



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

Christus und die Passion

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

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 ehedem). 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