



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

Porträt und Landschaft

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

so gibt die Handzeichnung einen Fuchs, der mit Flötenspiel die Hühner lockt (Abb. 62). Unter dem Psalm »Contra potentes« sieht man den Kaiser auf einem Triumphwagen, von einem Bock gezogen, und diesen wieder lenkt am Barte ein Amor auf einem Steckenpferd. Zum »Cantate domino canticum novum« spielt mit geblähten Backen eine Bande von Dorfmusikanten. Der heiligen Jungfrau Maria singt ein Engelsknabe zur Laute ein Loblied, indem er den Fuß auf eine Schnecke setzt, während Bienen ihn umschwärmen. Neben der Betrachtung über die Gebrechlichkeit des irdischen Lebens steht ein die Urinflasche prüfender Arzt, und an dem Baumast über ihm hängt ein in der Schlinge gefangener Vogel. Mit entzückender Mühelosigkeit vollzieht sich der bunte Wechsel der Stimmungen. Der sonst so schwerblütige Künstler will nichts als spielen. Unmittelbar vorher hatte er die »Melancholie« gestochen — hier ist er »von allem Wissensqualm entladen«.

PORTRÄT UND LANDSCHAFT.

Ihre Zusammenstellung kann seltsam erscheinen. Indessen, beim Überblick über die Geschichte der Malerei aufwärts bis ins späte Altertum und abwärts bis in die Gegenwart zeigt sich zwischen diesen heterogenen Gattungen doch ein augenfälliger Parallelismus: sie stehen zu gleicher Zeit in Blüte, und zu gleicher Zeit werden sie vernachlässigt. Es war ein Jahrtausend lang vergessen, daß Porträt und Landschaft Aufgaben der Kunst sein können, als das 15. Jahrhundert sie als völlig neue wieder aufnahm. Deutschland hat sich an ihrer Lösung zunächst wenig beteiligt. Der große Auftrieb kam an der Wende zum 16.

Dürer bezeichnet einmal als die zwei wichtigsten Aufgaben der Kunst die Anzeigung des Leidens Christi und die Bewahrung der Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben. Dem Mittelalter war diese Anschauung, was das Porträt betrifft, durchaus fremd gewesen, noch das 15. Jahrhundert stand dem Porträt zögernd gegenüber. Unfähigkeit der Kunst war die Ursache gewiß nicht. Die noch fehlende Prämisse war der Begriff der modernen Persönlichkeit. Sobald diese zur Reife gelangt war, stand die Porträtkunst fertig da. Dürer wird zu ihren größten Meistern für alle Zeiten gerechnet. Was vor ihm war, sind unbeholfene Inkunabeln.

Im 15. Jahrhundert hatte sich auf diesem Gebiet die Plastik der malerischen und zeichnerischen Darstellungsform sehr überlegen gezeigt. Nichts hätte jene gehindert, Bildnisse von schlagfertiger Charakteristik zu liefern. Aber das Publikum beehrte sie nur selten. Man darf sich durch die Menge scharf individualisierter Grabsteine nicht täuschen lassen. Viele sind unter Umständen entstanden, welche wirkliche Porträtähnlichkeit ausschließen. Es genügte der künstlerische Schein des Individuellen, auf die Kongruenz mit den historischen Zügen des Ver-

storbenen wurde das Gewicht nicht gelegt, das wir heute für selbstverständlich halten. Wenn der Bildhauer, was doch sehr oft der Fall war, seine Arbeit erst einige, oft längere Zeit nach dem Tode des Darzustellenden ausführte, dann mußte er ein gezeichnetes oder gemaltes Porträt zur Vorlage haben. Aber warum fehlt es ganz an solchen? In dem höchst individuell charakterisierten Kopf des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg scheint Porträtähnlichkeit verbürgt zu sein; aber was sollen wir nun dazu sagen, wenn auf dem vom selben Künstler gemeißelten Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg in Mainz dieselben Züge, derselbe Ausdruck wiederkehren? Mindestens eines von beiden kann nicht Porträt sein. Eine Rotmarmorplatte im Dom zu Gnesen aus der Werkstatt des Veit Stoß galt lange für Porträt eines damaligen Erzbischofs; jetzt will man wissen, daß sie vom Ehrengrab des hl. Adalbert stamme. Beispiele von der Art der beiden letztgenannten lassen sich sehr vermehren. Sie mahnen uns, Individualisierung (die auch mit Hilfe eines Modells erreicht werden kann) nicht mit Porträtähnlichkeit zu verwechseln. Dann zeigt die große Klasse der aus Flandern importierten Messingplatten, wie leicht der Mangel an Porträtähnlichkeit verschmerzt wurde. Mit der Mehrzahl der von der Vischerschen Gießhütte gelieferten Denkmäler steht es nicht anders. Genug, der Standpunkt des 15. Jahrhunderts war: Das Wichtigste beim Denkmal ist, daß es durch künstlerisches Leben überzeugt, die Authentizität ist nur ein Interesse zweiten Grades. — Die Weiterentwicklung des Porträts im 16. Jahrhundert ging nicht von der Plastik aus, sondern ruhte auf den Schultern der Malerei. Diese war seit Jahrhunderten ausschließlich an Scheinporträts gewöhnt. Man brachte auf Andachtsbildern zu Füßen der Heiligen in stark verkleinertem Maßstab kniende Figürchen an, welche die Stifter bedeuteten und mit ihnen oft in langer Reihe deren Familie in mehreren Generationen vorführten. So noch auf dem Schreyerschen Epitaph Adam Krafts und auf Dürers Paumgärtneraltar. Inzwischen war in den Niederlanden eine entscheidende Wendung eingetreten: Jan van Eyck malte die Stifter genau nach dem Leben, stellte sie in gleicher Größe mit den Heiligen mitten unter sie. Andere gaben den Stifterporträts den Platz auf den Flügeln, was am Niederrhein häufig, hin und wieder auch in Oberdeutschland nachgeahmt wurde. Nicht lange, so wurde auch der letzte Schritt zur Verselbständigung des Bildnisses getan: es wurde als Brustbild, also der Kopf dominierend, auf eine kleine Tafel gemalt, die sonst weiter nichts enthielt. Das erst ist das Porträt im modernen Sinne. Der Aufstellungsort war das Haus. — Während aber in den Niederlanden die neue Sitte sich rasch verbreitete, fand sie in Deutschland zwischen 1450 und 1500 nur sporadisch Nachahmung. Auch wenn man annehmen muß, daß nicht wenig verlorengegangen ist, ist doch die Zahl der erhaltenen Stücke bemerkenswert

klein, und sie rühren ausschließlich von solchen Meistern her, welche niederländische Schulung durchgemacht haben. Aus Nürnberg, wo die Sitte den meisten Anklang fand, sind aus der Zeit vor Dürer doch nur vier oder fünf Bildnistafeln erhalten.

Dürer war der erste, bei dem das Bildnis nicht ein gelegentliches Nebenwerk, sondern ein großer und wichtiger Teil seines Lebenswerks wurde. Und zwar von Anfang an. Unter seinen Gemälden bis 1500 ist nur ein einziges Altarbild und sind 11 Porträts. Man bemerke, daß sie zuerst familiärer Art waren. Dreimal hat er seinen Vater, einmal seinen Bruder, zweimal sich selbst, dann noch seinen Straßburger Meister und dessen Frau (verloren) dargestellt. Sicher ist überdies noch manches verlorengegangen. Die Reihe der in fremdem Auftrag ausgeführten beginnt erst später (1497). Dürers Selbstporträts sind die ersten ihrer Art, von denen wir in Deutschland Kenntnis haben. Und gleich so viele! In dem Kapitel von der Entdeckung des Menschen, wie Jakob Burckhardt es nennt, nehmen diese Versuche der Selbstbeobachtung einen denkwürdigen Platz ein. Dürer war 13 Jahre alt, als er sich zum erstenmal im Spiegel zeichnete, schon mit erstaunlicher Sicherheit in der Erfassung der äußeren Ähnlichkeit, wie der Vergleich mit den späteren Bildnissen beglaubigt. Das hier noch zurückgehaltene innere Leben bricht mächtig hervor auf der während der Wanderjahre entstandenen Federzeichnung in Erlangen (Abb. 5); in Eile »hingewühlt« (um einen Lieblingsausdruck des jungen Goethe zu gebrauchen), als Ausdruck einer Augenblicksstimmung; der Jüngling aus schwerem Brüten halb erwacht; der Kopf so fest auf die Hand gepreßt, daß die Gesichtshaut sich in Falten schiebt; der Blick mit dem Ausdruck einer leidenschaftlichen Frage in die Ferne gerichtet; das Ganze ein Selbstgespräch, für keines zweiten Ohr bestimmt. — Von 1497 ist das zweite Bildnis des Vaters (London, Abb. 9) und diesem zeitlich nahestehend das des Kurfürsten Friedrich des Weisen (Berlin). Sie weisen, so verschieden sie sind, Eigentümlichkeiten auf, die von nun ab Dürers Porträtkunst dauernd bestimmen. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist nicht mehr alles; die Einstellung in den Raum, die Körperhaltung, die Arme und Hände werden wichtige Hilfsmittel der Charakteristik; aber auch nicht mehr als das. Das gibt Dürer seinen besonderen Platz unter den großen Porträtmalern. Andere verwirklichen im Porträt eine ihnen wertvolle malerische Idee, Dürer unterordnet alles dem Charakter. Bei der Ausdeutung desselben legte er aber seiner Phantasie keine Schranken an. Er entwickelt seine Charakterbilder von innen heraus. Man bemerkt es sogleich, wenn ihn der Mensch gleichgültig gelassen hatte. Die kalte Objektivität und durchdringende Menschenkenntnis Holbeins besaß er nicht. — Der Kurfürst Friedrich ist lebensgroß, majestätisch schwer in der Haltung, mit festem, forschendem Blick, sehr ernst in der Färbung; italienische Erinnerungen haben mitgewirkt.

Intimer ist das Bild des Vaters, die Modellierung von großer Eingänglichkeit, die Charakteristik auch hier ins Großartige gesteigert, die Färbung aus schwärzlichen und bräunlichen Tönen harmonisch zusammengestimmt. — Am wenigsten entspricht das Selbstporträt des folgenden Jahres (in Madrid) der Stimmung, die man dem Meister der Apokalypse zutrauen möchte; es ist festlich und heiter; die mit großer Sorgfalt durchgeführte modische Tracht macht auf uns vielleicht mehr, als in der Absicht lag, einen leicht stutzerhaften Eindruck. Nun kamen Aufträge von Nürnberger Patriziern, drei aus der Familie Tucher (in Kassel und Weimar), ein Mädchenbild aus der Familie Fürleger*, Oswald Krell — Brustbilder in scharf linearer Pinselführung, holzschnittartig (Abb. 10 und 11).

Die Bildnisse der Brüder Paumgärtner auf den Flügeln des von ihnen gestifteten Altars haben einen uns heute recht seltsam erscheinenden Doppelsinn: sie sind durch Attribute als Heilige gekennzeichnet, St. Georg und St. Eustachius; aber nicht nur die Köpfe sind Porträts, sondern auch ihr Habit ist das der Nürnberger Reiterei, wie sie ein paar Jahre vorher mit Kaiser Max in den Schweizerkrieg gezogen war. Unter keiner andern Bedingung wären Porträts in ganzer Figur und fast lebensgroß denkbar gewesen, und diese neue Aufgabe muß Dürer gereizt haben. Wieder in anderer Weise idealisiert das allbekannte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek. Es hat geradezu etwas Überpersönliches an sich. Die reine Frontansicht — sonst gibt Dürer immer die Dreiviertelansicht — und die Einstellung genau in die Mittelachse der Bildfläche erzeugen eine beinahe starre Feierlichkeit. So weitgeöffnete Augen hat er auf seinen früheren Selbstbildnissen nicht. Die feingeringelten Locken mit ihrem scharfen Metallglanz haben etwas Ornamentales. Dazu sind die Proportionen nach den von ihm errechneten Normalmaßen abgestimmt. Wie wir aus seinen Schriften wissen, hat er etwas von den Platonischen Ideen gehört; man könnte sich denken, daß er mit diesem Bilde habe sagen wollen: so hätte ich ausgesehen, wenn ich als ein Vollkommener, als Erfüller meiner Idee, auf die Welt gekommen wäre**. Das Monogramm und das Datum 1500 sind gefälscht. Das Münchener Bild geht nahe zusammen mit dem Selbstporträt auf dem in Venedig gemalten Rosenkranzaltar von 1506 (Abb. 37). Ein gleiches findet sich bei der Inschrifttafel auf dem Dreifaltigkeitsbilde, sonst hat er sich in späteren Jahren nicht mehr dargestellt***.

Einen sehr schmalen Raum nahmen bei ihm die Frauenbildnisse

* Welches das Original sei, ist umstritten; heute scheint man sich für das Exemplar im Pariser Privatbesitz entschieden zu haben.

** Ablehnen muß ich die Meinung, er habe sein Christusideal seinen eigenen Zügen angenähert. Die Ähnlichkeit betrifft nur Äußerlichkeiten.

*** Die einzige Ausnahme macht das nach Rom an Raphael gesandte Selbstporträt, Erwiderung eines von einer Zeichnung begleiteten Grußes, den jener ihm hatte zukommen lassen (verloren). (Vgl. S. 42.)

ein. Was er aus den beiden ehrenfesten Damen Elsbeth und Felizitas Tucher herausgesehen hat, ist alles eher als weibliche Anmut. Und wenn seine eigene Frau, die Agnes, wirklich so unliebenswürdig (nicht häßlich) war, wie er sie zeichnete, so war er zu bedauern. Welche andern Augen hatte er bekommen, als er in Venedig die junge Frau malte, deren kleines Brustbild sich jetzt im Deutschen Museum in Berlin befindet? Die Formen sind weich und doch bestimmt, ein feiner Strom von Sinnlichkeit umspielt sie; der Ausdruck ist klug und beherrscht, mit einem Geheimnis in den verschleierte Augen. Nie wieder hat Dürer etwas Vergleichbares gemalt. (Wer hat ihm dabei geholfen? Giorgione oder Gott Amor?) — Aus der mittleren Zeit gibt es nur noch ein paar mit sparsamen Mitteln gezeichnete Köpfe aus dem Kreise seiner Verwandtschaft. Ein etwa sechzehnjähriges Mädchen gilt als Nichte seiner Frau; er hat sie mit leisem Humor charakterisiert, etwas dümmlich und schläfrig; aber Jugend ist Jugend; und ihr Zauber fehlt auch hier nicht. Dann seine alte Mutter in ihrem letzten Lebensjahr (Abb. 58). Die ganze Geschichte der Zeichenkunst kennt nichts so Grandioses wieder. In der epigrammatischen Kürze dieser wenigen mächtigen Kohlenstriche liegt eine unglaubliche Konzentration des Gefühls. Häßlichkeit, die so viel Liebe einflößt, wird schön. Wölfflin macht die Bemerkung, daß die Augen ähnlich behandelt sind wie die der Melancholie. Unter der niedrigen, von Furchen zerrissenen Stirn und den gestäubten Brauen sehen sie zurück auf ein langes, mühsames, von vielen Ängsten beunruhigtes Leben und vor sich auf den Tod. Der Sohn sieht dieses alles mit ihr. »Und sie forcht den Tod hart«, schreibt er in der Familienchronik, »aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch härt gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Grausams sach . . . Davon hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig.«

Am reichsten an Bildnissen ist Dürers letztes Jahrzehnt. Sie sind nicht mehr Freunden und Verwandten gewidmet, sondern Männern des öffentlichen Lebens, und zum erstenmal sind unter ihnen Holzschnitte und Kupferstiche. Ein Schritt von höchster Bedeutsamkeit in der Geschichte der Kultur. Und wäre es nötig, besonders zu betonen, was es heißt, daß er zeitlich just mit der Reformation zusammentraf? Ein öffentliches Leben war erwacht, und in ihm Selbstbewußtsein und Ruhmbegier der Individuen. Das Zeitalter glaubte daran, daß die Geschichte von großen Männern gemacht wird, und das Volk wollte seine Führer kennen, auch in ihrer leiblichen Erscheinung. Den ersten Anstoß gab der Tod des Kaisers Maximilian. Dürer holte eine eilige, überaus herrliche Kohlezeichnung, die er ein Jahr zuvor während des Augsburger Reichstages angefertigt hatte — »hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stübtle kunterfett«, heißt es in der Beischrift — aus seiner Mappe hervor und ließ sie in Holz schneiden (Abb. 71). Wie psychologisch dürftig sind

dagegen alle andern, deutschen und italienischen, Bildnisse des Kaisers. Erst bei Dürer begreift man, warum dies ein Kaiser nach dem Herzen des Volkes war: hoch fürstlich und zugleich menschlich liebenswürdig, auch etwas vom Phantasten kommt zum Vorschein. — Weitere Holzschnittbildnisse sind das wahrhaft grandiose des kaiserlichen Rats Ulrich Varnbüler (1522) und das kleinere des Humanisten Eoban Hesse (1526), ein Muster schlagender Charakteristik bei größter Vereinfachung der Form (Abb. 72, 73). — Dürers erstes Kupferstichporträt stellt den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, dar, 1519. Ein zweites Mal hat er ihn in größerem Format 1523 gestochen. Vom ersten Blatt verehrte er dem Kardinal die Platte samt 200 Abzügen, wofür er 200 Goldgulden und 20 Ellen Damast empfang. Der zweite Stich wurde schon in 500 Exemplaren abgezogen. 1524 ließ auch sein alter Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, sein Bild stechen (Abb. 2). Von 1526 sind die Stiche zweier der berühmtesten Gelehrten der Zeit, des Erasmus und Melanchthons. Merkwürdige Gegensätze! Nicht nur objektiv im Wesen der Dargestellten, sondern auch subjektiv im Verhalten des Künstlers. Dürer gelang ein Porträt nur dann, wenn er auf etwas ihm innerlich irgendwie Verwandtes stieß. Der mit Herzenskälte gepaarten Geistesfeinheit des Erasmus, die Holbein so gut begriff, stand Dürer ratlos gegenüber; er half sich, um nicht ganz uninteressant zu bleiben, mit der umständlichen Schilderung des gelehrten Handwerkszeugs, wobei sich das Porträt fast in ein Stilleben verwandelte. Mit Melanchthon hatte er in den Jahren, als dieser das Nürnberger Gymnasium einrichtete, in regem Verkehr und in gegenseitiger Hochschätzung gestanden. Man muß seinen Stich (Abb. 74) mit dem gewiß nicht weniger »ähnlichen« Cranachs vergleichen. Bei Dürer ist das Seelische mit peinlicher Schärfe ausgedrückt und scheint das Körperliche fast zu sprengen. Das ungeordnete Haar des schulmeisterlich mageren, die eigene Erscheinung nicht achtenden Idealisten, die hohe Stirn, die von Gedankenarbeit herausgewölbt ist, das träumerisch und ziellos blickende Auge, der beredte Mund, um den liebenswürdige Verlegenheit spielt: eine Charakterschilderung »bis an die Grenze der Verzerrung«. Endlich noch ein Humanistenporträt: sein Busenfreund Willibald Pirckheimer. Vom Gelehrten wenig, eher etwas vom Poeten, am meisten der herausfordernd eigenwillige Patrizier. — Zum Bildnis in Ölmalerei hat Dürer nach langer Pause zuerst in den Niederlanden sich wieder anregen lassen. Das Männerbildnis im Prado zu Madrid entspricht am meisten dem, was der Zeitgeschmack von eindrucksvoller Malkunst verlangte; es ist von einem Feuer der Farbe wie nichts anderes, was er sonst gemalt hat. Die drei 1526 gemalten Nürnberger Patrizierbilder (Muffel, Holzschuher und Kleberger) setzen in Erstaunen durch die Selbstherrlichkeit des Künstlers; die äußere Ähnlichkeit wird wahrscheinlich streng gewahrt sein, die Charakterschilderung ist aber jedesmal so nur

auf einen Punkt zugespitzt, daß wir glauben müssen, es sei mehr von des Malers als von des Gemalten Wesen darin.

Es gibt große Bildnismaler, die auch aus gleichgültigen Menschen ein großempfundenes Bild zu machen verstehen (wie Tizian) oder die durch Schärfe der Beobachtung die uninteressanteste Physiognomie interessant machen (wie Holbein). Zu ihnen gehört Dürer nicht. Er mußte inneren Anteil nehmen können: ein solcher ist ebenso vorhanden bei dem kleinen dummen Mädchen, seiner mutmaßlichen Nichte, wie beim Kaiser Max oder Melanchthon; wo er ihn nicht finden konnte, wie bei Erasmus, da mißglückt ihm die Arbeit. Hierin besteht die Subjektivität seiner Bildnisse. Er wollte in ihnen nicht zeigen, was jedermann sehen konnte, sondern was nur er sah. Vergleichen wir seinen Maximilian, seinen Friedrich von Sachsen, seinen Melanchthon mit deren Darstellung durch andere, doch auch gute Maler, so sind sie im gemeinen Sinne vielleicht weniger ähnlich gewesen; was diese Männer bedeuteten, erfahren wir erst durch ihn. Seine Porträtstiche sind wahrhaft Denkmäler. — Ewig zu beklagen ist, daß sein brennender Wunsch, Martin Luther zu zeichnen und zu stechen, nicht in Erfüllung ging.

Wenn Dürer mit dem Porträt ein Feld betrat, für dessen Anbau der historische Moment überaus günstig lag, so kam er mit der Landschaft etwas zu früh: das Merkwürdigste, was er hier zu sagen hatte, blieb Monolog. Die Selbständigmachung des Porträts hat die Entwicklung der modernen Persönlichkeit zur Voraussetzung, die der Landschaftsmalerei die Entwicklung des modernen Naturgefühls. Die Natur ist immer dieselbe, das Naturgefühl überaus verschieden nach Zeiten und Völkern; verschieden auch, je nachdem, ob es in der Poesie oder der Malerei seine Äußerung sucht. Die poetische Phantasie des deutschen Altertums war erfüllt mit Naturgefühl, auch die Dichtung des Mittelalters kannte es. Dagegen fehlte es ganz in der Malerei. Was diese von Landschaftsschilderung andeutungsweise gab, war nur eine Ortsbezeichnung für den Verstand, mit Naturgefühl hatte es nichts zu tun. Wie dann der Realismus des 15. Jahrhunderts auch die landschaftlichen Hintergründe seinem Darstellungsgesetz unterwarf, haben wir kennengelernt. Der Umschwung ging doch nicht so tief, wie es auf den ersten Blick erscheint. Ein Konrad Witz war ein vereinzelt, seiner Zeit weit vorausgeeiltes Phänomen*. Im allgemeinen bleibt die Rolle der Landschaft eine durchaus dienende: sie soll die Anschaulichkeit der räumlichen Tiefe erhöhen, soll mit ihren Felsen, Bäumen und Feldern das Liniengefüge der Figurenkomposition ergänzen; aber stimmungsmäßig steht sie zu der Hauptdarstellung in keinem Bezug. Sie setzt sich aus lauter einzeln

* Bd. II S. 210.

gesehenen Dingen zusammen, und je mehr von solchen gezeigt werden können, um so besser. Unnatürliche Felsen, Bäume wie Versatzstücke auf dem Theater, Hügel, die wie Sandhaufen, und Landstraßen, die wie Kieswege eines Gartens aussehen, auf glattem Erdreich locker verstreute Stauden und Steine. Der Maler läßt uns gleichsam einen Spaziergang machen. Das zeitlich hintereinander Gesehene wird dann aber nebeneinander gesetzt, gerade wie es so oft mit den Historien geschieht. Es wird nicht als Widerspruch empfunden, wenn hinter einem realistisch behandelten Gelände statt des Himmels ein goldener, gemusterter Grund steht oder wenn in geringer Entfernung von dem Punkte, auf dem die Einsiedler der thebaischen Wüste leben, die Mauern und Giebel einer Stadt sichtbar werden. Das Vergnügen an den Einzelheiten ist so groß, daß nicht gefragt wird, ob je in der Wirklichkeit so viele zugleich im Gesichtsfeld Platz haben und ob ihr nahes Beisammensein sachlich möglich ist. Genug, das Auge wird reichlich ergötzt, aber es fehlt die innere Einheit. Was wir heute Naturgefühl nennen, ist die Projektion einer menschlichen Gemütsstimmung in die für sich seelenlose Außenwelt. Naturgefühl in diesem Sinne hat auch die Landschaftsmalerei des 15. Jahrhunderts nicht gehabt.

Dürer nun besaß es (Abb. 75—78). Damit empfängt die der Neuzeit zugekehrte Seite seines Wesens eine wichtige Vervollständigung. Er wußte aber auch, daß er nur unter bedingten Formen darin zur Öffentlichkeit reden dürfe. Was ihm die landschaftliche Natur bedeutete, verraten ganz nur seine Zeichnungen. Leider hat, wie sich bestimmt behaupten läßt, nur ein beschränkter Teil, vielleicht nur ein kleiner, von ihnen sich erhalten. Daß darunter mehrere auf der ersten Reise nach Italien in Tirol entstandene Blätter sich befinden, ist ein besonderer Glücksfall. Denn sie zeigen uns Dürer schon früh in voller Klarheit über sein Wollen. In späteren (letztes Datum 1510) sind die Ausdrucksmittel vervollkommenet, die Absicht ist nicht geändert. Das Neue ist nun: erstens, die Landschaft ist sich selbst genug, in der Widerspiegelung eines menschlichen Gemütszustandes so beseelt, so vermenschlicht, daß es handelnder Menschen in ihr nicht bedarf; zweitens, sie ist mit völliger Überwindung der atomistischen Betrachtungsweise des 15. Jahrhunderts synthetisch gesehen, ein einheitliches Erlebnis. Es sind nicht »Studien«, sondern jedesmal schon »Bilder«. Eine Anzahl dieser Blätter ist in Wasserfarbe ausgeführt, zum Teil in ziemlich großem Maßstabe. Auch von dieser Seite werden wir überrascht: die Farbe ist nicht, wie auf den Gemälden, ein dekoratives Akzessorium, sondern in den Rhythmus des Ganzen unzertrennlich einbezogen. — Als er die Ansicht von Trient malte, hätten ihn die fremde Bauart der Stadt und die pittoresken Berglinien wohl zu einer Unterstreichung reizen können; aber er subordiniert sie dem Eindruck des Talraumes und der denselben umschließenden Gebirgsmassen;

die in blauen, grünen und violetten Tönen von großer Schönheit gehaltene Farbe trennt nicht die Gegenstände, sondern schließt sie zusammen. — Fünf Jahre später malte er das Pegnitzufer mit einem Weiherhäuschen; ein ärmliches Motiv; er machte es zum Schauplatz eines atmosphärischen Dramas, das der eigentliche Bildinhalt ist; von rechts schieben sich Wetterwolken heran; links von der Silhouette des Uferhügels und des Häuschens überschritten. der helle Abendhimmel in grünlichen und gelblichen Tönen, die in der breiten Wasserfläche zerfließend sich spiegeln. Mit unbegreiflich wenigen Mitteln ist das Ahnungsvolle und Drohende der Situation erschöpfend zum Ausdruck gebracht; Goyen oder Cuypp vermögen auch nicht mehr zu sagen. — Eine andere Wasserfarbenzeichnung, zwischen 1510 und 1515 etwa, schildert eine abgeflachte Tal-landschaft am Rande des Fränkischen Jura; nichts, was im einzelnen irgend interessieren könnte, aber herrlich getragen der Zug in die Weite und das langsame Aufgehen der stumpfen erdigen Terrainfarben in verblauende Ferne (Abb. 76). — Sodann war Dürer ein Maler des Waldes. Die andern vor ihm hatten nur Bäume gesehen, ihm zuerst erschließt sich die Schönheit des Waldinnern mit seiner eigentümlichen, schwer zu fassenden Raumbildung und seinem ins Unbestimmte verdämmernden Dunkel, wie er es auf den Stichen »Adam und Eva« und »Satyrfamilie« geschildert hat (Abb. 28, 32). Viele Naturstudien müssen vorausgegangen sein. Die erhalten gebliebene Federzeichnung einer Waldblöße mit einer in Stein gefaßten Quelle, an der zwei Einsiedler sitzen, gibt durch die meisterhafte Raumbehandlung den ganzen Eindruck des Heimlichen und Abgeschlossenen (Abb. 75).

Würde in der Kunstgeschichte alles logisch vor sich gehen (was es ja nicht tut), so wäre Dürer ein großer und anerkannter Landschaftsmaler geworden. Aber die hergebrachten Werthaltungen waren dem noch entgegen, für die reine Landschaft hatte die Stunde noch nicht geschlagen. Er hat sich auch nicht etwa mit Kompromissen geholfen.

Auf seinen Gemälden forderte sein fortschreitendes Stilgefühl immer strengere Ausscheidung der landschaftlichen Elemente. Dafür hielt er sich in der breiteren Erzählungsart seiner Stiche und besonders seiner Holzschnitte schadlos. Auf den Blättern der 60er Jahre gibt er noch einen großen sachlichen Reichtum mit nur formaler, nicht stimmungsmäßiger Beziehung auf den Inhalt der Hauptdarstellung. Eine solche wird zuerst bewußtermaßen in der Apokalypse gegeben, und zwar nicht durch Einklang, sondern durch kühnen Kontrast. Was er hiermit wollte, zeigt am eindrucksvollsten Michaels Drachenkampf: in der Luft ein düsteres Chaos, unten die in wenigen klaren Linien hingzeichnete, sonnenhelle, breit und ruhig hingelagerte Landschaft. In den idyllischen Szenen des Marienlebens klingt die Landschaft harmonisch mit. Dagegen ist sie auf den Passionsbildern der mittleren Zeit schon stark reduziert.

Nur in der Szene am Ölberg war sie sachlich geboten; und hier ist bemerkenswert, wie die älteste in der Reihe noch an Überfüllung leidet, die späteren immer mehr den Nachdruck auf die Lichtstimmung legen. Nur einmal, auf dem inhaltlich indifferenten Blatt »Die Kanone«, ist die Szene bloßer Vorwand für die Darstellung einer reinen Landschaft, deren Örtlichkeit sich nachweisen läßt. Auf den beiden Christophorusstichen von 1521, wo sie doch recht am Platze gewesen wäre, ist sie geradezu kärglich. — Für die abstraktere, geistigere Richtung seines Alters ist die Abkühlung seines Verhältnisses zur Natur bezeichnend. Es reizte ihn nicht mehr, in Feld und Flur umherzustreifen.

DER STREIT DER STILE.

Dürer war — schon weil er ein Deutscher war — eine komplizierte Natur. Und er war es noch einmal und gesteigert durch seine geschichtliche Stellung, die es bedingte, daß sich in seinem Denken die Anschauungen zweier Epochen und zweier Völker begegneten.

Die Uhr des Mittelalters war abgelaufen; dessen ist er unter den deutschen Künstlern am frühesten und am klarsten sich bewußt geworden. Ein Neues mußte geschaffen werden — aber von welcher Basis aus? Sollte es eine Weiterbildung der germanisch-mittelalterlichen Erbschaft sein? oder der in Italien wiedergeborenen griechisch-römischen Antike sich anschließen? Dürer hat geglaubt, beides umfassen und erst in dieser Polarität seine Persönlichkeit zu vollkommener Entwicklung bringen zu können. In seinem Verhältnis zur Renaissance hat im Laufe seines Lebens nur sein Wissen Fortschritte gemacht, nicht sein Wille, ihr sich hinzugeben. Schon der erste selbständige Entschluß für seine Bildung war eine Reise nach Italien: aber noch sein letztes Werk atmet im tiefsten ein durchaus unrenaissancemäßiges, nordisches Weltgefühl. Wer hätte die gefährliche und zugleich fruchtbare Macht des »Faustischen« besser gekannt, die Poesie der Dämmerung und die Kraft der Dissonanz tiefer erfahren als der Dichter der Apokalypse, der Melancholie und vieler Szenen aus der Passion? Und derselbe hat um dieselbe Zeit geglaubt, die Schönheit mit »Zirkel und Richtscheit« ergreifen zu können. Das eine war der Trieb seines Blutes, die Stimme seiner Ahnen, das andere eine Forderung seines Verstandes und sittlichen Charakters, dem es ein Bedürfnis war, zu dauernden Formen, Ordnungen und Gesetzen durchzudringen. Man glaube nicht, daß ihn dieser Zwiespalt unglücklich machte: er fühlte sich reich in ihm. Beides lag in ihm, und beides mußte in seiner Kunst sich auswirken. Was verschlug es, daß seinem Schaffen die formale Einheit des Stiles fehlte? Seine Entwicklung ist deshalb nichts weniger als eine gleichmäßig fortschreitende Verschiebung des Schwerpunktes nach dem Renaissanceideal hin, vielmehr ein unausgesetzter Wechsel von Reaktionen, von These und Antithese. Er sagt einmal: Nach drei