



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Zweiter Abschnitt. Selbstcharakteristik.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79781](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79781)

ZWEITER ABSCHNITT
SELBSTCHARAKTERISTIK

DER hemmungslose Biographismus des 19. Jahrhunderts entstand aus wissenschaftlich sich gebärdender Neugier. Das berechnete Andenken großer Männer entwächst menschlicher Ehrfurcht. Wir wollen nicht wissen, nur um des Genusses willen, einem großen Lebensablauf zuzuschauen, sondern wir wollen anschauen, um zu wissen, aus welchem Stoff die Natur die großen Menschen schafft. Das ist die Frage, mit der wir auch an Dürer herantreten und auf die wir Antwort aus seinen Selbstdarstellungen in Bild und Wort erhoffen.

Trieb zur
Selbstprüfung

Gezeichnete und gemalte Selbstbildnisse, Tagebücher, Briefe, Gedichte, autobiographische Notizen und wissenschaftliche Schriften Dürers enthalten eine Selbstcharakteristik, wie wir sie gleich umfassend von keinem deutschen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts besitzen. Der Trieb, in den Schacht des eigenen Wesens hinabzusteigen, sich selbst zu erkennen und zu prüfen, gehört nicht Dürer, auch nicht dem künstlerischen Menschen allein an, aber Lust und Fähigkeit zu lebenslanger Selbstkontrolle ist eine von Dürers Natur untrennbare Leidenschaft. Ihr danken wir die sichtbaren und lesbaren Ergebnisse, wichtigste Bausteine zum Aufbau des Gesamtbildes von Dürers Persönlichkeit. Stößt man durch die oberen Seelenschichten Dürers hindurch und hinab bis auf die tiefste, so findet sich auf dem Grunde das religiöse Bedürfnis: es ist der edelste und kernhafteste Aufbaustoff seines Wesens. Ohne ihn würde sich Dürers Charakter auflösen in das Gestaltlose des rein Künstlerischen, es würde einschrumpfen zum Engbegrenzten des bürgerlichen Alltagsmenschen. Der religiöse Urgrund sichert die Einheit des Dürerischen Wesens, dessen Triebe sich weithin entfalten, so wie die erdverhaftete Wurzel die Einheit des astreichen und wipfelbreiten Baumes sichert. Von dieser religiösen Wurzel aus steigt bis in die letzten Verzweigungen seiner Natur Dürer der Lebenssaft zu. Von hier aus sind Dürers Nöte und Ängste, seine Beglückungen und Beunruhigungen am ehesten verständlich.

Religiöses
Bedürfnis

Diese religiöse Urschicht ist aber mitbestimmt durch die Zeitgebundenheit Dürers, d. h. durch seine Zugehörigkeit zur spätmittelalterlichen Menschheit. Was tief in ihm liegt, ist nicht moderne, sondern mittelalterlich gefärbte Religiosität.

Der spätmittelalterliche Mensch sah als seine Hauptaufgabe die Gewissenserforschung an. Die Seelenangst ist eines der Grundgefühle, das sich erhebt zwischen Demut und Selbstvervollkommnungstreben, das genährt wird aus dem erschütternden Gegensatz zwischen der Schwäche der eigenen Kräfte und der Größe der göttlichen Gebote. Aus diesem

Gefühl stammen wesentliche Züge des Mönchtums. Das Grübeln des Mönches kreist um die Frage der eigenen Heilsgewißheit. Aus dem wirklichen Mönchtum kam Luther, und die Gewissensprüfung, das Rechenschaftsbedürfnis des Christenmenschen sind Stücke seiner Religiosität, die unverkennbar auf die Zelle des Mönches zurückweisen. Für Dürer ist die Werkstatt von gleicher Bedeutung gewesen: Gefäß der Einsamkeit, Schlachtfeld der um das Heil kämpfenden, sich zermarternden Seele, Gefängnis und feste Burg zugleich. Dürer hat – solange er schuf – in der Angst gelebt, nicht genügen zu können, vor dem obersten Gericht nicht zu bestehen. Fern war ihm die Genügsamkeit des Handwerkers, der seine Sache macht, so gut er kann und dann den Feierabend unbeschwert genießt. Dürer hatte auch nichts gemein mit der seelischen Heimatlosigkeit des modernen Künstlers, der für Atelierprobleme lebt, der nur ästhetische Schmerzen kennt. Vielmehr empfand Dürer sein künstlerisches Tun und Treiben als ein Berufensein zum Dienste Gottes. All das ist mittelalterlich; daß aber Dürer davon sagt und schreibt, daß er sich seine Ängste und seine Freuden in die Helle des Bewußtseins heraufhebt und ihnen sprachlichen und zeichnerischen Ausdruck gibt, das ist der Geist der Renaissance- und Reformationszeit.

Wenn die Renaissance, wo immer sie hinkommt, das Individuum „entdeckt“ hat, so heißt das doch nicht nur, im Nebenmenschen die Persönlichkeit zu finden, sondern auch, die eigene als autonom zu fühlen, bei sich selbst mit der Analyse, der Beobachtung, der Besinnlichkeit zu beginnen. Aus diesem Bedürfnis heraus sind die Anfänge der Selbstbiographie entstanden und die ersten Selbstbildnisse gemalt worden. Die Erhöhung des menschlichen Selbstgefühles hat auf dem großen Welttheater die Renaissancegestalten der Kirche, der Politik, der Wissenschaft, der Künste hervorgebracht, auf der kleinen Bühne des bürgerlichen Lebens das Mitteilungsbedürfnis familiärer Art. Der bürgerliche Ordnungssinn und der Familiensinn schufen sich einen literarischen Ausdruck, zunächst sehr nüchterner und bescheidener Art. In den Hausbüchern, wie sie auch Dürers Vater angefangen, der Sohn fortgeführt hat, mischen sich die geschäftlichen Aufzeichnungen nach Art von Handlungs- und Rechnungsbüchern mit Notizen über Reisen, Krankheiten, Geburten, Todesfälle und mit ganz persönlichen Bekenntnissen. Aus der Familienchronik entsteht das individuelle Tagebuch. Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise ist ein Beispiel für diese Urform einer Selbstbiographie. Er stand damit keineswegs allein da, sondern tat das, was in geordneten Verhältnissen der gute Hausvater zu tun pflegte. In Nürnberg wurde die Gattung familiärer Merkbücher eingeleitet durch Ulmann Stromers 1360–1407 geführte Chronik. Nikolaus Muffel hat (1468) noch wenige Wochen vor seinem Tode seine Lebensgeschichte für seine Kinder aufgeschrieben. Es schrieben die

Mönchtum

Kunst als
BerufungSelbst-
biographie
und Selbst-
bildnis

Hausbücher

Städter und Kaufleute wie Muffel und Berthold Tucher, es schrieben aber auch die Ritter, wie Götz von Berlichingen, und es schrieben die fahrenden Schüler, wie das Wanderbüchlein des Johannes von Butzbach es erweist.

Schließlich aber ist Dürers Selbstcharakteristik auch eine typische Niederschlagsform jener deutschen Nationalleidenschaft, in der unsere Schwächen, zweifellos aber auch unsere Stärken wurzeln: unserer Neigung zur Eigenbrötelei. Ihr verdanken wir von Dürer bis zu Schiller die herrlichsten Selbstzeugnisse der deutschen Seele.

Dürers
Selbstbildnisse

Abb. 1
Der Knabe

Albrecht Dürer ist der erste Künstler im Norden, von dem wir „autonome“ gemalte Selbstbildnisse besitzen. Als der Niederländer Lukas von Leyden sein schönes Selbstbildnis (Braunschweig) malte – gegen 1510 – hatte Dürer schon eine Reihe zeichnerischer und malerischer Selbstdarstellungen hinter sich. Früher als Dürer – mit 13 Jahren nämlich – hat auch keiner damit angefangen, sein eigenes Aussehen festzuhalten. – Raffael war ein Jahr, Sodoma war sieben Jahre alt, als das Nürnberger Wunderkind sich vor den Spiegel setzte und sich sein braves Knabengesicht so fest einprägte, daß die noch schüchterne Hand es nachzeichnen konnte (L. 448, Wien, Albertina 1484). Der Dreizehnjährige war ein Lehrling in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt. Da mußte man sauber und zierlich mit dem Silberstift zeichnen und mit ruhiger Hand Linie neben Linie in das zähe Metall gravieren können. Das hatte der junge Dürer schon gelernt, und es kam ihm zugute, als er sein langes Haar zeichnen wollte. (Die Haare an der rechten Kopfseite sind von späterer, roherer Hand, hier lief ursprünglich die Wangenlinie rein ab.) Der Knabe mit den zarten Zügen, dem reinen Kindermund und den frühesten Augen trägt sein langes Haar noch glatt. Die Zier- und Schmuckliebe der Zeit hat sich seines Kopfes noch nicht bemächtigt, und die Freude an der Stätte der eigenen Erscheinung erwacht erst, wenn der Jüngling zum Manne wird. Aus dem Jackenärmel kommt eine schmale Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger hervor, wie von einem fleißigen Schuljungen, der sich melden will. Es ist die von Dürer so oft und so gerne gemalte Hand, körperliches Werkzeug des Genius, von der ein Zeitgenosse, Joachim Camerarius, einmal gesagt hat: „Man kann nichts Zierlicheres sehen als seine Hand.“ Die Zeichnung trägt die später zugefügte Beschriftung, „dz hab ich aus eim Spiegel nach mir selbs kunterfet im 1484 Jor, do ich noch ein Kint was. Albrecht Dürer.“ Um sich zeichnen zu können, hat Dürer in den Spiegel gesehen, aber er vermochte es technisch noch nicht, den en face-Blick festzuhalten, die Augen seines Kinderselbstbildnisses blicken seitwärts, was Dürer wohl zeichnen, aber im Spiegel nicht beobachten konnte. Den vollen Blick geben erst die nächsten beiden zeichnerischen Selbstdarstellungen.

Die herrliche Erlanger Zeichnung ist 1492 (L. 429) entstanden. Zwei Lebensentscheidungen hatte der Jüngling schon hinter sich. Zwei Jahre, nachdem er – ein Knabe noch – sich gezeichnet hatte, war er vor den Vater getreten und hatte ihm vorgehalten, wie seine „Lust“ ihn mehr zur Malerei denn zum Goldschmiedewerk trüge. 1486 hatte ihn Wolgemut in seine Werkstatt aufgenommen. Dort mußte der junge Dürer viel von seinen Knechten leiden. Denn zu allen Zeiten und in allen Werkstätten der Welt werden die Lehrjungen von den Gesellen geschunden und müssen jede Grobheit und jeden Stoß einstecken. „Der Teufel hat alles sein wollen, nur kein Lehrbub“, lautet ein schwäbisches Sprichwort. Immer rächt sich der Durchschnitt an dem, was ihn überragt, und immer ist am leichtesten verletzlich ein junges Herz, das dumpf seine Außergewöhnlichkeit fühlt. Als Dürer aber „ausgedient“ hatte, entlief er wirklich den Farbentöpfen, den Pinseln und Paletten und ging nach Zunftbrauch auf die Wanderschaft. Er war nun, als er sich, den Kopf in die Hand gestützt, wieder einmal nach dem Spiegelbild zeichnete, schon zwei Jahre herumgezogen durch das Franken- und Schwabenland, an den Oberrhein und ins Elsaß. Zum ersten Male frei von der ängstlichen Genauigkeit des fleißigen Vaters, frei von der mahnenden Frömmigkeit der von den rohen Späßen der Werkstattgenossen, frei von Mutter, frei der Bevormundung durch den Verleger-Paten. In Wolgemuts Atelier hatte es alles zu lernen gegeben, was man können mußte, um an den großen Altarwerken, die das Ergebnis einer künstlerischen Gemeinschaftsarbeit waren, mitzuhelfen. Daneben lockte die raschere und freiere Tätigkeit des Zeichnens für den Holzschnitt. Illustrationen brauchte die buch- und bildhungrige Zeit, und die großen Verleger in Nürnberg, in Basel, in Straßburg, in Augsburg waren froh, wenn sie sich einen Stamm einfallsreicher junger Zeichner und handgeschickter Holzschneider heranzogen.

Abb. 3

Der Jüngling

Sich in einen dieser mit dem Verlagsbuchhandel verknüpften Arbeitsbetriebe einspannen zu lassen, hätte geheißen, früh zu sicherem Brot und zu klar begrenzter Tätigkeit zu kommen. Wieder stand Dürer vor einer Lebensentscheidung. Er wählte zum zweiten Male den unsicheren Weg. Den Weg zu einem Ziel, das er noch nicht kannte, dem ihn aber sein Dämon unaufhaltsam entgegentrieb. In dieser Zeit der Gespanntheit und der steten Selbstprüfung und Selbstzergrübeleie ist die Zeichnung entstanden – so persönlich und unmittelbar wie ein lyrisches Gedicht des jungen Goethe. Aus dem artigen Kinde ist ein schwieriger Jüngling geworden, der noch mit sich selbst – und noch mehr mit sich als mit der Welt – zu tun hat. Der Historiker erkennt – mit Hubert Schrade – in der Unruhe dieses Kopfes die Unruhe des späten Mittelalters, für Psychologen und Pädagogen ist dieses Selbstbildnis eine unschätzbare Urkunde über die

Seelenlage des Jünglingsalters. Ein Vers von Hölderlin enthält die gleiche Frage, wie die Augen des jungen Dürer:

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
 Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
 Ist alles freudig, warum schläft denn
 Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Abb. 3
 Abb. 4
 Asymmetrie
 des Gesichtes

Für das Zerwühlte solcher Krisenzeiten hat der junge Rembrandt ähnliche Ausdrucksmittel in Haar- und Augenbehandlung seiner Selbstbildnisse gefunden. Auf der aufgeregten Zeichnung in Erlangen und dem beruhigten Selbstbild in Lemberg (1493, L. 613) blickt uns Dürer zum ersten Male voll an. Dabei zeigt sich deutlich eine Asymmetrie des Gesichtes und ein leichtes Schielen. Dürers Schau-Auge ist sein rechtes (auch im Spiegelbild das rechte!), dessen Blick lebendiger, packender ist als das lahmere und abgleitende Blicken seines linken Auges. Dürer hat das Divergieren der Augenachsen keineswegs verborgen, sondern gewissenhaft gezeichnet. (Hat Dürer in späteren Jahren eine Brille nötig gehabt? Das Tagebuch aus den Niederlanden verzeichnet zweimal Ausgaben für „Augengläser“.) Die Anlage zum Schielen ist erblich. Die große Kohlezeichnung, die Dürer von seiner Mutter, wenige Wochen vor ihrem Tode gefertigt hat, zeigt unverkennbar das gleiche Auseinanderweichen der Sehbahnen der beiden Augen. Hugo Kehrer führt die Verschiedenheit der Augen Dürers darauf zurück, daß beim Malen aus dem Spiegel ein Auge das beobachtende, das andere das beobachtete sei. Der Blick des arbeitenden Auges sei scharf, der des ruhenden gleichsam abwesend; das aktive Auge „ist mehr geschlossen“, das passive Auge „behält seine natürliche Größe“. In Wirklichkeit sieht der normale Mensch, auch wenn er sich im Spiegel beobachtet, zweiäugig. Der eigenartige „Dürerblick“ erklärt sich wahrscheinlich aus einer leichten Anormalität seines Sehens.

Der
 „Dürerblick“

Daß der Schielblick nicht etwa ein allen Bildnissen Dürers eigenes Stilmerkmal, sondern eine Beobachtung von Fall zu Fall ist, zeigt der Vergleich der Selbstbildnisse Dürers mit den Porträts des Oswalt Krell, des Holzschuher, des Muffel u. a. von vorn aufgenommenen Männerköpfe.

Abb. 5
 Der Mann

Ein Jahr nach dem Erlanger „Studenten“-Bildnis ist das erste gemalte Selbstbildnis Dürers entstanden (1493), das nach mancherlei Irrfahrten im Louvre gelandet ist. Dürers Bild ist zugleich das früheste Künstler-selbstbildnis im Norden, in dem sich – wie Hans Jantzen gesagt hat – ein Künstler nicht mehr als eingereiht einer Gemeinschaft dargestellt hat, sondern allein für sich und mit der Absicht, zu „bekennen“. Goethe hat eine Kopie (jetzt Leipzig, Grassimuseum) in der Sammlung Beireis in Helmstedt gesehen und 1805 liebevoll eindringlich beschrieben. Das Bild – reich und unschuldig nennt es Goethe – gibt im wörtlichen wie im über-

tragenen Sinne den ganzen Mann. Er steckt in gewählter, junckerlich-stutzerhafter Tracht, deren zahlreiche Kleinformen fast etwas Weibliches an sich haben. Nichts mehr vom Kinderkittel oder vom Arbeitsrock des Wanderburschen, ein Herr blickt uns an, der Wert auf sein gepflegtes Äußere legt und – bis an sein Ende gelegt hat. Das langfallende Haar zeigt noch nicht die peinliche, friseurhafte Kräuselung, die Dürer ihm in Nürnberg angeedeihen ließ. Das Gesicht ist mager und ausdrucksvoll, die Nase springt scharf gebogen vor, um den empfindsamen Mund keimt der erste Bart. Die linke Hand – mit gotischer Zierlichkeit spreizt sich der kleine Finger ab – hält ein Distelgewächs, „Mannestreu“ benannt. Irgendeine Bezüglichkeit ist dieser Pflanze, die dem Mittelalter als ein aphrodisiacum galt, sicher eigen – aber wir kennen sie nicht. Daß Dürer sich als Bräutigam gefühlt und gemalt und deshalb das Symbol der Treue gewählt habe, ist leere und überdies nicht zu haltende Vermutung, denn seine Heiratsgeschichte setzte erst mit der Rückkehr in die Heimat 1494 ein. Auch Frauen wird das Eryngium in die Hände gegeben, so der wohl nicht von Dürer gemalten „Fürlegerin“ (Lützschena bei Leipzig) und dem „Kleinen Glück“ (Stich 1496/98). Neben der Jahreszahl 1493 steht die Inschrift: „My Sach die gat, als es oben schtat.“ Das „Oben“ ist natürlich das „Droben in den Sternen“, und der Spruch ist Ausdruck jener Himmelsgläubigkeit, die Dürer nie verlassen hat. Schon dieses erste gemalte Selbstbildnis Dürers läßt das Ethos, das alle seine Werke erfüllen sollte, im Ernst der Selbstbetrachtung und in dem Sinnspruch anklingen.

Mit der sprachlichen Seite der Inschrift hat sich Flechsig beschäftigt und die sehr beachtenswerte philologische Bemerkung gemacht, daß der Text alemannisch, nicht fränkisch sei. Auf Fränkisch müßte es heißen: „Mein Sach die get, als es oben stet.“ Daraus zieht Flechsig den Schluß, das Selbstbildnis sei während der Wanderschaft Dürers – noch auf alemannischem Boden – also vermutlich in Basel oder in Straßburg – entstanden.

Fünf Jahre vergehen: Dürer hat geheiratet, eine eigene Werkstatt eröffnet – die ersten wichtigen, ihm Bahn brechenden Bildnisaufträge hat er hinter sich, darunter das Porträt Friedrichs des Weisen, er ist befreundet mit einem der gelehrtesten, reichsten und vornehmsten Patrizier Nürnbergs, mit Pirckheimer, er ist in Italien gewesen, hat dort das Leben eines gentiluomo kennengelernt, feine Kleider getragen und sogar Tanzunterricht genommen, und nun ist auch das erste graphische Werk, die Holzschnittfolge der Apokalypse, auf eigenes geschäftliches Risiko herausgekommen. Wieder steht Dürer an einem Schicksalspunkte seines Lebens und wieder beurkundet ein Selbstbildnis den körperlichen und seelischen Tatbestand. In Madrid (Prado) hängt das Selbstbildnis von 1498 mit der

Der
„gentiluomo“

Abb. 8

in späteren Jahren zugefügten Inschrift: „Das malt ich nach meiner Gestalt, ich was sex und zwenzig Johr alt Albrecht Dürer.“

Dürer hat sich vor seinem Spiegel noch mehr „zusammengenommen“, als in dem Pariser Selbstbildnis aus der Wanderzeit. Die Finger der linken Hand legen sich fest auf den Rücken der rechten; so nimmt man sich zusammen in entscheidenden Augenblicken, wenn es gilt, nicht durch eine unbedachte Geste „sich gehen“ zu lassen. Fest ruht der rechte Arm auf der Brüstung, die mit dem gotischen Hintergrundsbogen das architektonische Gerüst hergibt, dem – nach italienischem Vorbild – die Bildnisfigur eingefügt und eingepaßt ist. Der Fensterausblick rechts auf eine namenlose Gebirgslandschaft kann ein formales Bekenntnis zum damals modernsten Bildnisstil sein, er kann aber auch als ein Stück Erinnerung an die Reisezeit über die Tiroler Berge hinunter an das Adriatische Meer gemeint sein. Dürer ist in Gewand und Kappe wieder sehr nobel gekleidet, alles ist frisch gebügelt und gewaschen, wie Frau Agnes sich das Bild des Gatten nicht sauberer wünschen konnte. Aus dem lockenumwallten Gesicht, das jetzt Schnurr- und Kinnbart trägt, blicken, gütig und leise schwermütig, die Augen, auch hier verschieden in Blickrichtung und Ausdruck. Der Mann ist seiner selbst viel sicherer geworden und er betont die innere Gefestigkeit durch die äußere aufrechte Haltung. Es ist das erste der Selbstbildnisse Dürers, in denen er sich repräsentativ nimmt, und das unbekümmerte Sichselbstbekennen, das die Zeichnungen (in Erlangen und Lemberg) und noch das Pariser Selbstbildnis so menschlich interessant macht, dämpft er zugunsten einer standesbewußten Würde, die die Vertraulichkeit entfernt.

X
Abb. 11
Sinnbild
oder Abbild?

Schaut hier schon das Wunschbild durch die Züge des Abbildes, so wird das berühmteste der Dürerselbstbildnisse, das Münchener, gemeinhin wie ein bewußt gestaltetes Sinnbild Dürers und in ihm alles edlen und vergeistigten Künstlertums betrachtet. Wie wir glauben: mit Unrecht. Die Schriftzeilen mit der Jahreszahl 1500 und der Inschrift: „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII“, sind über ein ursprünglich vorhandenes helles Schrifttäfelchen nachträglich gemalt. Deshalb brauchte die Angabe noch nicht falsch zu sein. Nachdem aber Ludwig Justi in seinem wichtigen Buche über „Konstruierte Köpfe und Figuren unter den Werken A. Dürers“ auch dieses Haupt als konstruiert, d. h. nach gewissen Proportionsgesetzen aufgebaut, angesprochen hat, sieht man in ihm dasjenige Selbstbildnis Dürers, das aussagt, wie Dürer wünschte, daß er aussähe und wie er wollte, daß er auf die Nachwelt käme. Sollte er wirklich diese Absicht gehabt und aus ihr heraus seinem Kopfe so edle und harmonische Verhältnisse gegeben haben, so wäre ihm das Bemühen, der Welt eine bestimmte Vorstellung von sich einzuprägen, geglückt, denn der populäre Dürer sieht so aus,

und die falsche Idee von dem christusgleichen Meister, den man wohl scheu verehren, zu dem man aber im Grunde kein nahes menschliches Verhältnis haben kann, sie knüpft sich an dieses Bild.

Die Mehrzahl der Dürerforscher setzt das Münchener Bildnis in die Zeit der zweiten venezianischen Reise, also um 1506, in der Meinung: der Einfluß der klassischen Kunst Italiens, die im Süden beheimatete Monumentalität auch der Bildnisform habe Dürer den Pinsel geführt, er wolle uns einmal auf „antikisch Art“ kommen. Gegen diese kunstgeschichtliche Vermutung spricht zunächst ein ganz äußeres, von Flechsig mit Recht hervorgehobenes Merkmal: das Bild ist nicht auf italienisches Pappelholz, sondern auf deutsches Lindenholz gemalt. Zum anderen ist in Dürers Briefen aus Venedig, die doch über alles, was in ihm und um ihn vorging, getreulich berichten, kein Hinweis auf ein in Italien entstandenes Selbstbildnis enthalten, noch dazu eine Selbstgestaltung von so feierlicher Aufmachung. Schließlich spricht auch physiognomisch nichts gegen das Jahr 1500 und das Alter von 28 Jahren. Es gibt nichts Heikleres, als aus Bildnissen auf das Alter des Dargestellten zu schließen. Meistens irrt man sich und sieht die Leute für älter an, als sie sind. Die häufigste Klage der Modelle ihren Malern gegenüber ist ja auch die: „Sie haben mich älter gemacht, als ich bin.“ Der Dürer von 1498 sieht doch auch älter als 26 Jahre aus – und keiner wagt die Richtigkeit der Altersangabe zu bezweifeln. Das Münchner Bild zeigt z. B. noch den gleichen durchsichtigen Bartwuchs wie das Bildnis in Madrid und – deckt man einmal den pelzbekleideten Körper und das wie eine Perücke fallende Haargelock zu – das gleiche Antlitz mit ernsten, aber jungen Augen. Es bedarf also gar nicht der italienischen These und der Konstruktionsidee, um die eigentümliche Art und Weise zu verstehen, die Dürer wählte, um aus seinem Spiegelbild ein Stimmungsselbstbildnis zu schaffen. Er ist den schon im Madrider Bilde eingeschlagenen Weg nur noch weiter – bis ans Ende, d. h. hier bis zur Idealisierung seines Kopfes gegangen. Dazu hatte er weder ein antik-italienisches, noch ein gotisch-deutsches Proportionschema nötig, sondern es genügte völlig, die vorhandene Asymmetrie des Gesichtes auszugleichen, den Kopf ganz streng von vorn zu nehmen und die Augenachsen parallel laufen zu lassen. Das Feierliche ist stets eine Nebenfrucht des Symmetrischen, wie alle Maler wissen. Der alte nordische Typus des „Salvator Mundi“ mit seiner Frontalität und Symmetrie ist, wie Jantzen festgestellt hat, von Dürer auf die Selbstdarstellung, die sich feierlich nehmen will, angewendet worden.

Daß der Kopf des Münchener Selbstbildnisses gar nicht „konstruiert“ im strengsten Sinne, sondern nur „egalisiert“, einem reinen Schema angeglichen ist, lehrt die Anwendung des Hallervordenschen photographischen Verfahrens auf dieses Bildnis. Teilt man nämlich das Gesicht

Stimmungs-
selbstbildnis

durch eine senkrecht über den Nasenrücken laufende Linie in zwei Hälften und vereinigt dann die Photographie der linken Gesichtshälfte mit ihrem Spiegelbild (d. h. einem Abzug von der Rückseite des Negativs) zu einem neuen Kopfe und ebenso die Photographie der rechten Hälfte mit ihrem Spiegelbild wiederum zu einem Dürerkopfe, so erhält man drei ganz verschiedene Dürer, weil die Bildung des linken Dürerauges – trotz aller Stilisiererei – grundverschieden von der des rechten Auges ist. Der aus dem Schaulauge und seinem Spiegelbilde aufgebaute Kopf ist der ausdrucksreichere, aktivere. Das könnte aber nicht der Fall sein, wenn der Kopf das Ergebnis einer reinen Konstruktion mit dem Zirkel wäre. In ähnlicher Weise, wie die Maße des Kopfes von Dürer nicht konstruiert, sondern im Sinne einer ihm vorschwebenden Schönheit nur korrigiert worden sind, ist auch mit seiner Haarmähne verfahren: das Vorhandene hat Dürer gesteigert und symmetrisch seinen Reichtum ausgebreitet. In Freundeskreisen ist Dürer wegen seiner Haar- und Bartpflege redlich verspottet worden als unser „barbatus“. Lorenz Beheims loser Mund fragt einmal an, ob Dürer noch seinen Bart spitze und drehe. Es spricht für Dürers Klugheit und für seinen Humor, daß er den Spott mit Selbstspott pariert hat: in einer seiner Reimereien nennt er sich den „haarig, bartet Maler“.

Dürers
Altersangaben

Wer sich die Mühe macht, die Zahlenangaben in Dürers Bildbeschriftungen nachzuprüfen, wird auf den Widerspruch stoßen, daß Dürer bei dem Madrider Selbstbildnis angibt, er sei 1498 26 Jahre alt gewesen. Er ist doch aber 1471 geboren, mußte also 27 Jahre alt sein! Im Münchener Selbstbildnis bezeichnet sich Dürer als einen 28jährigen, während er 1500 doch schon 29 Jahre alt war. Die Widersprüche lösen sich dadurch, daß Dürer nicht nach Kalender- sondern nach seinen Lebensjahren gerechnet hat. Er ist erst am 21. Mai 1498 27 Jahre, er ist erst am 21. Mai 1500 29 Jahre alt geworden. Das Madrider Bild muß demnach – wie schon Flechsig bemerkt hat – zwischen dem 1. Januar und dem 20. Mai 1498, das Münchener Bild zwischen 1. Januar und 20. Mai 1500 gemalt worden sein. Damit deckt sich schließlich auch das Ergebnis der Röntgenaufnahme: die Jahreszahl ist zwar erneuert, aber nicht verändert worden.

Selbstbildnisse
in der Assistenz

Auf die drei gezeichneten und die drei gemalten Selbstbildnisse folgen zeitlich drei – erhaltene – Selbstbildnisse in der sogenannten „Assistenz“. Die Italiener hatten es aufgebracht, daß sich ein Maler durch Darstellung des eigenen Kopfes und Signatur an irgendeiner geeigneten Stelle im Raum eines religiösen oder historischen Monumentalgebäudes dokumentarisch bemerkbar machte – ein Zeichen nicht nur für das erwachte Selbstgefühl des Künstlers, sondern zugleich die Höchstform einer Ursprungsmarke, die sich denken läßt. Bekannt ist Benozzo Gozzolis Kopf, der auf der Mütze die inschriftliche Beglaubigung trägt (Zug der Heiligen Drei

Könige, 1463), bekannt ist das Selbstbildnis des Fra Filippo Lippi von 1447, dem ein Engel das Schriftband hält, auf dem geschrieben steht, daß er des Werkes Schöpfer sei. In ganzer Figur – Selbstzeugnis ablegend für ihre künstlerischen Taten – erscheinen später Raffael und Sodoma in ihren Fresken. Dürer konnte auf seiner Italienreise solche Assistenzbildnisse sehen, z. B. das des Gentile Bellini von 1496 (in dem Bilde der Prozession auf dem Markusplatz), zum mindesten konnte er von den welschen Kollegen den Brauch kennenlernen, der ja ganz seinem eigenen Standesgefühl, seiner Lust an der Selbstbildnerei und seiner Ordentlichkeit in Signierungs- und Datierungsangelegenheiten entgegenkam. So hat Dürer auch seine Figur eingefügt den großen Gestaltenchören, die drei seiner Hauptwerke füllen: das Rosenkranzfestbild, das Bild von der Marter der 10000 und das Allerheiligenbild. Im Zeitraume der Jahre 1506–1508 tritt also die Gestalt Dürers dreimal auf die Bildbühne – es sind mit die wichtigsten, die arbeits- und ruhmestreichsten Jahre seines Lebens: wahrhaft Meisterjahre. Diese Assistenzbildnisse haben den Nachteil der Kleinheit – im Rahmen der Bildgeschehnisse sind sie eine Nebensächlichlichkeit –, sie haben aber den Vorteil, uns Dürer in ganzer Figur zu zeigen. Er war wenig über mittelgroß, wohlgebildet und schlank; zart nennt ihn Lorenz Beheim. Er trug wirklich sein Haupthaar lang und gelockt, ging gerne im Pelzmantel, den er – wie leise fröstelnd – um sich zog. Auch auf diesen Assistenzselbstbildnissen sieht Dürer älter als ein 35–40jähriger Mann aus. Haltung und Schriftbeigaben sind in den drei Fällen ähnlich, aber doch charakteristisch unterschieden.

Das Bild des Rosenkranzfestes war das Ergebnis unermüdlicher Arbeit von fünf Monaten in einer venezianischen Werkstatt (1506). Abgelenkt durch hunderterlei, durch fremdes Klima, fremde Sprache, fremdes Wohnen, fremdes Licht, durch zweifelhaftes Benehmen der italienischen Berufsgenossen, die bei aller südlichen Höflichkeit den jungen Deutschen doch fühlen ließen, wie unerwünscht ihnen diese Konkurrenz war, beschäftigt mit allerlei Geschäftsgängen für Pirckheimer, denen sich Dürer nicht entziehen konnte, gestört durch Besucher, neugierige Venezianer, mit Vorsicht zu behandelnde führende Mitglieder der deutschen Kolonie, durch hohe und höchste Atelierbesichtigung des Adels und des Dogen von Venedig, erfüllt schließlich von lauter neuen künstlerischen Problemen und abgelenkt durch den Wunsch, ein „Herr“ zu werden, in die Gesellschaft durch feine Kleidung und feines Benehmen als ein Gleichberechtigter, nicht als ein deutscher „Barbar“ aufgenommen zu werden – in solcher Lebenslage ist dieses meisterliche Werk geschaffen worden. Den französischen Mantel und den braunen Rock, von denen Dürer in einem Briefe an Pirckheimer Grüße bestellt, trägt Dürer auf diesem Selbstbildnis. Die Inschrift, die der an einen Baum sich lehrende Meister in der Hand

Rosenkranz-
festbild

Abb. 61

hält, meldet stolz die Kürze der Entstehungszeit des Bildes und die nordische Herkunft seines Schöpfers: „exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus M.D.VI.“ Wenn das Bild des Rosenkranzfestes auch nicht an seinem venezianischen Bestimmungsort, in der Begräbniskirche der Deutschen S. Bartolommeo verblieben ist, so kündigt es auch noch heute im Auslande (im Museum zu Prag) von deutscher Art und Kunst.

Marter der
Zehntausend
Abb. 68

Die Marter der 10000 Christen unter König Sapor von Persien war ein schreckliches Bildthema. Dürer hat es sich nicht gewählt, es mußte im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen für Wittenberg ausgeführt werden, der – wie viele seiner Zeitgenossen – ein leidenschaftlicher Sammler von Märtyrerreliquien war. (Nikolaus Muffel z. B. erzählte seinen Kindern, er habe die Familienreliquiensammlung fast auf so viele vermehrt, als es Tage im Jahre gibt.) Wieder erscheint der Maler selbst im Bilde: er assistiert den grauenvollen Vorgängen, die ein ganzes Kompendium der Marterkunst und Tötungsverfahren enthalten. Allein hat sich Dürer nicht auf diese Wanderschaft durch Qual und Blut gewagt: der Freund Pirckheimer begleitet ihn. Hat er Anteil gehabt an der Stoffwahl, ist seinem gelehrten Kopfe eingefallen, daß man mit dieser Christenmarter durch den sagenhaften Perserkönig die merkwürdigen Bildwünsche des fürstlichen Auftraggebers am ehesten befriedigen könne? Oder – was ich glaube – wandelt das Freundespaar durch die Hölle der Menschenquälerei wie Dante und Vergil durch die Schrecknisse der Hölle? Der humanistischen Denkweise Pirckheimers hätte auch eine solche Wiederbelebung eines erhabenen Motives nahegelegen. Dürer hält, wie eine Parlamentärsflagge oder einen riesigen Passierschein, den amtlichen Botenstab mit dem Schriftzettel: „iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer alemanus“ (Wien, Kunsthistorisches Museum). Im Rosenkranzfestbilde steht Dürer abseits, an einen Baum gelehnt, wie der Regisseur an eine Seitenkulisserie, wenn er sein „Bühne frei!“ gerufen hat, in dem Marterbilde ist das dunkle Paar gar nicht zu übersehen, da es im Begriff ist, die Bildmitte zu durchschreiten.

Abb. 12

Allerheiligen-
bild
Abb. 69-71

Als Dürer sich zum dritten Male in der Assistenz darstellte, auf dem Allerheiligenbilde 1511 (Wien, Kunsthistorisches Museum), wählte er zum Standpunkt die für die Signatur übliche Stelle: die rechte untere Bildecke. Ganz feierlich steht er da, in eine pelzbesetzte Schaubе gehüllt, seine Hand stützt leicht die Inschrifttafel. Das Bild war bestimmt für die allen Heiligen geweihte Kapelle des Zwölfbrüderhauses in Nürnberg. Hier brauchte Dürer weder darauf hinzuweisen, daß er ein „germanus“ (ein Nordländer), auch nicht, daß er ein „alemanus“ (ein Süddeutscher) sei, wohl aber bekannte er in berechtigtem Stolz, daß ein Sohn der Stadt dieses Werk geschaffen habe. Die Inschrift lautet: „Albertus Dürer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511.“

Die Zahl der geplanten, wie auch der entstandenen Selbstbildnisse Dürers ist mit dieser Liste sicher nicht erschöpft. In der Lücke zwischen 1511 und dem Todesjahre 1527 steht eine Zeichnung: das Selbstbildnis des kranken Dürer. Wir wissen aber, daß Dürer ein Selbstbildnis in Medaillenform geplant hatte, für das drei Entwürfe der Schriftseite 1519 (London, Britisches Museum) sich erhalten haben.

Wie Dürer zur Zeit der Niederländischen Reise ausgesehen hat, sagt er selbst zwar nicht – oder nicht mehr, falls Selbstdarstellungen verlorengegangen sind – andere Künstler aber haben sich ein Bild von ihm gemacht: Beweis seines sich immer mehr verbreitenden Ruhmes. In seinem Abrechnungsbüchlein, in das der große Künstler so gewissenhaft jeden ausgegebenen Pfennig eingeschrieben hat, erwähnt Dürer 1520, daß er dem Hans Schwarz von Antwerpen nach Augsburg zwei Goldgulden geschickt habe für sein „Angesicht“. Es handelt sich um das Honorar für die Bildniszeichnung, die Schwarz von Dürer angefertigt hatte für sein schönes Medaillenmodell in Buchs (Braunschweig). Der Maler und Medailleur Schwarz war in Nürnberg gewesen, hatte dort bei dem bekannten Propste von St. Sebald Melchior Pfinzing gewohnt und war – weshalb? – im März 1520 aus den Mauern Nürnbergs ausgewiesen worden. Er muß Dürer also Anfang des Jahres gezeichnet haben. Im Juli begab sich Dürer mit Weib und Magd auf die große Reise. Dort hat ihn Schwarzens Zeichnung und – Rechnung erst erreicht. Das reine Profilbild gibt Dürers lockenumrahmtes, kurzbärtiges Haupt mit der scharf vorspringenden, gebuckelten Nase und der schönen schrägen Stirn: es ist jene Ansicht Dürers, von der man seine magyarische Herkunft ablesen wollte. Das physiognomisch so entscheidende Merkmal der Adlernase wird uns von den mehr oder minder als reine Vorderansichten erscheinenden Selbstbildnissen vorenthalten. Einzig das Pariser Jugendbild weist es auf. Eine Bestätigung findet Schwarzens Dürerauffassung durch das 1520 in den Niederlanden entstandene gemalte Bildnis Dürers von der Hand des Bologneser Raffael-schülers Tommaso Vincidor, das aus dem Stich von Andreas Stock (1629) bekannt ist.

Die Dürer-Medaille von Hans Schwarz hat unverkennbar jenen anonymen Bildhauer angeregt, der – vielleicht nach einem verlorengegangenen Relief Dauchers von 1522 – das kleine Schieferrelief geschaffen hat, das einen Zweikampf Dürers mit einem unbekanntem Gegner darstellt (Berlin, Deutsches Museum). Die ältere Dürerliteratur hat in dem Unterliegenden Dürers und Pirckheimers gemeinsamen Freund, den Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler, erblicken wollen. Ph. M. Halm und Fritz Fr. Schulz haben diese Taufe mit Recht angezweifelt. In einen poetischen Federkrieg hatte sich Dürer mit Spengler eingelassen. Aber wie und wo sollte es zu einem turniergerechten Kreuzen der Klagen, noch dazu

Abb. 10

Dürer-
BildnisseTafel I
(gegenüber S. 16)Tafel II
(gegenüber S. 17)

vor den Augen Kaiser Maximilians und der Hofgesellschaft, gekommen sein?

Tafel I
(gegenüber S. 16)

In den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts hat Dürer, wie es den Anschein hat, seine Haartracht noch einmal geändert. Jedenfalls zeigt die Schaumünze von Mathis Gebel (1527), sowie der Holzschnitt, der dem Erhard Schön zugeschrieben wird, einen Dürerkopf, dem das schlichte, glattgekämmte Haar dicht anliegt, und dessen gedrungene Festigkeit von dem ganz kurz und rund gehaltenen Vollbart noch unterstützt wird. Wenn der Holzschnitt die Wahrheit sagt, so ist der Handwerkerkopf mit seiner deutschen Derbheit und Biederkeit wieder durchgeschlagen durch die idealisierten Formen und die Friseurkünste der Kavaliersjahre Dürers.

Abb. 10
Selbstbildnis
des Kranken

Wo gehört nun aber jene aquarellierte Bremer Zeichnung (L. 130) hin, die der leidende Dürer an einen Arzt mit der Bitte um schriftliche Konsultation geschickt haben wird? Man könnte sie eine bildnerische Parallele nennen zu den Krankheitsberichten, die in den Selbstbiographien des ausgehenden Mittelalters einen breiten Raum einnehmen. Das Blatt trägt die Inschrift: „do der gelb Fleck ist und mit dem Finger drawff dewt, do ist mir we.“ Dürers Haartracht ist noch nicht die der letzten Lebensjahre, in die man rein gefühlsmäßig diese merkwürdigste und intimste aller Selbstdarstellungen hat verweisen wollen. Flechsig hat die Schriftzeilen wie ein Graphologe untersucht und mit Schriftproben aus verschiedenen Lebensperioden Dürers verglichen. Er kommt auf diesem philologisch-psychologischen Wege zu dem überraschenden Schluß – entgegen aller landläufigen Ansicht –, das Krankheitsselbstezeugnis Dürers bis in die Zeit um 1509 zurückzudatieren. Vergleicht man Dürers Aussehen mit früheren Selbstdarstellungen, so steht das Blatt am nächsten dem Assistenzselbstporträt aus dem Allerheiligenbilde von 1511, es ist der gleiche Mann – hier als Aktgestalt –, den dort der Mantel umhüllt.

Dürers Leiden

Daß sich Dürers Leiden – eine Erkrankung der Milz oder der Verdauungsorgane – lange und langsam vorbereitet hat, scheint gewiß. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Keim des Leidens: Verdauungsstörungen – schon von der zweiten venezianischen Reise stammt, wo man Dürer gewarnt hatte, mit den italienischen Malern zu kneipen. Er meinte, weil ihm die Gefahr drohe, von den Konkurrenten vergiftet zu werden – es ging ja das Gerücht, daß ein eifersüchtiger italienischer Gelehrter den Astronomen Regiomontanus aus Nürnberg in Rom durch Gift beseitigt habe –, vielleicht haben aber nur die landeskundigen Deutschen in Venedig Dürer geraten, daß er als Nordländer sich vor jedem Übermaß in Essen und Trinken in dem ungewohnten Klima in acht nehmen solle. Schon 1507 klagte Dürer, daß ihn Fieber wochenlang am Arbeiten verhindert habe. Dürer hat vom Wein viel verstanden und gerne mit guten Freunden tiefe

Trünke getan. Als er in den Niederlanden war, mußte er das „überköstliche Essen“ über sich ergehen lassen. Der edle Wein wurde ihm überdies als Geschenk in die Herbergen und als Wegzehrung aufs Schiff geschickt. Dazu kamen die strenge Kälte, die körperlichen Anstrengungen der Fahrt, vor allem die abenteuerliche Winterreise zur Besichtigung des in Seeland angeschwemmten Walfisches, kurz: Dürers Leiden trat wieder auf. Dürer beschreibt die Krankheitssymptome als „ein heiß Fieber mit einer großen Ohnmacht, Unlust und Hauptwehe“. Er führt die Erkrankung auf die Fahrt nach Seeland zurück und nennt sie „wunderlich“, da er noch nie von ihr gehört habe.

Das Tagebuch notiert die vielen Stüber, die Dürer – sicher schweren Herzens – ausgegeben hat für Arzt, Apotheker und Apothekerin, sowie für allerlei Arzneien. Darunter auch für „Franzosenholz“, d. h. für das als Mittel gegen die Syphilis dienende westindische Guiakholz (Benvenuto Cellini glaubte, durch das ‚lignum vitae‘ geheilt worden zu sein). Die niederländischen Freunde sorgten sich um die Gesundheit ihres deutschen Gastes und schickten ihm als Krankenkost eingemachte Früchte und Süßigkeiten, z. B. Quittenkompott.

Über Dürers letzte Krankheitszeit und über sein Sterben – am 6. April 1528 – fehlen die Nachrichten. Das Leiden muß ihn ganz aufgebraucht haben, wenn wir Pirckheimer glauben wollen, der nach Dürers Tode geschrieben hat: „er war ausgedörrt wie eine Schaub (Bündel Stroh) und durfte nirgends einen frohen Mut suchen oder unter die Leute gehen.“ Das irdische Gefäß zerbrach, nachdem sein Inhalt: das gewaltige Ausdrucksleben Dürers sich verzehrt hatte. –

Das Verlangen nach Selbstbildnissen eines großen Künstlers, das die Kustoden in den Kirchen und Palästen so freigebig befriedigen, ist auch der ernsten Wissenschaft nicht fremd. Es ist verlockend, da, wo im Gesamtwerke eines Künstlers ein Kopf der gleichen Formenfamilie angehört wie Schädel und Gesicht des Meisters, von einem versteckten Selbstbildnis zu sprechen. Vor allzu heftiger Entdeckerlust sollte freilich schon Leonardo warnen, der es als eine Künstlererfahrung ausgesprochen hat, daß die Maler „den größten Teil der Gesichter so machen, daß sie ihrem Meister sehr ähnlich sind“. Friedländer erkennt in einem jugendlichen Reiter der Zeichnung „Zwei Reiter“ (München, Graph. Sammlung) Dürer, Bechthold sieht ihn unter der Verkleidung als Türke auf der Radierung der Großen Kanone. Friedrich Haack läßt den jungen Dürer – getarnt als Figur eines jungen Mannes – dem Männerbade (um 1497/98, Holzschnitt) zuschauen. Kurt Gerstenberg spricht den aus dem Kreuztragungsholzschnitt der großen Passion (um 1498) herausschauenden Landsknecht als Dürerisches Selbstbildnis an, Hugo Kehrer den Trommler des Jabacher Altars. Roh schlägt vor, im Kopf des Herkules, der mit

Dürers Tod

Vermeintliche
Selbstbildnisse

Abb. S. 199

Abb. 9

den stymphalischen Vögeln kämpft (Nürnberg, Germanisches Museum), die selbstbildnishaften Züge zu erkennen. Wenn wir Emmi Voigtländer glauben wollen, hat sich Dürer in geheimnisvoller Sinnbildlichkeit dargestellt auf der Bremer Kreidezeichnung des nackten Schmerzensmannes (L. 131), einer Studie zu dem Bilde der „Barmherzigkeit“ von 1523 in Schloß Weißenstein bei Pommersfelden. Aus dieser vermeintlichen Beobachtung wird dann die sentimentale und verführende Folgerung gezogen: „daß er sich leidend der Welt gegenüber verhielt, war bisher nicht bekannt. Jedenfalls wird es wohl nun verständlich, warum Dürer in späteren Jahren kein Bild mehr von sich malte.“

Abb. 16

Sehr viel ernster sieht es mit einer zweiten Gruppe unbeglaubigter Selbstbildnisse Dürers aus. F. Roh hat die männliche Aktstudie (Weimar, um 1507?, L. 156) als Selbstdarstellung bestimmt. Für seine Annahme sprechen – sobald man das erste Befremden über ein Selbstporträt in voller Nacktheit überwunden hat – die Übereinstimmung der Gesichtszüge mit den zweifelsfreien Selbstbildnissen, die einem Spiegel zugeneigte Haltung des Oberkörpers und der für Selbstdarstellungen charakteristische scharf fixierende Blick. Wenn die Überprüfung der völlig enthüllten eigenen Körperlichkeit mit dem Zeichenstift einem deutschen Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts zuzutrauen ist, dann gewiß dem naturforschenden, gewissenhaften und unerbittlich sachlichen Dürer. Neben dieser physiognomischen Studie wäre dann die Bremer Selbstzeichnung des kranken Dürer das „topographische“ Gegenstück, das nur den Ort der Schmerzen in einem mehr schematisch gezeichneten Körper andeuten will. In Stettin

Abb. 15

Abb. 10

Ein Knaben-
bildnis?

ist eine kleine Ölmalerei auf Papier aufgetaucht, die F. Henry als Knaben-selbstbildnis Dürers erkannt hat. Das Blatt trägt die Jahreszahl 1484 (die 4 ist freilich nur noch in Spuren zu erkennen), die Beschriftung lautet: „im . . . 13 . . . jar . . . was ich . . .“ und zeigt wahrscheinlich den 13jährigen Dürer in der gleichen Tracht wie die Zeichnung der Wiener Albertina. Gegen die Eigenhändigkeit und für eine Kopie des 16. Jahrhunderts nach einer Dürerzeichnung spricht die Vergrößerung des kindlichen Gesichtes und die Derbheit der Technik.

Verlorene
Selbstbildnisse

Mit dem 1729 verbrannten Heller-Altar (Kopie von Jobst Harrich in Frankfurt a. M., Städt. Mus.) ist eine Selbstdarstellung Dürers – ähnlich der im Allerheiligenbilde – zugrunde gegangen.

Unter den verlorenen Selbstbildnissen Dürers (aus den Jahren 1492 und 1497?) hat sich auch das mit Wasserfarben auf Leinwand gemalte befunden, das Dürer – als Gegengabe für eine Rötelzeichnung zweier Akte – in den Jahren 1514–15 an Raffael schickte, um dem Italiener seine „Hand zu weisen“. Vasari hat dieses „Tüchlein“ bewundert, Giulio Romano hat es von Raffael geerbt, Sandrardt hat es in der Kunstkammer des Herzogs von Mantua noch gesehen. Dann ist es verschollen. Dem

gleichen Schicksal ist ein wohl 1518 in Augsburg entstandenes Dürerbildnis von der Hand Burgkmairs verfallen.

Im Buch des Lebens ist ein kleiner Mensch leicht einzutragen, rasch findet sich die Spalte, in die er hingehört. Der große Mensch dagegen will auf verschiedenen Seiten gebucht werden. Auch die ausgeklügeltste Registratur hat nicht so viele Fächer, wie eine geniale Natur Möglichkeiten, in denen sie ihr universales Wesen entfaltet. Da, wo im Lebensbuche die hellen Schicksale verzeichnet sind, muß Dürers Name stehen, darf er aber dort fehlen, wo die dunklen Triebe verrechnet werden? Das höhere Leben eines großen Menschen besteht in Schwung und Gegenschwung; das für den gesunden Menschenverstand Unvereinbare schließt sich in ihm zu unbestreitbarer Einheit zusammen. Dürer ist ein welteinverständener Mensch und weltverschlossen zugleich, er ist feinfühlig und zugleich verkautz. Leichtmut und Schwermut liegen in den Schalen der Waage seiner Seele. Bald ruht sie im köstlichen Gleichgewicht gelassener Schöpferkraft, bald senkt sich die eine, bald hebt sich die andere Schale zur Unausgeglichenheit lauter oder leerer Stunden. Dürer konnte von jungenhaftem Übermut sein. Er besaß die Fähigkeit, sich von allem Pathos freizumachen. In der Zeit, wo ein Kunz von der Rosen Maximilians klügster Hofnarr war, und der Kronenträger den Träger des Schellenhutes in seiner Nähe nicht missen mochte, im Jahrhundert bunter Mummereien und derber Narreteien ist auch der ausgelassene Ton am Platze, der zuweilen unter den Nürnberger Freunden üblich war. Dürers Humor spricht in hundert heiteren Einfällen aus den Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch, aber erst der Fund der Briefe Dürers an Pirckheimer aus Venedig – in einer vermauerten Wandnische des Imhoffischen Hauses – hat uns den lustigen Dürer geschenkt, der sich mit dem Freunde neckt und dessen Briefe voll von scherzhaften Anspielungen sind. Da erkundigt sich Dürer, ob Pirckheimer keine Buhlschaft gestorben wäre, er zeichnet eine Rose auf das Briefpapier: die Rosentalerin ist gemeint, Dürer zeichnet eine Bürste, und die Auflösung des Rebus ist: die Frau Porstin. Man wird freilich gut tun, in solchen Scherzen nicht nur eine Dürerische Spezialität zu sehen, sondern eine Umgangsform der jungen Männer zur Dürerzeit. Lorenz Beheim, der mit Dürer und Pirckheimer befreundet war, liebte die gleiche Tonart, 1507 hat er die „Nativität“ Dürers gestellt und will bei seiner astrologischen Spielerei herausbekommen haben, daß Dürer ein „ingeniosus amator“, ein Begehrer vieler Frauen sei. Auf ihn selbst und auf Pirckheimer wird dieses Horoskop viel eher gepaßt haben.

In der Mischung der Dürerischen Seelenkräfte ist aber doch die Dosis Schwermut größer gewesen als die Gabe des Leichtmutes. Dürer, der Schöpfer des Blattes der Melancholie, war, wie Zeitgenossen schon

Leichtmut
Dürers

Schwermut
Dürers

gesehen haben und wie es im Sprachgebrauch der Renaissance hieß, ein Melancholiker. Melanchthon spricht von der „Melancholia generosissima Dureri“. Dabei ist unter melancholisch nicht etwa zu verstehen: dauernd gedrückt und von Natur trübsinnig, sondern eine Seelenlage, die dem geistig arbeitenden Menschen durchaus vertraut ist, „die mir den Mut wie eine junge Weide tief an den Rand des Lebens biegt, doch dann, in meinem bitteren Leide, voll Treue mir zur Seite liegt“, wie Gottfried Keller von der Melancholie gesagt hat. Dürer selbst gibt in der nicht gedruckten Vorrede zur Unterweisung der Malerknaben eine wunderliche Erklärung, wenn er sagt: eine stete Übung der Vernunft verbräuche den subtilsten und klarsten Teil des Blutes und rufe einen melancholischen Geist hervor. Die Folge von Arbeit und Grübelelei ist also – so meint Dürer an sich erfahren zu haben – der Trübsinn, so sind Vernunft und Melancholie aneinander gekettet. Dieser niederziehenden Gewalt aber antwortet – und auch diese Tröstung hat Dürer erlebt und ausgesprochen – die Gnade von oben. Mit einem Anklang an einen Ausdruck, den Marsilius Ficinus in seinem Buche „de vita triplici“ gebraucht – er redet von den „divinis influxibus ex alto“ –, bekennt Dürer, die Kunst komme von den „oberen Eingießungen“. Zwischen Inspiration, wie wir sagen würden, und den „großen Ängsten“ bewegt sich sein Seelenleben. Dürer teilt mit vielen genialen Menschen das Schicksal, daß das Pendel seiner Stimmungen bald nach dem manischen, bald nach dem depressiven Pol hin ausschlägt.

Dürer und
Schiller

Überblickt man Dürers Selbstcharakteristik, um Umschau zu halten nach einem ihm verwandten deutschen Genius späterer Jahrhunderte, so fällt das Auge auf die Gestalt Schillers. Durch Räume und Zeiten getrennt, durch geistige Welten voneinander geschieden, verknüpft beide doch manches Band. Bei dem einen wie dem andern das Rührende ihrer Menschlichkeit, über die Krankheitsbedrohung ihre Schatten wirft; die Hoheit des Wesens, von der sich jeder berührt fühlt, der in den Bannkreis Dürers oder Schillers kommt. Beide schufen ihre größten Werke: Dürer die vier Apostel, Schiller den Wallenstein aus tiefer Ahnung weltgeschichtlicher Krisen, beiden eignete der Idealismus, ohne den keiner seiner Nation einen mächtigen Auftrieb zu geben vermag. Aus dem bildnerischen Werk des Franken, der Luthers Zeitgenosse war, und aus dem dichterischen Werk des Schwaben, den Goethe seinen Freund nannte, strahlen die gleiche Naivität, Größe und Reinheit. Und ein heroischer Zug ist die Grundhaltung des Lebens bei Dürer wie bei Schiller.