



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

Technik und Theorie, Form und Inhalt

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

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 teilnahmlos 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,