



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 Einzelblätter

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

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