



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

Der Streit der Stile

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

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

Jahren habe ihm jedes seiner Bilder mißfallen; und ihr Vergleich nach der chronologischen Folge bestätigt es. »Niemand, auch wenn er noch soviel besitzt, kann ohne Sehnsucht bestehen; die wahre Sehnsucht aber muß gegen ein Unerreichbares gerichtet sein.« Nur ein Deutscher konnte das sagen, nämlich Goethe, und Dürer hätte ihm zugestimmt. Dürers Sehnsucht galt einem Universalen und Künftigen, die Renaissance war ihm nur Weg, nicht Ziel. Nicht eine elementare, künstlerische Sympathie zog ihn dorthin, sondern Überlegung seines Verstandes; nicht so sehr ihre schmeichelnde Schönheit, als die in ihr vermutete höhere Weisheit lockte. Die große Wendung zum Naturalismus, die das 15. Jahrhundert durchgemacht hatte, vollzog sich in der sinnlichen Erfahrung; bei der Übertragung der Renaissance hat das historische und philosophische Denken einen wesentlichen Anteil.

Es wäre viel darum zu geben, wenn wir wissen könnten, welcher konkrete Anstoß ihn zu seiner Jugendreise nach Italien gebracht hat. Allein wir wissen es nicht. Vielleicht war es nur die vage Sehnsucht nach neuer Erkenntnis auf einem noch unbetretenen Wege. Vom Ruhm Venedigs waren die oberdeutschen Handelsstädte voll. Die stärksten Eindrücke empfing er aber nicht hier, sondern in Padua, durch Mantegna, auf den er schon durch einige nach Nürnberg gelangte Stiche vorbereitet worden war. Es war also derselbe Anknüpfungspunkt, den schon ein Menschenalter früher ein anderer großer deutscher Künstler, Michael Pacher, gefunden hatte. Keineswegs nun ist Dürer als ein anderer Mensch aus Italien zurückgekehrt. Das erste Werk, das er nach der Heimkehr in Angriff nahm, die Apokalypse, war eine große Bekundung seines künstlerischen Selbstbewußtseins; etwas Unitalienischeres, Deutscheres — trotz mancher Anklänge an Mantegna im einzelnen — kann es nicht geben. Es ist der Durchbruch jener neuen Strömung, die wir in der Einleitung als »romantische« geschildert haben. Ferner hatte ihm die Reise etwas gebracht, das mit Italien gar nichts zu tun hatte: der Anblick der Alpen hatte seinem landschaftlichen Naturgefühl einen gewaltigen Schwung gegeben: durchaus wieder in der Richtung der Romantik.

Den ersten Versuch im italienischen Stil machte er etwa drei Jahre nach seiner Rückkehr im Wittenberger (Dresdner) Altar, und es könnte sein, daß er auf den besonderen Wunsch des Bestellers, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, geschaffen ist. Es ist merkwürdig, welchen Eindruck Mantegna beim jungen Deutschen hinterlassen hat; es ist der einer starren und steinernen Ruhe und Kälte; der Temperaturunterschied gegen die feurige Bewegtheit der Apokalypse kann nicht schroffer gedacht werden; ein so kahles, reizloses Interieur hätte vor ihm kein Nordländer übers Herz gebracht, aber auch keiner eine so energische Suggestion von Raumtiefe zu geben vermocht. Das wichtigste Ergebnis der italienischen Reise war für Dürer ein ganz anderes. Es bestand nicht in nachahmungs-

würdigen Einzelformen, sondern in neugewonnenen generellen Problemen. Das eine ist: die Darstellung der nackten Körperform, das andere: die Sicherung der Richtigkeit und Schönheit durch eine rationelle Theorie und eine auf diese gegründete geometrisch konstruierbare Proportion.

Man weiß, wie beschränkt im herkömmlichen Bilderkreise des Mittelalters die Aufforderung zur Darstellung des Nackten gewesen war. Auch der Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich nur zögernd an das Problem herangetastet. Riemenschneiders Adam und Eva von 1490 sind denkwürdige Versuche. Unter Dürers Zeichnungen befindet sich ein weiblicher Akt, Naturstudie, von viel malerischerer Haltung als die späteren; aus der Wanderzeit, signiert 1493. Wenige Jahre danach das »Männerbad« (Holzschnitt, Abb. 13), das »Frauenbad« (Zeichnung), die »Buße des hl. Chrysostomus« und das »Kleine Glück« (Kupferstiche). Von dem naiven Naturalismus dieser Frühwerke hebt sich zum erstenmal das mit 1497 bezeichnete Blatt einer Gruppe von vier nackten Weibern (später bei den Sammlern die »Vier Hexen« genannt) bemerkenswert ab. Die sinnliche Kraft der Anschauung ist außerordentlich gewachsen, aber in das Bild der spätgotisch empfundenen Natur mischen sich konventionelle italienische Linien (vgl. auch die Studien Abb. 25, 27). Diese gewinnen in den folgenden Jahren die Oberhand im »Traum des Doktors«, im »Meerwunder«, im »Herkules«, bis 1504 »Adam und Eva« und 1505 »Apollo und Diana« die reife Frucht des von aller Spätgotik schon weit entfernten neuen Formgefühls bringen. Etwas Denkwürdiges ist hier geschehen: das Problem des Nackten hat sich mit dem Ideenkreis des Humanismus geschnitten.

Der Humanismus hat seinen Namen vom Menschen. Im Mittelpunkt seiner Weltansicht steht das *homo sum* . . . Es ist nur folgerichtig, daß die humanistische Bildung, auch hierin im Gegensatz zur mittelalterlichen, der Anwalt des Nackten in der Kunst wurde. Aber dem künstlerischen war der literarische Humanismus vorangegangen. Dieser verkündete die Gleichsetzung des Humanen mit dem Klassischen, des Humanismus mit der Renaissance. Seine nächste Forderung an die Kunst war die Illustration — wir haben es früher gesehen — der griechisch-römischen Autoren und seiner eigenen, aus dieser abgeleiteten Poesien. Wir wissen nicht, ob Dürers humanistische Freunde mit solchen Anliegen an ihn herantreten sind. Jedenfalls hat er sich nicht dazu bequemt. Auch die schon im 15. Jahrhundert volkstümlichen Geschichten aus dem Altertum, wie das Parisurteil, Aristoteles und Phyllis, Virgil im Korbe usw., hat er nicht wiederholt. Der stoffliche Humanismus spielt bei ihm eine ganz sekundäre Rolle. Um so begieriger ergriff er die Sanktionierung des Nackten, des reinen Menschen in seinem unbedingten Zustande, wobei es ihm sehr nebensächlich war, ob dieser Mensch Apollo oder Adam

genannt wurde. Die Antike ist ihm also Hinweis auf die Natur, nur daß er mit neuen Augen sie ansieht. In Dürers Darstellung des Nackten haben wir konzentriert den ganzen Gegensatz, der sonst seine Praxis wie seine Theorie beherrscht: den Dualismus von Wirklichkeit und Gesetz. Er deckt sich grobenteils mit dem, was heute als Gegensatz von Spätgotik und Renaissance bezeichnet wird. Auf die irrationale Wirklichkeit wies ihn seine natürliche Anlage wie seine spätgotische Erziehung, das Wesen der Renaissance sah er in einer abstrakten, allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit, und nur insoweit diese schon in der Antike geherrscht habe, verehrte er in derselben, viel mehr theoretisch als praktisch, eine Überlegenheit. In der Spätgotik hatte die Darstellung des Charakteristischen völlig die Frage nach dem Schönen verdrängt; für Dürer gewann sie aufs neue Belang. Dürers Entwicklung als eine Wandlung vom Idealismus zum Naturalismus zu schildern ist irrig. Ebensogut könnte man das Gegenteil behaupten. In Wahrheit aber ging bei ihm beides abwechselnd nebeneinander her*. Ausgestattet mit einer phänomenalen Begabung für die Erfassung des Einzelfalles, verlangte er Beachtung der »allerkleinsten Rünzelein und Aederchen«, zugleich aber forderte er vom Künstler die Ergründung der hinter allen Einzelfällen liegenden idealen Gattungsgestalt der Dinge. Ob etwas von der Lehre Platons bis zu ihm gedrungen ist? Er beruft sich einmal auf ihn; gewiß nur ein sehr mittelbares und ungefähres Wissen, aber doch ein Zeugnis von der Kontinuität im Leben der Ideen. Er, als darstellender Künstler, konnte sich die Sache nur so denken, daß die Normalgestalt des Menschen ein geometrisches Proportionsschema in sich trage. Und hier darf wohl die Frage aufgeworfen werden, ob nicht den ersten Anstoß schon die Proportionslehren der gotischen Hüttenmeister ihm gegeben hatten. Wie dem auch sei, die Begierde nach solcher Erkenntnis erfaßte ihn so leidenschaftlich, daß er »gern ein neues Königreich« darangegeben, wenn jemand ihm sagen wollte, wie man das Bild des Menschen »aus der Maß« machen könne. Und nun begegnete ihm einer, der behauptete, es zu wissen. Das war der Venezianer Jacopo de' Barbari, der sich Ende der 90er Jahre in Nürnberg aufhielt und mit dem er später vielleicht noch am kurfürstlichen Hofe zusammengetroffen ist. »Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt.« Außerdem muß Dürer einen gewissen Vorrat von italienischen Stichen der antikisierenden Richtung besessen haben. Aber Barbaris Lehre hat ihn nicht befriedigt. »Dann mir wollt dieser vorgemeldet Jacobus seinen Grund (wir würden heute sagen: sein Prinzip) nit klärlich anzeigen, das merket ich wol an ihm. Da nahm ich

* Die von der eben abgelaufenen naturalistischen Ästhetik so oft zum Zeugen angerufenen Worte: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur« — sind irreführend, wenn man nicht auch den nachfolgenden Satz liest: »Und durch die Geometrie magst du deines Werkes viel beweisen.«

mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium. Also aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genommen und hab danach aus eigenem Fürnehmen gesucht.«

Die zehn Jahre nach 1497 sind die, in denen ihn das Nackte am eifrigsten beschäftigt hat. Mitten zwischen den »richtigen« und »schönen«, konstruierten und italienisch posierten Figuren erscheint doch auf einmal, ohne jedes Ratholen bei den Welschen, allein Aug in Auge mit der Natur gesehen die Gestalt, der er nachträglich durch allerlei allegorisches Beiwerk die Bedeutung der über die Erde hinschwebenden Glücksgöttin gegeben hat (Abb. 24)*. Alle bisherige Spätgotik — man nehme zum Vergleich die obengenannte Eva Riemenschneiders — ist daneben dürrtzig und klein. Welcher Moderne könnte sagen, daß er nicht etwas mit beklommenem Atem dieser schleierlosen Wirklichkeit ins Gesicht sieht? Durchaus Modell. Aber Wölfflin hat ganz recht, wenn er meint, daß sie zugleich auch in gewisser Art eine Normalgestalt sei, mit hohem Ernst auf das Typische durchgearbeitet. Nicht das schöne jugendliche, sondern das reife, starke Weib, ein schwerer Körper, ein großer Leib, mächtige Schenkel — ein nordisches Hünenweib in antiker Nacktheit.

Dann kehrte Dürer aber doch zur konstruierten Schönheit, an die er nun einmal glaubte, zurück. Der Gipfelpunkt dieser Reihe ist der Stich »Adam und Eva« (Abb. 28). Es ist klar, daß er sich mit dem Ereignis des Sündenfalls nur sehr oberhin abgefunden hat. Die wahre »Idee« des Bildes ist die Humanität, die unentweihte Vollkommenheit in der leiblichen Erscheinung des ersten Menschenpaares. Und dazu gehörte, wie Dürer damals dachte, daß diese Gestalten die normative Proportion in sich tragen. Das Blatt ist bezeichnet 1504, also entstanden unmittelbar nach dem »Großen Glück« und unmittelbar vor den Zeichnungen für das Marienleben, zu beiden in sehr bestimmtem Gegensatz. Das Individuell-Natürliche und das Generell-Normale — das eine ist, das andere soll sein. Der Künstler hat nicht zwischen ihnen zu optieren, sondern sie beide anzuerkennen. Gewiß ist auch die »richtige« Proportion nicht der ganze Inhalt des Adam- und-Eva-Stiches. Wenn Dürer alle Kunst seines Grabstichels spielen läßt, um eine Suggestion von Licht und Farbe hervorzurufen, wenn er den Zauber der grünen Dämmerung und eine reizende Fülle des Tierlebens hinzufügt, so war das doch mehr als bloß eine *captatio benevolentiae* an das Publikum; auch ist in dem Kontrapost und in der Ponderation der Körper so viel Antikes, daß ihm notwendig Vorbilder und Anregungen zugeflossen sein müssen, die wir aber nicht kennen.

Im ganzen wird es dabei zu bleiben haben, daß bis zur zweiten venezianischen Reise seine Anschauung von der Renaissancekunst eine sehr lückenhafte war; umfassend wurde sie auch auf dieser nicht. Nach

* Der Stich ist nicht datiert, kann aber nach seiner technischen Behandlung nur kurze Zeit vor »Adam und Eva« entstanden sein.

Bologna ging er nur, um den Mathematiker Luca Pacioli, einen geschätzten Theoretiker in den Proportionsfragen, kennenzulernen; Florenz hat er nicht aufgesucht; auch nicht Mailand, wo er die neuesten Werke Lionardos hätte studieren können; und nach der Antike hat er sich wenig umgesehen. Diese letztere Versäumnis ist nicht so auffallend, wie sie wohl erscheinen könnte; suchte doch Dürer nicht direkt nachzuahmende Vorbilder, sondern Gesetze, allgemeingültige, mathematisch formulierbare. An der Kunst der lebenden Italiener war ihm jetzt das Merkwürdigste: wie sie ein Bild als Ganzes aufbauten und wie sie ihm den Schein des Lebens gaben. Man hat sich gewundert, daß er in seinen Briefen nur den alten Bellini als den »besten im Gemäl« nennt und von Giorgione und dem jungen Tizian schweigt. Achtlos an ihnen vorübergegangen ist er nicht. Ohne sie hätte er den köstlichen Frauenkopf (jetzt in Berlin) mit seinem veredelten und vereinfachten Naturalismus nicht malen können. Und auch nicht die große Doppeltafel (in Madrid) mit Adam und Eva von 1507. Hier interessiert ihn nicht mehr das Formenschema, sondern die lebendig-reizvolle Darstellung der Oberfläche. Vollkommen zutreffend sagt Wölfflin: Dürer hat vor der italienischen Reise stärker »antikisiert« als nachher. — Was ihm Italien gegeben hat, läßt sich prüfen an drei großen Altarbildern: dem Altar für die Kapelle der deutschen Kaufleute in Venedig 1506, dem Altar für Jakob Heller in Frankfurt, vollendet 1509, und dem Altar für das Landauersche Bruderhaus in Nürnberg, vollendet 1511. — Der venezianische Altar (heute in einem Kloster in Prag, Abb. 37, 38) ist in mehreren Teilen verdorben, in andern übermalt und läßt sich deshalb nur in seinen allgemeinen Eigenschaften beurteilen. Er ist eine symmetrische Zentralkomposition. Das beherrschende Motiv die thronende Madonna, die dem Papst und Kaiser als den Häuptern der Christenheit, rechts und links vor ihr kniend, die mystischen Rosenkränze austeilt. Das ist etwas anderes als das aktionslose, ein bloßes Dasein ausdrückende Beiwerk in der venezianischen »*santa conversazione*«. Aber der geschlossene Aufbau im Dreieck, die genau symmetrische Profilstellung der Knienden machen den Eindruck feierlich und streng. Ungeachtet der Idealität der Gesamterscheinung ist in den Köpfen dem Sonderinteresse am Bildnis ein weiter Spielraum gewährt. Papst und Kaiser tragen die Züge des Tages, jeder erkannte in ihnen Julius II. und Maximilian. In der sie umgebenden Schar sind alles Porträts deutscher Kaufleute. Ganz hinten, aber nicht zu übersehen, Dürer selbst. Eine venezianische Figur ist nur der zu Füßen Marias die Laute spielende Engel. Max Friedländer sagt: »Das Rosenkranzfest zeigt, keineswegs in Nachahmung eines südlichen Schemas, gleichmäßige Füllung des Bildraums, Symmetrie, Glanz im Sinne Venedigs, aber Dichtigkeit und Verschlungenheit der Motive, Beobachtung des einzelnen, also nordische Kräfte, die Dürer in seiner gesamten vorangegangenen Lebensarbeit

entwickelt hatte, im ganzen eine naive Verbindung, die nur einmal und diesmal nur geglückt ist.« — Der Frankfurter Altar (Abb. 39, 40, das Original verbrannt, nur eine schwache Kopie erhalten) ist in Hochformat angelegt; gleich dem Rosenkranzbild kein Flügelaltar mehr, sondern eine einzige große Tafel (der Besteller hat zwar später Flügel nach deutscher Gewohnheit hinzufügen lassen). In der oberen Hälfte eine himmlische Szene, die Krönung Marias durch die Trinität, in der unteren die um das leere Grab knienden Apostel. Die Halbkreisordnung der letzteren läßt die Mitte unbezeichnet, erst in der oberen Hälfte gewinnt durch die Hauptfigur die Mittelachse die Herrschaft. Für Deutschland ist die Komposition neu; sie ist keinem bestimmten italienischen Vorbild entlehnt, wenn auch in ihrer tektonisch-monumentalen Gesamtanlage ganz italienisch gedacht. Diese ist eine Konstruktion seines Verstandes. Am Herzen lagen ihm nur die Einzelgestalten, und diese freilich sind von einer Intensität und Größe, die ihm die weiche Kunst Venedigs nicht gegeben hat. Wenn etwas außer ihm Liegendes mitgewirkt hat, so kann man nur an die großen Bildhauer seiner Nürnberger Umgebung denken. Die großartige Selbstherrlichkeit und Phantastik der Gewandmotive, die aus dem individuellen Modell entwickelte Charakteristik der Köpfe, der zugleich kühne und pedantische Realismus der Hände und Füße, es ist dasselbe, was die Spätgotik immer gewollt hatte, nur größer und edler. Aber doch ist zum Schluß kein lebendiges Ganzes daraus geworden; stückweise entstanden, entbehrt das Bild des einheitlichen Flusses; gotisches Grundgefühl und italienische Lehre haben sich nicht zu durchdringen vermocht. — Die Veränderung vom Stil des Hellerschen zu dem des Landauerschen Altars (Abb. 41) ist dieselbe wie auf älterer Stufe die vom Wittenberger zum Paumgärtnerschen. Beidemale sieht es so aus, als ob er von dem erwähnten Ideal sich unbefriedigt abwende. So war es doch nicht. Nur das Doktrinäre war es, wovon er sich freimachte; das Starre und Fremdkörperartige war geschmolzen und seinem Blut angeglichen. Auch der Landauersche Altar wäre vor Italien nicht möglich gewesen. Aber doch ist die nordische Grundempfindung insofern wieder erstarkt, als sie nicht mehr bloß auf die Einzelformen beschränkt ist. Wölfflin hat das so ausgedrückt: im ungestalteten Raum, nicht im gestalteten feiert Dürers Kunst ihren eigentlichen Triumph. Man könnte auch sagen, es sei derselbe Unterschied wie in der Architektur zwischen einem spätgotischen Binnenraum und einem der Renaissance. Betrachten wir zuvor noch den gegenständlichen Inhalt. Die dreieinige Gottheit wird angebetet, umkreist in vier konzentrischen Ringen von den geschaffenen Wesen. Der äußerste, dem Beschauer am nächsten, ist der Ring der Menschen, in der Weise des Mittelalters geordnet nach Ständen — man denke an die Totentänze —, doch ohne deren peinliche Detaillierung; es genügt, daß man Papst und Kaiser, Kardinal und König unterscheidet.

Wer aber ist der schlichte alte Mann, zu dem der Kardinal mit freundlich einladender Gebärde sich zurückwendet? Es ist der Stifter des Bildes, der Rotgießer Landauer. Wir befinden uns in der Reformationszeit: die Distanz zwischen Gottheit und Menschheit ist überbrückt. In demselben Jahre malte in Rom Raphael seine Disputa; die gegenständliche Verwandtschaft ist oft hervorgehoben worden, ja, auch in der formalen Anordnung ist manches ähnlich. Wichtiger doch sind die Unterschiede. Wo der päpstliche Hofmaler das Irdische nur in der Form der Kirche sieht, gibt der Deutsche die Repräsentation der ganzen Menschheit, selbst ein Bäuerlein mit dem Dreschflügel fehlt nicht in der unübersehbaren Schar. Im Fresko Raphaels regiert ein architektonischer Geist; auch vorher auf dem Hellerschen Altar hatte Dürer den Raum fest abgesteckt und durch Menschenpfeiler gegliedert. Das Dreifaltigkeitsbild ist eine Lufterscheinung von ungeheurem, unmeßbarem Rauminhalt, gleich vielen Szenen der Apokalypse und wie das »Große Glück«, nur tief unten ein schmaler Streifen des festen Erdengrundes (Dürer könnte einmal an einer Bergwand in Tirol einen unauslöschlichen Eindruck dieser Art gehabt haben). Aus der Unendlichkeit quellen die Massen heraus, in Sphären geteilt, aber nicht in geschlossenen Reihen. Es gehörte viel Kunst dazu, ohne dem beabsichtigten Eindruck des grenzenlosen Fließens Abbruch zu tun, noch einzelne Figuren, die sachlich bedeutendsten, für das Auge herauszuheben. Dieser wogenden Gestaltenwolke steht nur ein unerschütterlich Festes gegenüber: die hl. Dreieinigkeit, der der Welt zum Opfer gebrachte Sohn am Kreuze hängend, zwischen den Knien des Vaters, der hinter ihm seinen Mantel ausbreitet. Der populäre Name für diese im Norden sehr verbreitete Darstellung der Trinität ist Gnadenstuhl. Dürer hat ihr im Zusammenhang der Gesamtkomposition eine optische Wirkung von zwingender Macht gegeben; sie ist die einzige Vertikallinie und die einzige Frontalfigur im Bilde, auch die einzige Betonung der symmetrischen Bildachse. Es ist aber noch eine andere, zunächst verhüllt bleibende Ordnung vorhanden. Verbinden wir durch gerade gezogene Hilfslinien den Kopf Gottvaters mit den Köpfen Marias und Johannes' des Täufers und diese mit denen des Kaisers und Papstes, so wird ein regelmäßiges Fünfeck gewonnen. Man meine nicht, dies sei eine geometrische Spielerei oder gar verkappte Symbolik — Festlegung von Punkten mit gleichen Intervallen ist wichtig, um einer fließenden Komposition Halt zu geben. Daher als vorwaltender Eindruck: »eine rastlos flutende Bewegung und doch im ganzen eine feierliche Stille«. Übrigens ist es bezeichnend, daß diese Eigenschaften auf den Nachbildungen grau in grau besser zur Geltung kommen als auf dem Gemälde selbst, in dessen Klarheit und Buntheit ein modernes Auge sich nicht leicht hineinfindet.

Wir sehen, Dürer hat die Kunstmittel der Renaissance mit immer

größerer Freiheit handhaben gelernt. Sie waren ihm wichtig, wo es sich um Wirkungen in der oben besprochenen Richtung handelte. Aber die Gelegenheit, Altarbilder zu malen, blieb aus. In seiner Phantasie meldeten sich, und wurden die Hauptwerke der nächstfolgenden Jahre, Gegenstände wie: Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus, die Melancholie, der große Eisenstich mit dem Gebet am Ölberg, das im Sturmwind flatternde Schweiß Tuch der hl. Veronika, die Entführung eines Weibes durch einen auf dem Einhorn reitenden wilden Mann — Stoffe, die ihn in den romantischen Vorstellungskreis seiner jungen Jahre zurückführten. Sie sind mit einer Klarheit und Größe geformt, die er ohne den Durchgang durch die italienische Schule wahrscheinlich nicht hätte erreichen können; aber von Renaissance in irgendeinem bestimmteren Sinne kann hier doch nicht die Rede sein. Daß deren Formenwelt gleichwohl nicht aus seinem Gesichtskreise verschwand, hatte seine Ursache in den Aufträgen des Kaisers Max. Diese führten ihn auf die ihm bis dahin gleichgültig gebliebene dekorative Renaissance. Es wird sich indes nicht leugnen lassen, daß die Arbeiten am »Triumph« zwischen Dürers übrigen Werken wie eine fremdartige Enklave wirken. Freiheit wurde ihm nur gelassen in den Randzeichnungen zum Gebetbuch, und diese sind denn doch, trotz ihrer antikischen Einstreuungen, ein möglichst nordisches Gewächs.

Inzwischen hatten sich auch seine theoretischen Überzeugungen gewandelt. Seit 1507 hat er die Konstruktion des menschlichen Körpers nach einem einheitlichen Idealschema aufgegeben. Er ersetzte es, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, durch die Herausarbeitung mehrerer, zum Teil extrem unterschiedlicher Typen. Nicht etwa, daß er ein reiner Empiriker wieder geworden wäre. Aber das Schönheitsproblem wendet sich ihm nun so, daß es (wie Erwin Panofsky sich treffend ausdrückt) nicht mehr als Problem der unbedingten, sondern als das Problem der bedingten und deshalb nicht mehr einheitlich fixierbaren Schönheit sich darstellt. In vielen Aussprüchen seiner späteren Jahre kehrt derselbe Gedanke wieder: »Es lebt auch kein Mensch auf Erden, der beschließlich sprechen möchte, wie die allerschönst Gestalt des Menschen sei. Niemand weiß das, denn Gott allein.«

Damit ist auch sein Verhältnis zur Renaissance abschließend bestimmt. Daß ihm in seinen späteren Jahren Werke der italienischen Kunst nicht mehr unter die Augen gekommen sind, hat ihm schwerlich Kummer bereitet. Er bedurfte ihrer nicht mehr. Das Tiefste, das ihn mit dieser verband, stand schon unerschütterlich fest: es war die Überzeugung von der Harmonie der Schönheit mit der Vernunft*. Er hat sie auch niemals aufgegeben. Aber er mußte einsehen und sich darein fügen,

* Vgl. das Wort Riemers über Goethe: »Er strebte aus einem dunkeln Produkt der Natur ein klares Produkt seiner selbst, d. h. der Vernunft, zu werden und so des Daseins Beruf und Pflicht zu erfüllen.«

daß die letzte Erkenntnis dieses Einklangs dem menschlichen Denken unerreichbar bleibt. Dem Denker war es eine bittere Resignation, den Künstler machte es frei. Es erlaubte ihm, aus allem, was an ihn herangetreten war, aus Spätgotik und Renaissance, aus Theorie und Erfahrung, sich seinen persönlichen Stil zu bilden. Dies war das Ergebnis seiner letzten Jahre.

DIE LETZTEN JAHRE.

Über Dürers Ausgang liegt ein tragischer Schatten. Als er zur Klarheit gelangt war und zu seinem letzten, höchsten Flug sich anschickte, hatte er die Nation nicht mehr so sicher hinter sich wie in früheren Jahren. Damals war es das publizistische Mittel des Bilddrucks, und in diesem vielleicht noch mehr der Stoff als die Form, wodurch er seine großen Erfolge erreichte; jetzt wollte er der deutschen Kunst wiedergeben, was ihr in der bürgerlich-naturalistischen Periode verlorengegangen war, das Monumentale. Dieses bedarf aber der Unterstützung durch einen Gesamtwillen — den er nicht fand. Ausgelöst war sein hohes Streben durch den Schwung der ersten Reformationsjahre: aus derselben Quelle kamen die äußeren Hemmungen und geistigen Ablenkungen, an denen es scheiterte.

Seine letzten Jahre sind viel reicher an Entwürfen als an Ausführungen. Der Umkreis der dargestellten Gegenstände wird enger. Es verschwinden die konstruierten Idealgestalten*; es fehlen die humanistischen Stoffe**; es fehlt fast ganz das Nackte; das Interesse an der Landschaft tritt zurück; das Menschenbild ist fast sein einziger Gegenstand. Er wertet es, aller Renaissance entgegen, nicht als vollendete Form, sondern als Gefäß einer geistigen Potenz, als Charakter. Dem Charakter aber soll Größe innewohnen, und das Kriterium der Größe soll die Einfachheit sein. Sehr bewußt hat Dürer seinen Stil nach dieser Seite hin gewandelt. Auf Melanchthon, mit dem er im Jahre 1526 zusammentraf, hat einen starken Eindruck — denn er kommt mehrmals darauf zurück — Dürers Bekenntnis gemacht, er habe in jungen Jahren die bunten und vielgestaltigen Bilder, die ungewohnten und ungeheuerlichen Gestalten geliebt, als älterer Mann aber Einfachheit als höchste Zierde der Kunst erkannt. Die Frage ist nicht zu umgehen, wieweit dabei wohl alte italienische Erinnerungen zur Nachwirkung kamen. Gefühlsmäßig möchte man sie bejahen; eigentlich beweisen läßt es sich nicht; die Vorgänge in einem Geist wie dem Dürerschen sind nicht so einfach. Das Wesentliche war doch wohl der zunehmende Ernst seiner Lebensstimmung. Ernst war die ganze Zeit geworden. Die Reformation hatte begonnen,

* Die letzte, sehr unerfreuliche ist die große Lucretia von 1518 (Münchener Pinakothek).

** Vereinzelt: die Verleumdung des Apelles.