



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

Maria und das Marienleben

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

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