



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 letzten Jahre

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

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 Bildrucks, 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.

und man weiß, wie tief Dürer durch sie bewegt wurde. Die Buntheit des Lebens war ihm nicht mehr das Wichtige, er suchte den Kern.

Ein großartiges Zeugnis von seinem neuen Wollen ist das Gemälde mit dem heiligen Hieronymus von 1521 (nach Lissabon verschlagen, wo es erst kürzlich wiedererkannt wurde, in verdorbenem Zustande leider, Abb. 67). Nur eine Halbfigur; sie füllt fast die ganze Bildfläche; von der breit ausgeführten Situationspoesie des berühmten Kupferstiches von 1514 ist nicht mehr die Rede; nur wenig, aber sachlich bedeutungsvolles und wuchtig behandeltes Beiwerk, ein Buch, ein schlichtes Tintenfaß und ein Totenschädel, auf den die linke Hand sich legt, während die rechte den müden, mächtigen Greisenkopf stützt. Die für Kopf und Hände nach dem Leben ausgeführten Studien (Abb. 68) sind nicht nur Wunderwerke der zeichnerischen Technik und als solche seit langer Zeit berühmt, sie zeigen auch, wie zugleich mit der genauesten Beobachtung des Objekts die subjektiv-dichterische Verarbeitung desselben sich vollzieht. »In diesem Blatte liegt so viel Größe und so viel Schlichtheit, so viel Hingabe an das Kleinwerk der bildenden Natur und so viel Kraft des zusammenfassenden Sehens, daß man wohl von dem Beginn eines neuen Stils bei Dürer sprechen darf« (Wölfflin). — Überhaupt würden wir von dem unter zunehmenden körperlichen Leiden stockend produzierenden späten Dürer wenig wissen ohne die in seinem Nachlaß erhalten gebliebenen Zeichnungen. Sie berichten uns von Plänen für große monumentale Gemälde: eine mächtige Gruppe von zwölf Heiligen mit einer thronenden Maria in der Mitte; eine Kreuzigung; eine Beweinung; wie es scheint, auch eine Himmelfahrt. Ausgeführt wurde davon nichts. Doch ist die Vorbereitung so eingänglich, daß über die künstlerische Absicht Klarheit besteht. Ein Hauptmittel der Charakteristik — und das ist gotisch — ist die Draperie. Sie ist nicht mehr isoliert gesehen wie auf den Studien zum Helleraltar; Gewand, Bewegung, Gebärde sind wie aus einem Guß. Durchweg und wie selbstverständlich sind alle Linien zu Ausdrucksorganen geworden. Um es zusammenzufassen: Für den späteren Dürer gibt es keine neutrale, selbstgenügsame Form; das Formproblem geht auf im Charakter- und Ausdrucksproblem. — Sodann will er, nach langer Pause, wieder erzählen. Vier Szenen aus einem Passionszyklus haben sich erhalten, davon nur eine, das Abendmahl, wirklich in Holz geschnitten (Abb. 66), die andern als Zeichnungen. Es herrscht die höchste Konzentration auf das Sachliche im Vorgang. Um die Komposition enger zusammenschieben und das Gewicht der Mitte steigern zu können, sind drei von den Teilnehmern des letzten Mahles in einer Ecke hinter dem Tisch stehend angeordnet — eine merkwürdige Freiheit gegenüber dem Überlieferten. Bewegung und Gebärde sind gegenüber dem, was Dürer früher gewohnt gewesen war, außerordentlich vereinfacht. Die Apostelköpfe ohne Schönheit, nur durch den aus der Sache zu verstehenden

Ausdruck veredelt. Die Architektur kahl. Die einzige, aber mächtig wirkende Form, das Rundfenster der Rückwand mit der wichtigen Funktion, die Gruppe von Christus und Petrus pyramidal abzuschließen; mit ihr korrespondiert die Schüssel auf der Erde, so daß die gedachte Verbindungslinie die Mittelachse gibt; diese aber ist asymmetrisch! Neben der klassischen Fassung des Abendmahls durch Lionardo mit ihrer nur ganz unmerklich gebrochenen Symmetrie sehen wir hier eine unverhohlene Regung nordisch-barocker Rhythmisierung.

Von den geplanten großen Gemälden kam nur eines zur Ausführung, und auch nur durch einen Anstoß aus dem Zentrum von Dürers persönlichem Leben. Wir sprechen von den Vier Aposteln (Abb. 70). In ihnen zieht Dürer, vorahnend, daß seine Tage gezählt seien, in einem letzten Bekenntnis die Summe seiner Existenz. Es ist, wie es bei ihm nicht anders sein konnte, mit dem künstlerischen zugleich ein religiöses. Die Einheit des Künstlers und des Menschen wird in dieser feierlichen Stunde noch einmal aufs stärkste betont. Und so spiegelt auch der Inhalt das Allgemeinste im Punkt: ein Vorgang aus der nächsten Nähe, ein ephemerer Moment der Nürnbergischen Reformationsgeschichte, den wir gleich näher kennenlernen werden, versetzt den Menschen Dürer in tiefe Erregung und heißt ihn durch den Mund des Künstlers an die ewigen Belange des religiösen Glaubens appellieren. — Dürer ist mit der reformatorischen Bewegung schon in ihrem Anfang in Berührung gewesen. Er gehörte mit Hieronymus Holzschuher, dem Losunger Hieronymus Ebner, dem Ratsherrn Kaspar Nützel, dem Ratsschreiber Lazarus Spengler, dreien aus der Familie Tucher, zu der Sodalität, die sich um Staupitz gebildet hatte, im Trachten nach einer ganz persönlichen Teilnahme des Laientums an den religiösen Fragen, im Suchen nach Aufrichtung nicht so sehr durch Unterwerfung unter die äußeren Institutionen der Kirche als in der Rückkehr zu den ursprünglichen Gedanken des Christentums — man kann es nennen: die Idee der Renaissance auf die Religion gewandt. Es war der Ratsherr Nützel, der sofort nach ihrem Erscheinen für eine Übersetzung der Thesen Luthers sorgte. Am 5. März 1518 dankte Luther durch Scheurl Dürer für ein Geschenk (worunter wir uns am wahrscheinlichsten Stiche oder Schnitte zu denken haben). Von 1520 ist ein Brief Dürers an Spalatin: »Und hilft mir Gott, daß ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiß abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus großen Aengsten geholfen hat.« Zu Pfingsten 1521 erhielt er in Antwerpen die Nachricht, »daß man Martin Luther verräterlich verkauft und gefangen hatt«. »Und lebt er noch, oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Pabstthumb.« Und nun folgt mitten in den trockenen Tagebuchaufzeichnungen eine lange

und heiße Herzensergießung, ein Klageruf, der zum Gebet wird. In Nürnberg drang die Reformation schnell durch, Gefahr drohte ihr nicht mehr von den Altgläubigen, sondern von den aus ihrem eigenen Schoß geborenen revolutionären Elementen, den Wiedertäufern, Schwärmern, Sozialisten und Atheisten. Dürer mußte es erleben, daß den drei besten aus der jüngeren Generation seiner Schüler, den Brüdern Beham und Georg Pencz, den gottlosen Malern, wie sie genannt wurden, der Prozeß gemacht wurde; von Andreas, seinem besten Formschneider, wurden höchst bedenkliche Äußerungen bekannt; ebenso von andern Künstlern; wie ja in solchen Zeiten immer das erregbare Künstlerblut zu den Radikalen getrieben wird. Auf der andern Seite wurden die in ihrer aristokratischen Höhenluft aufgestörten Humanisten unwillig; Dürers Herzensfreund Pirkheimer, in den ersten Jahren der Reformation durch sie freudig erregt, wurde ihr ein mürrischer und schwarzseherischer Kritiker. In der um sich greifenden Verwirrung der Geister hielt es Dürer an der Zeit, mit einem öffentlichen Bekenntnis hervorzutreten. Er tat es, indem er die Tafeln mit den vier Aposteln malte. Niemand hatte sie bestellt, niemand sie gekauft; sie sollten auch in keine Kirche kommen, er schenkte sie, als sie fertig waren, im Herbst 1526, dem Rat seiner Vaterstadt. Die Hypothese, daß sie eigentlich Flügelbilder zu einem Triptychon hätten werden sollen, dessen Mittelstück unausgeführt geblieben wäre, ist nicht nur unerweislich, sondern mißkennt ihre Absicht. Sie sind ein abgeschlossenes Ganzes. Was Dürer mit ihnen sagen wollte, hat er klar ausgesprochen in den Unterschriften*. »Alle weltlichen Regenten in diesen gefährlichen Zeiten [mögen] billig Acht nehmen, daß sie nit für das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen. Denn Gott will nit zu seinem Wort getan noch davon genommen haben.« Dann folgen Sprüche der dargestellten heiligen Männer nach Luthers Septemberbibel. Ernst Heidrich hat es überzeugend nachgewiesen: Dürer erhebt hier seine warnende Stimme und ergreift Partei nicht für Luther gegen die Papisten, sondern für Luther gegen die Sektierer und Aufrührer. Für den korrekt erzogenen Ästhetiker ist das eine harte Entdeckung. Also offenbare, gröbliche Tendenzkunst! Wir unsererseits können nicht zugeben, daß Dürer hier an der Kunst einen Raub begangen habe. Was nur dem Moment gehört, hat er in die Inschriften gelegt; aber vom Eintagerleben aus will er auf die unvergänglichen Werte den Sinn lenken, und hier redet er allein in der Sprache der Kunst und von dem, worin diese mehr kann als das bloße Wort. — Die Anknüpfung an Gestalten, die zum ältesten Bestand der christlichen Kunst gehörten und in Dürers Vorstellungskreis längst einen wichtigen Platz innehatten, ergab sich von selbst. Die altchristlichen

* Kurfürst Maximilian von Baiern, der siegreiche Feldherr der katholischen Liga, hat sie absägen lassen, als er die Bilder 1627 von Nürnberg nach München brachte; sie sind jetzt wieder mit ihnen vereinigt.

Mosaiken und die Wandgemälde des Mittelalters hatten diese Männer, mit denen Christus seine Kirche gründet, als Versammlung gegeben; durch die Gotik, die sie in eine Folge isolierter Pfeilerstatuen zerriß, war dieser Sinn getrübt worden; und der Realismus des 15. Jahrhunderts in seinem vielgeschäftigen Kleinbetrieb war der Aufgabe, zwölf ähnliche und doch differenzierte Charaktere hinzustellen, nicht gewachsen; vielleicht ist sie überhaupt unlösbar; wenn man auch zugeben wird, daß am Schluß des Jahrhunderts, etwa in den Blumenburger Aposteln oder denen an Peter Vischers Grabmal in Magdeburg, bedeutende Anstrengungen in dieser Richtung gemacht waren. Dürer ergriff das Thema zuerst auf dem Himmelfahrtbilde des Hellerschen Altars: in einem gesteigerten Ernst der Auffassung, wenn auch »mit einer noch fühlbaren Beimischung des Merkwürdigen, Absonderlichen«. Von 1516 sind die Tafeln in Florenz mit den Köpfen der Jakobus und Philippus. Es werden viele an den Eindruck sich erinnern, den diese Bilder an Ort und Stelle auf den mit italienischer Kunst gesättigten Sinn machten: als ob plötzlich der furchtbare Ernst der deutschen Reformation seine Stimme laut werden ließ. Weder bei Raphael noch bei Fra Bartolomeo, selbst bei Lionardo nicht ist die große Empfindung jemals mit so viel Bitternis vermischt. Es blieb dem Deutschen vorbehalten, die Apostel nicht als die selbstherrlichen, vollendeten Existenzen darzustellen, sondern als Menschen, die sich verzehren in schmerzlichem Ungenügen. 1514 begann er eine Kupferstichfolge, ganze Figuren, zunächst nur zwei Blätter ausgeführt. Zwei weitere kamen 1523 hinzu (Abb. 69), ein fünftes 1526. In diesem Augenblick, unter dem Anstoß heiß gegenwärtigen Erlebnisses, kristallisierte sich der Entschluß zum Aufstieg ins Monumentale — fern von den hergebrachten Aufgaben deutscher Tafelmalerie. Die erstrebte Wucht der Erscheinung verlangte Konzentration auf wenige, ganz große Eindrücke. Es sind auf jeder Tafel nur zwei Gestalten, und unter diesen je eine mit unbedingtem Übergewicht. Ihre überwältigende plastische Energie ist zugleich raumbildend; im übrigen ist der Raum leer, ein gleichmäßig dunkler Grund, von dem auch nicht viel zu sehen ist, da der Bildrand bis dicht an den Kontur der Figuren heranreicht, ja ihn schon etwas überschneidet. Also Gesetze der statuarischen Kunst sind dem Gemälde angepaßt; wir sagen angepaßt — nicht aufgezwungen. Durch die Ökonomie von Licht und Schatten ist es ein so malerisches Bild geworden, wie Dürer selten eines gelungen. Auf dieser streng umzirkelten Formenbasis bauen sich die Charaktere auf, sie sind der einzige »Inhalt« des Bildes. Eine früh eingetretene Fehlinterpretation hat in ihnen die Darstellung der vier Temperamente sehen wollen. Davon kann nicht die Rede sein. Aber diesem Irrtum liegt doch ein richtiges Gefühl zugrunde: daß das zwingend Persönliche in diesen Männern sich zu typischer Wahrheit erhebt. Manneswürde und Heldentum hat Dürer darstellen wollen, Helden des Geistes,

bereit, in diesem Augenblick wieder mitzukämpfen, da das deutsche Volk in seiner Not so sehr sie nötig hatte. — Mittel der Charakteristik sind nun nicht allein die Köpfe, die felsenfeste Ruhe des Paulus, dessen vulkanisches Innenfeuer nur in dem drohenden Blick hervorblitzt, die »wie ein Gewitter« rollenden Augen des Markus, die elastische Schlankheit des Johannes mit dem vergeistigten Gelehrtenkopf (in dem man nicht mit Unrecht Ähnlichkeit mit Melanchthon hat erkennen wollen; Dürer hat ihn im selben Jahr porträtiert): — es ist ebensowohl der Charaktergehalt der Gewandung; man bemerke, wie widersinnig es wäre, Paulus und Johannes ihre Mäntel tauschen zu lassen. Und damit stellt sich Dürer auf die Linie, die durch viele Jahrhunderte der deutschen Kunst hinläuft. Man wird bis zu den Aposteln und Propheten des Bamberger Domchors zurückgehen dürfen. Für die Italiener hatte die Melodie des Gewandes eine gleiche physiognomische Kraft nie besessen.

In diesem seinem letzten großen — vermutlich mit Bewußtsein letzten — Werk hat Dürer die Summe seines Lebens gezogen. Peter Cornelius nannte Dürers Kunst »glühend und streng«. Wenn Goethe von ihm spricht, gibt er ihm das Beiwort »der männliche«. Männergestalten mußten sein letztes Wort sein.