat ganz recht, wenn er meint, daß sie zugleich auch in gewisser Art eine Normalgestalt sei, mit hohem Ernst auf das Typische durchgearbeitet. Nicht das schöne jugendliche, sondern das reife, starke Weib, ein schwerer Körper, ein großer Leib, mächtige Schenkel — ein nordisches Hünenweib in antiker Nacktheit.

Dann kehrte Dürer aber doch zur konstruierten Schönheit, an die er nun einmal glaubte, zurück. Der Gipfelpunkt dieser Reihe ist der Stich »Adam und Eva« (Abb. 28). Es ist klar, daß er sich mit dem Ereignis des Sündenfalls nur sehr oberhin abgefunden hat. Die wahre »Idee« des Bildes ist die Humanität, die unentweihte Vollkommenheit in der leiblichen Erscheinung des ersten Menschenpaares. Und dazu gehörte, wie Dürer damals dachte, daß diese Gestalten die normative Proportion in sich tragen. Das Blatt ist bezeichnet 1504, also entstanden unmittelbar nach dem »Großen Glück« und unmittelbar vor den Zeichnungen für das Marienleben, zu beiden in sehr bestimmtem Gegensatz. Das Individuell-Natürliche und das Generell-Normale — das eine ist, das andere soll sein. Der Künstler hat nicht zwischen ihnen zu optieren, sondern sie beide anzuerkennen. Gewiß ist auch die »richtige« Proportion nicht der ganze Inhalt des Adam- und-Eva-Stiches. Wenn Dürer alle Kunst seines Grabstichels spielen läßt, um eine Suggestion von Licht und Farbe hervorzurufen, wenn er den Zauber der grünen Dämmerung und eine reizende Fülle des Tierlebens hinzufügt, so war das doch mehr als bloß eine *captatio benevolentiae* an das Publikum; auch ist in dem Kontrapost und in der Ponderation der Körper so viel Antikes, daß ihm notwendig Vorbilder und Anregungen zugeflossen sein müssen, die wir aber nicht kennen.

Im ganzen wird es dabei zu bleiben haben, daß bis zur zweiten venezianischen Reise seine Anschauung von der Renaissancekunst eine sehr lückenhafte war; umfassend wurde sie auch auf dieser nicht. Nach

* Der Stich ist nicht datiert, kann aber nach seiner technischen Behandlung nur kurze Zeit vor »Adam und Eva« entstanden sein.

Bologna ging er nur, um den Mathematiker Luca Pacioli, einen geschätzten Theoretiker in den Proportionsfragen, kennenzulernen; Florenz hat er nicht aufgesucht; auch nicht Mailand, wo er die neuesten Werke Lionardos hätte studieren können; und nach der Antike hat er sich wenig umgesehen. Diese letztere Versäumnis ist nicht so auffallend, wie sie wohl erscheinen könnte; suchte doch Dürer nicht direkt nachzuahmende Vorbilder, sondern Gesetze, allgemeingültige, mathematisch formulierbare. An der Kunst der lebenden Italiener war ihm jetzt das Merkwürdigste: wie sie ein Bild als Ganzes aufbauten und wie sie ihm den Schein des Lebens gaben. Man hat sich gewundert, daß er in seinen Briefen nur den alten Bellini als den »besten im Gemäl« nennt und von Giorgione und dem jungen Tizian schweigt. Achtlos an ihnen vorübergegangen ist er nicht. Ohne sie hätte er den köstlichen Frauenkopf (jetzt in Berlin) mit seinem veredelten und vereinfachten Naturalismus nicht malen können. Und auch nicht die große Doppeltafel (in Madrid) mit Adam und Eva von 1507. Hier interessiert ihn nicht mehr das Formenschema, sondern die lebendig-reizvolle Darstellung der Oberfläche. Vollkommen zutreffend sagt Wölfflin: Dürer hat vor der italienischen Reise stärker »antikisiert« als nachher. — Was ihm Italien gegeben hat, läßt sich prüfen an drei großen Altarbildern: dem Altar für die Kapelle der deutschen Kaufleute in Venedig 1506, dem Altar für Jakob Heller in Frankfurt, vollendet 1509, und dem Altar für das Landauersche Bruderhaus in Nürnberg, vollendet 1511. — Der venezianische Altar (heute in einem Kloster in Prag, Abb. 37, 38) ist in mehreren Teilen verdorben, in andern übermalt und läßt sich deshalb nur in seinen allgemeinen Eigenschaften beurteilen. Er ist eine symmetrische Zentralkomposition. Das beherrschende Motiv die thronende Madonna, die dem Papst und Kaiser als den Häuptern der Christenheit, rechts und links vor ihr kniend, die mystischen Rosenkränze austeilt. Das ist etwas anderes als das aktionslose, ein bloßes Dasein ausdrückende Beiwerk in der venezianischen »*santa conversazione*«. Aber der geschlossene Aufbau im Dreieck, die genau symmetrische Profilstellung der Knienden machen den Eindruck feierlich und streng. Ungeachtet der Idealität der Gesamterscheinung ist in den Köpfen dem Sonderinteresse am Bildnis ein weiter Spielraum gewährt. Papst und Kaiser tragen die Züge des Tages, jeder erkannte in ihnen Julius II. und Maximilian. In der sie umgebenden Schar sind alles Porträts deutscher Kaufleute. Ganz hinten, aber nicht zu übersehen, Dürer selbst. Eine venezianische Figur ist nur der zu Füßen Marias die Laute spielende Engel. Max Friedländer sagt: »Das Rosenkranzfest zeigt, keineswegs in Nachahmung eines südlichen Schemas, gleichmäßige Füllung des Bildraums, Symmetrie, Glanz im Sinne Venedigs, aber Dichtigkeit und Verschlungenheit der Motive, Beobachtung des einzelnen, also nordische Kräfte, die Dürer in seiner gesamten vorangegangenen Lebensarbeit

entwickelt hatte, im ganzen eine naive Verbindung, die nur einmal und diesmal nur geglückt ist.« — Der Frankfurter Altar (Abb. 39, 40, das Original verbrannt, nur eine schwache Kopie erhalten) ist in Hochformat angelegt; gleich dem Rosenkranzbild kein Flügelaltar mehr, sondern eine einzige große Tafel (der Besteller hat zwar später Flügel nach deutscher Gewohnheit hinzufügen lassen). In der oberen Hälfte eine himmlische Szene, die Krönung Marias durch die Trinität, in der unteren die um das leere Grab knienden Apostel. Die Halbkreisordnung der letzteren läßt die Mitte unbezeichnet, erst in der oberen Hälfte gewinnt durch die Hauptfigur die Mittelachse die Herrschaft. Für Deutschland ist die Komposition neu; sie ist keinem bestimmten italienischen Vorbild entlehnt, wenn auch in ihrer tektonisch-monumentalen Gesamtanlage ganz italienisch gedacht. Diese ist eine Konstruktion seines Verstandes. Am Herzen lagen ihm nur die Einzelgestalten, und diese freilich sind von einer Intensität und Größe, die ihm die weiche Kunst Venedigs nicht gegeben hat. Wenn etwas außer ihm Liegendes mitgewirkt hat, so kann man nur an die großen Bildhauer seiner Nürnberger Umgebung denken. Die großartige Selbstherrlichkeit und Phantastik der Gewandmotive, die aus dem individuellen Modell entwickelte Charakteristik der Köpfe, der zugleich kühne und pedantische Realismus der Hände und Füße, es ist dasselbe, was die Spätgotik immer gewollt hatte, nur größer und edler. Aber doch ist zum Schluß kein lebendiges Ganzes daraus geworden; stückweise entstanden, entbehrt das Bild des einheitlichen Flusses; gotisches Grundgefühl und italienische Lehre haben sich nicht zu durchdringen vermocht. — Die Veränderung vom Stil des Hellerschen zu dem des Landauerschen Altars (Abb. 41) ist dieselbe wie auf älterer Stufe die vom Wittenberger zum Paumgärtnerschen. Beidemale sieht es so aus, als ob er von dem erwähnten Ideal sich unbefriedigt abwende. So war es doch nicht. Nur das Doktrinäre war es, wovon er sich freimachte; das Starre und Fremdkörperartige war geschmolzen und seinem Blut angeglichen. Auch der Landauersche Altar wäre vor Italien nicht möglich gewesen. Aber doch ist die nordische Grundempfindung insofern wieder erstarkt, als sie nicht mehr bloß auf die Einzelformen beschränkt ist. Wölfflin hat das so ausgedrückt: im ungestalteten Raum, nicht im gestalteten feiert Dürers Kunst ihren eigentlichen Triumph. Man könnte auch sagen, es sei derselbe Unterschied wie in der Architektur zwischen einem spätgotischen Binnenraum und einem der Renaissance. Betrachten wir zuvor noch den gegenständlichen Inhalt. Die dreieinige Gottheit wird angebetet, umkreist in vier konzentrischen Ringen von den geschaffenen Wesen. Der äußerste, dem Beschauer am nächsten, ist der Ring der Menschen, in der Weise des Mittelalters geordnet nach Ständen — man denke an die Totentänze —, doch ohne deren peinliche Detaillierung; es genügt, daß man Papst und Kaiser, Kardinal und König unterscheidet.

Wer aber ist der schlichte alte Mann, zu dem der Kardinal mit freundlich einladender Gebärde sich zurückwendet? Es ist der Stifter des Bildes, der Rotgießer Landauer. Wir befinden uns in der Reformationszeit: die Distanz zwischen Gottheit und Menschheit ist überbrückt. In demselben Jahre malte in Rom Raphael seine Disputa; die gegenständliche Verwandtschaft ist oft hervorgehoben worden, ja, auch in der formalen Anordnung ist manches ähnlich. Wichtiger doch sind die Unterschiede. Wo der päpstliche Hofmaler das Irdische nur in der Form der Kirche sieht, gibt der Deutsche die Repräsentation der ganzen Menschheit, selbst ein Bäuerlein mit dem Dreschflügel fehlt nicht in der unübersehbaren Schar. Im Fresko Raphaels regiert ein architektonischer Geist; auch vorher auf dem Hellerschen Altar hatte Dürer den Raum fest abgesteckt und durch Menschenpfeiler gegliedert. Das Dreifaltigkeitsbild ist eine Lufterscheinung von ungeheurem, unmeßbarem Rauminhalt, gleich vielen Szenen der Apokalypse und wie das »Große Glück«, nur tief unten ein schmaler Streifen des festen Erdengrundes (Dürer könnte einmal an einer Bergwand in Tirol einen unauslöschlichen Eindruck dieser Art gehabt haben). Aus der Unendlichkeit quellen die Massen heraus, in Sphären geteilt, aber nicht in geschlossenen Reihen. Es gehörte viel Kunst dazu, ohne dem beabsichtigten Eindruck des grenzenlosen Fließens Abbruch zu tun, noch einzelne Figuren, die sachlich bedeutendsten, für das Auge herauszuheben. Dieser wogenden Gestaltenwolke steht nur ein unerschütterlich Festes gegenüber: die hl. Dreieinigkeit, der der Welt zum Opfer gebrachte Sohn am Kreuze hängend, zwischen den Knien des Vaters, der hinter ihm seinen Mantel ausbreitet. Der populäre Name für diese im Norden sehr verbreitete Darstellung der Trinität ist Gnadenstuhl. Dürer hat ihr im Zusammenhang der Gesamtkomposition eine optische Wirkung von zwingender Macht gegeben; sie ist die einzige Vertikallinie und die einzige Frontalfigur im Bilde, auch die einzige Betonung der symmetrischen Bildachse. Es ist aber noch eine andere, zunächst verhüllt bleibende Ordnung vorhanden. Verbinden wir durch gerade gezogene Hilfslinien den Kopf Gottvaters mit den Köpfen Marias und Johannes' des Täufers und diese mit denen des Kaisers und Papstes, so wird ein regelmäßiges Fünfeck gewonnen. Man meine nicht, dies sei eine geometrische Spielerei oder gar verkappte Symbolik — Festlegung von Punkten mit gleichen Intervallen ist wichtig, um einer fließenden Komposition Halt zu geben. Daher als vorwaltender Eindruck: »eine rastlos flutende Bewegung und doch im ganzen eine feierliche Stille«. Übrigens ist es bezeichnend, daß diese Eigenschaften auf den Nachbildungen grau in grau besser zur Geltung kommen als auf dem Gemälde selbst, in dessen Klarheit und Buntheit ein modernes Auge sich nicht leicht hineinfindet.

Wir sehen, Dürer hat die Kunstmittel der Renaissance mit immer

größerer Freiheit handhaben gelernt. Sie waren ihm wichtig, wo es sich um Wirkungen in der oben besprochenen Richtung handelte. Aber die Gelegenheit, Altarbilder zu malen, blieb aus. In seiner Phantasie meldeten sich, und wurden die Hauptwerke der nächstfolgenden Jahre, Gegenstände wie: Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus, die Melancholie, der große Eisenstich mit dem Gebet am Ölberg, das im Sturmwind flatternde Schweiß Tuch der hl. Veronika, die Entführung eines Weibes durch einen auf dem Einhorn reitenden wilden Mann — Stoffe, die ihn in den romantischen Vorstellungskreis seiner jungen Jahre zurückführten. Sie sind mit einer Klarheit und Größe geformt, die er ohne den Durchgang durch die italienische Schule wahrscheinlich nicht hätte erreichen können; aber von Renaissance in irgendeinem bestimmteren Sinne kann hier doch nicht die Rede sein. Daß deren Formenwelt gleichwohl nicht aus seinem Gesichtskreise verschwand, hatte seine Ursache in den Aufträgen des Kaisers Max. Diese führten ihn auf die ihm bis dahin gleichgültig gebliebene dekorative Renaissance. Es wird sich indes nicht leugnen lassen, daß die Arbeiten am »Triumph« zwischen Dürers übrigen Werken wie eine fremdartige Enklave wirken. Freiheit wurde ihm nur gelassen in den Randzeichnungen zum Gebetbuch, und diese sind denn doch, trotz ihrer antikischen Einstreuungen, ein möglichst nordisches Gewächs.

Inzwischen hatten sich auch seine theoretischen Überzeugungen gewandelt. Seit 1507 hat er die Konstruktion des menschlichen Körpers nach einem einheitlichen Idealschema aufgegeben. Er ersetzte es, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, durch die Herausarbeitung mehrerer, zum Teil extrem unterschiedlicher Typen. Nicht etwa, daß er ein reiner Empiriker wieder geworden wäre. Aber das Schönheitsproblem wendet sich ihm nun so, daß es (wie Erwin Panofsky sich treffend ausdrückt) nicht mehr als Problem der unbedingten, sondern als das Problem der bedingten und deshalb nicht mehr einheitlich fixierbaren Schönheit sich darstellt. In vielen Aussprüchen seiner späteren Jahre kehrt derselbe Gedanke wieder: »Es lebt auch kein Mensch auf Erden, der beschließlich sprechen möchte, wie die allerschönst Gestalt des Menschen sei. Niemand weiß das, denn Gott allein.«

Damit ist auch sein Verhältnis zur Renaissance abschließend bestimmt. Daß ihm in seinen späteren Jahren Werke der italienischen Kunst nicht mehr unter die Augen gekommen sind, hat ihm schwerlich Kummer bereitet. Er bedurfte ihrer nicht mehr. Das Tiefste, das ihn mit dieser verband, stand schon unerschütterlich fest: es war die Überzeugung von der Harmonie der Schönheit mit der Vernunft*. Er hat sie auch niemals aufgegeben. Aber er mußte einsehen und sich darein fügen,

* Vgl. das Wort Riemers über Goethe: »Er strebte aus einem dunkeln Produkt der Natur ein klares Produkt seiner selbst, d. h. der Vernunft, zu werden und so des Daseins Beruf und Pflicht zu erfüllen.«

daß die letzte Erkenntnis dieses Einklangs dem menschlichen Denken unerreichbar bleibt. Dem Denker war es eine bittere Resignation, den Künstler machte es frei. Es erlaubte ihm, aus allem, was an ihn herangetreten war, aus Spätgotik und Renaissance, aus Theorie und Erfahrung, sich seinen persönlichen Stil zu bilden. Dies war das Ergebnis seiner letzten Jahre.

DIE LETZTEN JAHRE.

Über Dürers Ausgang liegt ein tragischer Schatten. Als er zur Klarheit gelangt war und zu seinem letzten, höchsten Flug sich anschickte, hatte er die Nation nicht mehr so sicher hinter sich wie in früheren Jahren. Damals war es das publizistische Mittel des Bildrucks, und in diesem vielleicht noch mehr der Stoff als die Form, wodurch er seine großen Erfolge erreichte; jetzt wollte er der deutschen Kunst wiedergeben, was ihr in der bürgerlich-naturalistischen Periode verlorengegangen war, das Monumentale. Dieses bedarf aber der Unterstützung durch einen Gesamtwillen — den er nicht fand. Ausgelöst war sein hohes Streben durch den Schwung der ersten Reformationsjahre: aus derselben Quelle kamen die äußeren Hemmungen und geistigen Ablenkungen, an denen es scheiterte.

Seine letzten Jahre sind viel reicher an Entwürfen als an Ausführungen. Der Umkreis der dargestellten Gegenstände wird enger. Es verschwinden die konstruierten Idealgestalten*; es fehlen die humanistischen Stoffe**; es fehlt fast ganz das Nackte; das Interesse an der Landschaft tritt zurück; das Menschenbild ist fast sein einziger Gegenstand. Er wertet es, aller Renaissance entgegen, nicht als vollendete Form, sondern als Gefäß einer geistigen Potenz, als Charakter. Dem Charakter aber soll Größe innewohnen, und das Kriterium der Größe soll die Einfachheit sein. Sehr bewußt hat Dürer seinen Stil nach dieser Seite hin gewandelt. Auf Melanchthon, mit dem er im Jahre 1526 zusammentraf, hat einen starken Eindruck — denn er kommt mehrmals darauf zurück — Dürers Bekenntnis gemacht, er habe in jungen Jahren die bunten und vielgestaltigen Bilder, die ungewohnten und ungeheuerlichen Gestalten geliebt, als älterer Mann aber Einfachheit als höchste Zierde der Kunst erkannt. Die Frage ist nicht zu umgehen, wieweit dabei wohl alte italienische Erinnerungen zur Nachwirkung kamen. Gefühlsmäßig möchte man sie bejahen; eigentlich beweisen läßt es sich nicht; die Vorgänge in einem Geist wie dem Dürerschen sind nicht so einfach. Das Wesentliche war doch wohl der zunehmende Ernst seiner Lebensstimmung. Ernst war die ganze Zeit geworden. Die Reformation hatte begonnen,

* Die letzte, sehr unerfreuliche ist die große Lucretia von 1518 (Münchener Pinakothek).

** Vereinzelt: die Verleumdung des Apelles.

und man weiß, wie tief Dürer durch sie bewegt wurde. Die Buntheit des Lebens war ihm nicht mehr das Wichtige, er suchte den Kern.

Ein großartiges Zeugnis von seinem neuen Wollen ist das Gemälde mit dem heiligen Hieronymus von 1521 (nach Lissabon verschlagen, wo es erst kürzlich wiedererkannt wurde, in verdorbenem Zustande leider, Abb. 67). Nur eine Halbfigur; sie füllt fast die ganze Bildfläche; von der breit ausgeführten Situationspoesie des berühmten Kupferstiches von 1514 ist nicht mehr die Rede; nur wenig, aber sachlich bedeutungsvolles und wuchtig behandeltes Beiwerk, ein Buch, ein schlichtes Tintenfaß und ein Totenschädel, auf den die linke Hand sich legt, während die rechte den müden, mächtigen Greisenkopf stützt. Die für Kopf und Hände nach dem Leben ausgeführten Studien (Abb. 68) sind nicht nur Wunderwerke der zeichnerischen Technik und als solche seit langer Zeit berühmt, sie zeigen auch, wie zugleich mit der genauesten Beobachtung des Objekts die subjektiv-dichterische Verarbeitung desselben sich vollzieht. »In diesem Blatte liegt so viel Größe und so viel Schlichtheit, so viel Hingabe an das Kleinwerk der bildenden Natur und so viel Kraft des zusammenfassenden Sehens, daß man wohl von dem Beginn eines neuen Stils bei Dürer sprechen darf« (Wölfflin). — Überhaupt würden wir von dem unter zunehmenden körperlichen Leiden stockend produzierenden späten Dürer wenig wissen ohne die in seinem Nachlaß erhalten gebliebenen Zeichnungen. Sie berichten uns von Plänen für große monumentale Gemälde: eine mächtige Gruppe von zwölf Heiligen mit einer thronenden Maria in der Mitte; eine Kreuzigung; eine Beweinung; wie es scheint, auch eine Himmelfahrt. Ausgeführt wurde davon nichts. Doch ist die Vorbereitung so eingänglich, daß über die künstlerische Absicht Klarheit besteht. Ein Hauptmittel der Charakteristik — und das ist gotisch — ist die Draperie. Sie ist nicht mehr isoliert gesehen wie auf den Studien zum Helleraltar; Gewand, Bewegung, Gebärde sind wie aus einem Guß. Durchweg und wie selbstverständlich sind alle Linien zu Ausdrucksorganen geworden. Um es zusammenzufassen: Für den späteren Dürer gibt es keine neutrale, selbstgenügsame Form; das Formproblem geht auf im Charakter- und Ausdrucksproblem. — Sodann will er, nach langer Pause, wieder erzählen. Vier Szenen aus einem Passionszyklus haben sich erhalten, davon nur eine, das Abendmahl, wirklich in Holz geschnitten (Abb. 66), die andern als Zeichnungen. Es herrscht die höchste Konzentration auf das Sachliche im Vorgang. Um die Komposition enger zusammenschieben und das Gewicht der Mitte steigern zu können, sind drei von den Teilnehmern des letzten Mahles in einer Ecke hinter dem Tisch stehend angeordnet — eine merkwürdige Freiheit gegenüber dem Überlieferten. Bewegung und Gebärde sind gegenüber dem, was Dürer früher gewohnt gewesen war, außerordentlich vereinfacht. Die Apostelköpfe ohne Schönheit, nur durch den aus der Sache zu verstehenden

Ausdruck veredelt. Die Architektur kahl. Die einzige, aber mächtig wirkende Form, das Rundfenster der Rückwand mit der wichtigen Funktion, die Gruppe von Christus und Petrus pyramidal abzuschließen; mit ihr korrespondiert die Schüssel auf der Erde, so daß die gedachte Verbindungslinie die Mittelachse gibt; diese aber ist asymmetrisch! Neben der klassischen Fassung des Abendmahls durch Lionardo mit ihrer nur ganz unmerklich gebrochenen Symmetrie sehen wir hier eine unverhohlene Regung nordisch-barocker Rhythmisierung.

Von den geplanten großen Gemälden kam nur eines zur Ausführung, und auch nur durch einen Anstoß aus dem Zentrum von Dürers persönlichem Leben. Wir sprechen von den Vier Aposteln (Abb. 70). In ihnen zieht Dürer, vorahnend, daß seine Tage gezählt seien, in einem letzten Bekenntnis die Summe seiner Existenz. Es ist, wie es bei ihm nicht anders sein konnte, mit dem künstlerischen zugleich ein religiöses. Die Einheit des Künstlers und des Menschen wird in dieser feierlichen Stunde noch einmal aufs stärkste betont. Und so spiegelt auch der Inhalt das Allgemeinste im Punkt: ein Vorgang aus der nächsten Nähe, ein ephemerer Moment der Nürnbergischen Reformationsgeschichte, den wir gleich näher kennenlernen werden, versetzt den Menschen Dürer in tiefe Erregung und heißt ihn durch den Mund des Künstlers an die ewigen Belange des religiösen Glaubens appellieren. — Dürer ist mit der reformatorischen Bewegung schon in ihrem Anfang in Berührung gewesen. Er gehörte mit Hieronymus Holzschuher, dem Losunger Hieronymus Ebner, dem Ratsherrn Kaspar Nützel, dem Ratsschreiber Lazarus Spengler, dreien aus der Familie Tucher, zu der Sodalität, die sich um Staupitz gebildet hatte, im Trachten nach einer ganz persönlichen Teilnahme des Laientums an den religiösen Fragen, im Suchen nach Aufrichtung nicht so sehr durch Unterwerfung unter die äußeren Institutionen der Kirche als in der Rückkehr zu den ursprünglichen Gedanken des Christentums — man kann es nennen: die Idee der Renaissance auf die Religion gewandt. Es war der Ratsherr Nützel, der sofort nach ihrem Erscheinen für eine Übersetzung der Thesen Luthers sorgte. Am 5. März 1518 dankte Luther durch Scheurl Dürer für ein Geschenk (worunter wir uns am wahrscheinlichsten Stiche oder Schnitte zu denken haben). Von 1520 ist ein Brief Dürers an Spalatin: »Und hilft mir Gott, daß ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiß abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus großen Aengsten geholten hat.« Zu Pfingsten 1521 erhielt er in Antwerpen die Nachricht, »daß man Martin Luther verräterlich verkauft und gefangen hatt«. »Und lebt er noch, oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Pabstthumb.« Und nun folgt mitten in den trockenen Tagebuchaufzeichnungen eine lange

und heiße Herzensergießung, ein Klageruf, der zum Gebet wird. In Nürnberg drang die Reformation schnell durch, Gefahr drohte ihr nicht mehr von den Altgläubigen, sondern von den aus ihrem eigenen Schoß geborenen revolutionären Elementen, den Wiedertäufern, Schwärmern, Sozialisten und Atheisten. Dürer mußte es erleben, daß den drei besten aus der jüngeren Generation seiner Schüler, den Brüdern Beham und Georg Pencz, den gottlosen Malern, wie sie genannt wurden, der Prozeß gemacht wurde; von Andreas, seinem besten Formschneider, wurden höchst bedenkliche Äußerungen bekannt; ebenso von andern Künstlern; wie ja in solchen Zeiten immer das erregbare Künstlerblut zu den Radikalen getrieben wird. Auf der andern Seite wurden die in ihrer aristokratischen Höhenluft aufgestörten Humanisten unwillig; Dürers Herzensfreund Pirkheimer, in den ersten Jahren der Reformation durch sie freudig erregt, wurde ihr ein mürrischer und schwarzseherischer Kritiker. In der um sich greifenden Verwirrung der Geister hielt es Dürer an der Zeit, mit einem öffentlichen Bekenntnis hervorzutreten. Er tat es, indem er die Tafeln mit den vier Aposteln malte. Niemand hatte sie bestellt, niemand sie gekauft; sie sollten auch in keine Kirche kommen, er schenkte sie, als sie fertig waren, im Herbst 1526, dem Rat seiner Vaterstadt. Die Hypothese, daß sie eigentlich Flügelbilder zu einem Triptychon hätten werden sollen, dessen Mittelstück unausgeführt geblieben wäre, ist nicht nur unerweislich, sondern mißkennt ihre Absicht. Sie sind ein abgeschlossenes Ganzes. Was Dürer mit ihnen sagen wollte, hat er klar ausgesprochen in den Unterschriften*. »Alle weltlichen Regenten in diesen gefährlichen Zeiten [mögen] billig Acht nehmen, daß sie nit für das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen. Denn Gott will nit zu seinem Wort getan noch davon genommen haben.« Dann folgen Sprüche der dargestellten heiligen Männer nach Luthers Septemberbibel. Ernst Heidrich hat es überzeugend nachgewiesen: Dürer erhebt hier seine warnende Stimme und ergreift Partei nicht für Luther gegen die Papisten, sondern für Luther gegen die Sektierer und Aufrührer. Für den korrekt erzogenen Ästhetiker ist das eine harte Entdeckung. Also offenbare, gröbliche Tendenzkunst! Wir unsererseits können nicht zugeben, daß Dürer hier an der Kunst einen Raub begangen habe. Was nur dem Moment gehört, hat er in die Inschriften gelegt; aber vom Eintagerleben aus will er auf die unvergänglichen Werte den Sinn lenken, und hier redet er allein in der Sprache der Kunst und von dem, worin diese mehr kann als das bloße Wort. — Die Anknüpfung an Gestalten, die zum ältesten Bestand der christlichen Kunst gehörten und in Dürers Vorstellungskreis längst einen wichtigen Platz innehatten, ergab sich von selbst. Die altchristlichen

* Kurfürst Maximilian von Baiern, der siegreiche Feldherr der katholischen Liga, hat sie absägen lassen, als er die Bilder 1627 von Nürnberg nach München brachte; sie sind jetzt wieder mit ihnen vereinigt.

Mosaiken und die Wandgemälde des Mittelalters hatten diese Männer, mit denen Christus seine Kirche gründet, als Versammlung gegeben; durch die Gotik, die sie in eine Folge isolierter Pfeilerstatuen zerriß, war dieser Sinn getrübt worden; und der Realismus des 15. Jahrhunderts in seinem vielgeschäftigen Kleinbetrieb war der Aufgabe, zwölf ähnliche und doch differenzierte Charaktere hinzustellen, nicht gewachsen; vielleicht ist sie überhaupt unlösbar; wenn man auch zugeben wird, daß am Schluß des Jahrhunderts, etwa in den Blumenburger Aposteln oder denen an Peter Vischers Grabmal in Magdeburg, bedeutende Anstrengungen in dieser Richtung gemacht waren. Dürer ergriff das Thema zuerst auf dem Himmelfahrtbilde des Hellerschen Altars: in einem gesteigerten Ernst der Auffassung, wenn auch »mit einer noch fühlbaren Beimischung des Merkwürdigen, Absonderlichen«. Von 1516 sind die Tafeln in Florenz mit den Köpfen der Jakobus und Philippus. Es werden viele an den Eindruck sich erinnern, den diese Bilder an Ort und Stelle auf den mit italienischer Kunst gesättigten Sinn machten: als ob plötzlich der furchtbare Ernst der deutschen Reformation seine Stimme laut werden ließ. Weder bei Raphael noch bei Fra Bartolomeo, selbst bei Lionardo nicht ist die große Empfindung jemals mit so viel Bitternis vermischt. Es blieb dem Deutschen vorbehalten, die Apostel nicht als die selbstherrlichen, vollendeten Existenzen darzustellen, sondern als Menschen, die sich verzehren in schmerzlichem Ungenügen. 1514 begann er eine Kupferstichfolge, ganze Figuren, zunächst nur zwei Blätter ausgeführt. Zwei weitere kamen 1523 hinzu (Abb. 69), ein fünftes 1526. In diesem Augenblick, unter dem Anstoß heiß gegenwärtigen Erlebnisses, kristallisierte sich der Entschluß zum Aufstieg ins Monumentale — fern von den hergebrachten Aufgaben deutscher Tafelmalerie. Die erstrebte Wucht der Erscheinung verlangte Konzentration auf wenige, ganz große Eindrücke. Es sind auf jeder Tafel nur zwei Gestalten, und unter diesen je eine mit unbedingtem Übergewicht. Ihre überwältigende plastische Energie ist zugleich raumbildend; im übrigen ist der Raum leer, ein gleichmäßig dunkler Grund, von dem auch nicht viel zu sehen ist, da der Bildrand bis dicht an den Kontur der Figuren heranreicht, ja ihn schon etwas überschneidet. Also Gesetze der statuarischen Kunst sind dem Gemälde angepaßt; wir sagen angepaßt — nicht aufgezwungen. Durch die Ökonomie von Licht und Schatten ist es ein so malerisches Bild geworden, wie Dürer selten eines gelungen. Auf dieser streng umzirkelten Formenbasis bauen sich die Charaktere auf, sie sind der einzige »Inhalt« des Bildes. Eine früh eingetretene Fehlinterpretation hat in ihnen die Darstellung der vier Temperamente sehen wollen. Davon kann nicht die Rede sein. Aber diesem Irrtum liegt doch ein richtiges Gefühl zugrunde: daß das zwingend Persönliche in diesen Männern sich zu typischer Wahrheit erhebt. Manneswürde und Heldentum hat Dürer darstellen wollen, Helden des Geistes,

bereit, in diesem Augenblick wieder mitzukämpfen, da das deutsche Volk in seiner Not so sehr sie nötig hatte. — Mittel der Charakteristik sind nun nicht allein die Köpfe, die felsenfeste Ruhe des Paulus, dessen vulkanisches Innenfeuer nur in dem drohenden Blick hervorblitzt, die »wie ein Gewitter« rollenden Augen des Markus, die elastische Schlankheit des Johannes mit dem vergeistigten Gelehrtenkopf (in dem man nicht mit Unrecht Ähnlichkeit mit Melanchthon hat erkennen wollen; Dürer hat ihn im selben Jahr porträtiert): — es ist ebenso sehr der Charaktergehalt der Gewandung; man bemerke, wie widersinnig es wäre, Paulus und Johannes ihre Mäntel tauschen zu lassen. Und damit stellt sich Dürer auf die Linie, die durch viele Jahrhunderte der deutschen Kunst hinläuft. Man wird bis zu den Aposteln und Propheten des Bamberger Domchors zurückgehen dürfen. Für die Italiener hatte die Melodie des Gewandes eine gleiche physiognomische Kraft nie besessen.

In diesem seinem letzten großen — vermutlich mit Bewußtsein letzten — Werk hat Dürer die Summe seines Lebens gezogen. Peter Cornelius nannte Dürers Kunst »glühend und streng«. Wenn Goethe von ihm spricht, gibt er ihm das Beiwort »der männliche«. Männergestalten mußten sein letztes Wort sein.