



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

Die Apokalypse

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

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,

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.