



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Dürer und seine Zeit**

**Waetzoldt, Wilhelm**

**München, 1950**

Vierter Abschnitt. Europäische Kunst um 1500.

---

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

VIERTER ABSCHNITT  
EUROPÄISCHE KUNST UM 1500

**D**AS Jahr 1498 ist das eigentliche Eintrittsjahr Dürers in die europäische Kunstwelt. Seine Holzschnitte der Offenbarung Johannis und die ersten Blätter zur großen Passion unter dem Arm, stieß Dürer 1498 die Tür zum Ruhme auf und trat in einen Kreis von Trägern großer Namen ein.

Man stelle sich nun einmal vor: damals hätte eine Welt- und Fremdenstadt, z. B. Venedig, die angesehensten lebenden Künstler eingeladen, zur bevorstehenden Feier des Überschreitens der Schwelle vom 15. zum 16. Jahrhundert eine Ausstellung zu beschicken. Was wäre auf dieser erträumten internationalen Kunstausstellung um 1500 an Meisterwerken zusammengekommen, und welche Rolle hätte der neunundzwanzigjährige Nürnberger Albrecht Dürer unter den Vertretern der führenden Kunstländer, also unter Deutschen, Italienern und Niederländern, gespielt?

Wir beginnen unseren Rundgang im Saale der italienischen Kunst. Zwei große Plastiker, deren Werke auch Dürer tief beeindruckt haben, waren im Jahre 1500 bereits tot: Donatello ist 1466, Verrocchio 1481 gestorben. Vor dem Gattamelata Donatellos in Padua – spätestens 1506 auf seiner zweiten Italienfahrt – und vor Verrocchios Colleoni in Venedig wurden dem jungen Dürer die Augen geöffnet für Bewegungs- und Proportionsprobleme des Pferdes und der Reiterfigur. 1498 war Antonio Rizzo gestorben, dessen „Adam“ mit dem atmenden Munde (Hof des Dogenpalastes) in Dürers Erinnerung wieder auftauchte, als er 1507 seinen Adam (Madrid, Prado) malte. Bei der geistigen Vorarbeit zum Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ hat dann Dürer viele Jahre später diese Anregungen und den Eindruck der antiken Pferde von S. Marco verarbeitet. Die drei Führer der italienischen Renaissance: Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael, konnten um 1500 mit Werken auf unserer Ausstellung vertreten sein. Leonardo hatte zu Beginn des Jahres 1498 die Arbeit an seinem berühmtesten und umfangreichsten Werk vollendet, am Fresko des Abendmahles, auf der Refektoriumswand des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand. Mit Handzeichnungen zum Abendmahl, etwa mit den Studien zum Apostel Jacobus Maior oder dem Entwurf für den Ärmel des Apostels Petrus (Windsor) konnte Leonardo auf sein wandgebundenes Wunderwerk hinweisen. Dürer hat das Abendmahl nie gesehen, aber Kunde von ihm erhalten, wie seine eigenen Abendmahlsdarstellungen z. B. in der großen Holzschnittpassion und in dem Einzelblatt von 1523 beweisen. An vielen Stellen in Dürers Gesamtwerk finden sich Nachwirkungen von Arbeiten Leonardos, z. B. von den sog. Karikaturen, von den Bandverschlingungen, von den Proportionsstudien,

Eine  
internationale  
Kunst-  
ausstellung

Die Italiener

Abb. 111

Leonardo

vom Karton zur Schlacht von Anghiari u. a. m. Um die Jahrhundertwende übernahm Dürer für seinen Kupferstich „Maria mit der Meerkatze“ das Motiv des Jesuskindes mit dem Vögelchen aus dem Karton Leonardos: „Anna mit Maria, Jesuskind und Johannesknaben“ (London, Royal Academy). Noch in Leonardos Mailänder Zeit muß dieser Karton entstanden sein. In diesen Jahren, die zu den fruchtbarsten in Leonardos arbeitsreichem Leben gehört haben, kreiste seine Phantasie auch um das Problem der plastischen Reiterfigur. Zahlreiche zeichnerische Studien und plastische Skizzen entstanden für das Reiterdenkmal des Francesco Sforza, dessen riesiges Tonmodell nach dem Sturz des Lodovico Sforza, „il Moro“, den gascognischen Bogenschützen zum Opfer gefallen ist. Eine zweite Gruppe von Skizzen Leonardos bezog sich auf ein Reiterbildnis des Marschalls von Frankreich Trivulzio, des Gegners der Sforza. Eine dritte Gruppe, aus der Leonardo das um 1499 entstandene sog. „Fünfreiterblatt“ (Windsor) auf der gedachten Ausstellung hätte zeigen können, beschäftigte sich mit Phantasiereitern in heroisch-antikisierender Tracht.

Raffael

Von der Hand Raffaels wären auf einer Ausstellung um das Jahr 1500 nur Jugendwerke zu sehen gewesen, darunter aber doch zwei Bilder, die Dürers lebhaften Anteil erweckt hätten: „Der Traum des Ritters“ (London, National Gallery) und „Die drei Grazien“ (Chantilly). Graf Klaus v. Baudissin hat den Sinngehalt des Londoner Bildes gedeutet: Die weibliche Gestalt mit Buch und Schwert ruft den träumenden jungen Helden auf zu Studium und Waffentat. Das andere jugendliche Weib bietet dem Ritter eine Blume dar als Sinnbild der Lebensfreude. Der ritterliche Jüngling hat zu wählen zwischen virtus und amor, er ist also nicht Herkules zwischen voluptas und virtus. Das zur Renaissancezeit beliebte Motiv vom Herkules am Scheidewege hat auch Dürer beschäftigt. Sein um das Jahr 1500 entstandener Kupferstich, der sog. „große Herkules“, von dem noch gesprochen werden muß, läßt einen herkulischen Mann als Beschützer der Tugend auftreten in ihrem Kampfe gegen die Wollust. Dürers Herkules ist ein nackter Waldmensch, der sich vom nächsten Baume einen Ast als Waffe gebrochen hat. Der Sinngehalt des Raffaelischen Bildes „Die drei Grazien“ mit den Äpfeln der Hesperiden in den Händen ist ohne weiteres klar. Für den kunstvollen Bildaufbau haben vielleicht antike Gemmen, Reliefs oder Renaissancemedailen eine Anregung geboten. Aus dem Vergleich mit Schaumünzen läßt sich die Benennung der drei Gestalten als castitas, amor und pulchritudo gewinnen. Von diesem Bildchen führt eine Verbindung zu Dürer. Das gleiche Bildthema: eine Gruppe nackter Frauengestalten, deren Mitte ein Rückenakt bildet, hatte Dürer etwa schon drei Jahre früher auf seine Weise behandelt. Unter dem Eindruck italienischer Kunstwerke hat Dürer seine Zeichnung des Frauenbades (L. 101, Bremen) vom Jahre 1496 umgeformt zu dem

berühmten Kupferstich der vier nackten Frauen (1497). Bei Raffael drei Grazien, bei Dürer vier Hexen. Der Italiener gab ein Bild jugendlich heiteren Lebens, lind wie ein umbrischer Frühlingstag, der Deutsche schuf ein Bild der Todgeweitheit, unheimlich wie eine Szene aus einem Spukhaus.

Abb. 117

Michelangelo hätte auf der Ausstellung mit zwei berühmten Bildwerken vertreten sein können, mit seinem, wie Carl Justi sagt, „gemeinsten“ und mit seinem „weihevollsten“ Marmorwerk: dem „Bacchus“ und der „Pietà“. Beide sind zwischen 1497 und 1500 entstanden. Dürer würde am „Bacchus“ seine helle Freude gehabt, vor der „Pietà“ sich ehrfürchtig geneigt haben. Als Deutscher an sich schon ein trinkfester Mann, überdies dem Weine verständnisvoll zugetan, hat Dürer zwar nicht in monumentaler, wohl aber in leicht dekorativer Form das Thema der Weinseligkeit und der bacchischen Stimmung variiert in den Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch. (Der Silen auf dem Weinfuß, Blatt 52, Vorderseite.) Michelangelos „Pietà“ hatte 1497 ein französischer Kardinal in Auftrag gegeben für die Kapelle der heiligen Petronilla in der alten vatikanischen Basilika. Es ist das Bild eines Schmerzes, „verschlossen wie der Tod selbst“ (Justi).

Michelangelo

Ein „Vesperbild“, wie die Bildform der Pietà in Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert genannt wurde, hat Dürer nicht geschaffen. Was war der Grund? Ihn leitete wohl die Überlegung, daß das Motiv schmerzvollster Vereinsamung – die Mutter und der tote Sohn, sonst scheint nichts mehr auf der Welt zu sein! –, daß dieser Gedanke ein geborenes Motiv für die vereinzelt Körperkunst, aber kein Motiv für die aneinanderbindende Malerei sei. In Dürers Geburtsjahr 1471 schuf ein unbekannter schwäbischer Meister in dem Vesperbild von Hedelfingen ein deutsches Gegenstück zu Michelangelos „Pietà“ (Stuttgart, Altertümmuseum). Wenn Dürers Wunsch, Kaiser Maximilian nach Rom zu begleiten, sich erfüllt hätte, würde Dürer in seinen empfänglichsten Jahren vor der „Pietà“ Michelangelos gestanden haben. Das Schicksal hat Dürer aber erst als den reifen, fünfzigjährigen Meister im Jahre 1521 in Nötre Dame zu Brügge vor ein „Alabaster-Marienbild“ Michelangelos, vor die „Madonna von Brügge“, geführt. Dieses, das einzige wirkliche Kultbild Michelangelos, ist 1504 vollendet gewesen. Flamländer waren die Auftraggeber.

Der junge Dürer hatte das Gefühl, daß die Geburtsstätten der „modernen“ Kunst außerhalb der deutschen Grenzen lägen, an denen ja auch das große politische Leben der europäischen Welt vorbeirauschte, bis Deutschland, zur Zeit der Reformation, wieder in einer europäischen Frage die Führung ergriff. Den eigentlichen Mutterboden des Italiens der erneuerten Antike – „Wiedererwachsung“ nennt Dürer die Renais-

Giovanni  
Bellini

sance –, also Florenz und Rom, hat Dürer nicht betreten. Für ihn bedeutete italienische Kunst die oberitalienische Kunst, besonders die venezianische Malerei. Dürers stete Verehrung galt Giovanni Bellini, vielleicht nicht nur dem Madonnenmaler, sondern auch dem Schöpfer tiefsinniger Allegorien (Venedig, Akademie). 1488 hatte Giovanni Bellini sein herrliches Triptychon der thronenden Madonna mit vier Heiligen für die Frarikirche in Venedig vollendet. Diese „santa conversazione“, getaucht in die tiefmelodische, wie vom Glanz später Nachmittagsstunden vergoldete Stimmung Venedigs, wird Dürer mit Wonne erfüllt haben. Wie sich solche Augenbeglückung in der pathetischen Luft der deutschen Reformation wandelt und zu dem unerbittlichen Ernst wird, aus dem das Bild der „Vier Apostel“ geschaffen ist, davon wird noch zu reden sein. In dem Jahrzehnt 1490 bis 1500 war Bellini durch die großen Geschichtsbilder für den Dogenpalast und durch Bildnisaufträge völlig in Anspruch genommen. Er hätte kaum ein Werk im Atelier gehabt, um es unserer Ausstellung im Jahre 1500 zur Verfügung zu stellen. Dort würden aber Bilder anderer Venezianer an den Wänden gehangen haben. Von Gentile Bellini z. B. die Szenen aus der Geschichte der heiligen Kreuzesreliquie (Venedig, Akademie). Dürer hat aus dem Gemälde der Prozession auf dem Markusplatz sich eine Einzelheit notiert: das Türkenpaar mit Diener. Umgewandelt taucht es in einer Zeichnung Dürers (L. 93, London) wieder auf.

Abb. S. 82-84

Carpaccio

Zwischen 1490 und 1495 sind in Venedig die reizenden märchen- und sittenbildhaften Darstellungen aus der Legende der heiligen Ursula von Vittore Carpaccio gemalt worden (Venedig, Akademie). Das Bild des Traumes der heiligen Ursula z. B. hätte man auf der Ausstellung sehen können. Diese Königstochter, in ihrem venezianischen Palastzimmer tief schlafend und von frommen Träumen besucht, ist die italienische Schwester von Dürers deutschem „Hieronymus im Gehäus“. Aber auch einem Hieronymus konnte Dürer bei Carpaccio begegnen: in der Scuola degli Schiavoni. Der Kirchenfürst, jugendlicher als der Heilige auf Dürers 1514 entstandenem Kupferstich, hält gerade in der Arbeit inne, er wirft einen raschen Blick aus dem Fenster, gleich wird sich die erhobene Hand mit der Feder wieder auf das Papier herabsenken. Durch Blick und Gebärde des Hieronymus ist Carpaccios Bild momentanisiert worden. Dürer dagegen hat seinen Hieronymus völlig in die Arbeit versenkt, er hat ihn taub und blind gegen die Außenwelt gemacht.

Bei Dürers erstem Aufenthalt in Venedig blühte noch die Schule der Muranesen unter ihren Häuptern, den beiden Vivarini. Bartholommeo Vivarini starb 1499. Ein Jahr früher ist sein Gemälde der Auferstehung in S. Giovanni in Bragora datiert. Dort wird es Dürer gesehen haben, als er zum zweiten Male nach Venedig kam. Die in unserer Phantasie lebende

Ausstellung hätte von Venedigs holdstem Maler, von Giorgione, im Jahre 1500 nur ein Jugendwerk, ein köstliches freilich, zeigen können: „Das Urteil Salomonis“ (Florenz, Uffizien). Dürers Briefe erwähnen den Namen Giorgione nicht, aber den Maler muß er gekannt haben. Es ist eine ansprechende Vermutung K. F. Suters, daß die Betrauung Giorgiones mit den Fassadenmalereien für das Kaufhaus der Deutschen in Venedig nicht ohne den sachverständigen Rat Dürers erfolgt sei. Wenn überhaupt von dem jungen Venezianer zu dem jungen Nürnberger Meister eine Brücke führt, so ist es die Brücke der Landschaft. In manchen Hintergründen Dürerischer Bilder und Bilddrucke glaubt unser Auge Gegenden der Terra Ferma, der Voralpen und der Dolomiten wiederzufinden, wie sie Tizian und Giorgione, deren Heimat diese Landschaft war, geliebt haben. Giorgiones Gegenstück zum Urteil Salomonis: „Die Feuerprobe des Moses“, ist in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden.

Giorgione

Im Saal der Italiener bleibt eine Wand vorbehalten den Bildern Mantegnas, jener gewaltigen künstlerischen Macht, die von Padua her zum Gegenstoß gegen die Herrschaft der Muranoschule eingesetzt hatte. Mantegna wurde der Schwager der beiden Brüder Gentile und Giovanni Bellini. Man könnte sagen, daß er durch diese Heirat mit einem künstlerischen Nachbarhause – gleich einem regierenden Fürsten – seinen Herrschaftsbereich erweiterte. Mantegnas Ausmalung der Kapelle der Eremitani in Padua hatte der ganzen oberitalienischen Malerei neue Wege gewiesen. Von Mantegna und aus seinem Kreise sind schon früh Kupferstiche nach dem Norden gewandert und in die Stuben der Verleger und in die Werkstätten der Künstler gelangt. Dürers Holzschnitte der Offenbarung Johannis weisen an mehreren Stellen, wie erwähnt wurde, die Spuren einer solchen deutsch-italienischen Begegnung auf. Eine Orpheuszeichnung Mantegnas, sowie seine Kupferstiche „der Kampf der Tritonen“ und „das Bacchanal mit der Kufe“ hat Dürer schon vor seiner ersten italienischen Reise kopiert. Von mantegnesker Härte und Strenge ist das Mittelbild von Dürers Wittenberger Altar, den 1496 Friedrich der Weise in Auftrag gegeben hatte (Dresdener Altar). Es steht wie ein artfremder Körper in Dürers Gesamtwerk. In den Jahren 1497 bis 1500 hat Mantegna eines seiner schönsten Bilder gemalt: den „Parnaß“ (Paris, Louvre). Apollo und die Musen verherrlichen den Triumph der Venus über Mars. Auf diesem Gemälde regen ideale Gestalten ihre Glieder, die von einem Wohlklang der Proportionen zeugen, der nicht das Ergebnis von Willkür und Zufall, sondern vom Studium der Antike und von Messungen nach der Natur ist. Man kann es verstehen, daß Dürer, der um die Jahrhundertwende von Mantegna gehört hatte, sich mit dem Wunsche trug, von Venedig aus 1506 in Mantua den großen Meister zu besuchen. Es ist aber

Mantegna

Dürer mit Mantegna ähnlich gegangen, wie mit Martin Schongauer: er traf ihn nicht mehr unter den Lebenden an. Mantegna war, 75 Jahre alt, 1506 gestorben; Dürers Reise nach Mantua mußte auch der dort ausgebrochenen Pest wegen unterbleiben. Obwohl das Bild des Antonio Pollaiuolo: „Raub der Deianeira“ (Newhaven, USA., Art Museum) bereits um 1480 gemalt worden ist, darf es in dieser Gruppe italienischer Anregungen für Dürer nicht fehlen. Dürers um 1500 entstandenes mythologisches Gemälde „Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln“ (Nürnberg, Germ. Nationalmuseum), vor das wir im deutschen Raume treten werden, geht zweifellos auf Pollaiuolos Komposition zurück. (Man vergleiche auch Dürers Kopie nach Pollaiuolos „Der Frauenraub“ von 1505) (L. 347, Bayonne, Bonnat). Im Jahre 1500 erschien die fast 1½ m lange, in Holz geschnittene Ansicht von Venedig, die Jacopo de' Barbari im Auftrage des Nürnberger Kaufherrn Anton Kolb geschaffen hatte. Dieser Meister Jakob Walch (der Wellische, wie ihn die Nürnberger nannten) wird als vielerfahrener Verbindungsmann zwischen Süden und Norden Dürer auf die führenden Männer der italienischen Kunst hingewiesen haben.

Tafel

Die  
Niederländer

Wir verlassen den Saal der italienischen Kunst und werfen einen Blick in das Kabinett der Niederländer. Dort hatte sich im 15. Jahrhundert eine einheitliche Entwicklung von Kunst und Kunsthandwerk vollzogen. Die Niederlande waren zu einer Heimat der Wirklichkeitswiedergabe geworden und zum Ausgangspunkt der Ölmalerei. Dieses Kunstleben hatte anregend und fördernd auf wandernde Künstler und durch sie – und auch auf anderen Wegen – weithin nach Deutschland, Frankreich und Italien gewirkt. Von den niederländischen Glanzzeiten unter den burgundischen Fürsten wird Dürers Vater seinem Sohne Albrecht erzählt haben. Der größte Meister der niederländischen Malerei, Jan van Eyck, war schon vor der Mitte des Jahrhunderts gestorben. Auf seiner niederländischen Reise hat Dürer in St. Bavo in Gent „des Johannes Tafel“ bewundert, diese „überköstliche, hochverständige Malerei“. 1464 war auch Rogier van der Weyden gestorben. Als Dürer in Brüssel und in Brügge Werke seiner Hand zu sehen bekam, sprach er von „Rüdiger“ schon als von einem „großen, alten Meister“. 1495 hatte der Tod auch dem Hans Memling den Pinsel entrissen. Das stolze Erbe der altniederländischen Malerei verwalteten gegen Ende des 15. Jahrhunderts Gerard David und Quentin Massys, dessen prachtvolles Antwerpener Haus Dürer sich hat zeigen lassen.

Quentin Massys

Mit einem seiner Frühwerke, dem vermutlich um 1490 entstandenen „Christophorus“ (Antwerpen, Museum), ist der Löwener Meister Quentin Massys auf unserer Ausstellung vertreten. Der heilige Christoph ist hochpathetisch genommen. In seinen erregten Zügen, in Augenöffnung und

Stirnfaltung spiegelt sich die seelisch-leibliche Spannung wieder und das Gefühl eines fast ängstlichen Staunens darüber, daß eine so leichte Last eine so schwere Bürde sein kann. Dürers Vater war ein Goldschmied gewesen, er selbst hatte das gleiche Handwerk gelernt, Quentin Massys' Vater war ein richtiger, ein Eisenschmied, und auch der Sohn hatte in der Schmiede begonnen, bis er den Amboß mit der Palette vertauschte. Die bedeutendsten Werke des Quentin Massys sind erst nach 1500, zwischen 1507 und 1511 entstanden.

In der Kunststadt Brügge herrschte Gerard David. Für den Schöffensaal des Rathauses malte er in den Jahren 1487–1498 eine Reihe von Bildern, von denen zwei, eines, das die Überführung des bestechlichen Richters Sisamnes durch Cambyses darstellt, und die dazugehörige zweite „Gerechtigkeitstafel“ mit der Bestrafung des Verbrechers durch die Marter der Schindung, uns erhalten sind (Brügge, Museum). Das 1498 datierte Bild des Urteils des Cambyses lassen wir in Gedanken auf der Ausstellung der Kunst um 1500 erscheinen. Die italienischen Bildbetrachter würden in dem ovalen Relief hinter dem Richterstuhl des Cambyses (es stellt Marsyas dar, der auch geschunden worden ist) Motive begrüßt haben, die ihnen von antiken Gemmen und auch von ihrer eigenen Kunst her vertraut waren. Dürer hat Gerard David, dessen Name rascher als der des Quentin Massys vergessen worden ist, in seinem Tagebüchlein der Niederländischen Reise nicht genannt.

Gerard David

Und nun herüber zu den deutschen Meistern! Um das Jahr 1500 war eine Reihe von Wegbereitern und Zielsetzern der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts schon ins Grab gesunken. So vor allem Martin Schongauer (1488 gestorben), dessen Kupferstiche Dürer schon in der Werkstatt Wolgemuts kennengelernt hatte und dessen weithin leuchtender Name der Magnet gewesen war, der den jungen Dürer auf die Wanderschaft und ins Elsaß gezogen hatte. Schongauers Kolmarer Nachlaß war für Dürer zu einer Schule der Kupferstichkunst geworden. Dort hatte er auch Stiche von Schongauers Vorgänger, dem Meister E. S. gesehen, dessen sittenbildliche Figuren ihn anregten. 1498 war auch Michael Pacher gestorben, der deutsche Mantegna. Pachers südtirolerisches Wirkungsgebiet hatte Dürer auf seiner ersten Italienfahrt durchwandert. Seit fast einem halben Jahrhundert war schließlich Stefan Lochner tot. Sein Name aber blieb lebendig, und jeder Rheinreisende, der etwas auf seine Bildung hielt, ließ sich Meister Stefans „Tafel“ im Kölner Dom „aufsperrn“. Das hat ja auch Dürer auf seiner Fahrt in die Niederlande getan.

Die Deutschen

Um das Jahr 1500 blühte in Nürnberg noch Michael Wolgemuts Werkstattbetrieb. Ein Altarwerk nach dem anderen ging hinaus, um rings in fränkischen, schwäbischen und sächsischen Landen farbenprächtiges Zeugnis abzulegen von der Himmelsgläubigkeit und Weltfreude der

Wolgemut

spätesten Gotik, zugleich aber auch von dem andächtigen Sinn und dem stolzen Selbstgefühl frommer und wohlhabender Stifterfamilien. Wilhelm Pleydenwurff, der in enger Werkstattgemeinschaft mit seinem Stiefvater Wolgemut und in Freundschaft mit Dürer gelebt hatte, war schon 1494 gestorben. Ein Jahr vorher war noch die große Gemeinschaftsarbeit von Wolgemut und Pleydenwurff, die Illustrationen der Schedelschen Weltchronik, erschienen. Von Gemälden Wolgemuts hätte man um 1500 sehen können: das Bildnis des Hans Perckmeister vom Jahre 1496 (Nürnberg, Germ. Museum), ferner den rechten Flügel eines Altares aus der Predigerkirche mit den Repräsentanten der geistlichen Stände, gemalt um 1490 (Nürnberg, St. Lorenz), oder auch die Flügelbilder des St. Martin-Altares von 1490 (Nürnberg, St. Jakob).

Lukas Cranach, der ein Jahr nach Dürer Geborene, würde in dem Saal der deutschen Meister um 1500 ebenso fehlen müssen wie der große Matthias Grünewald. Cranachs erste, in Holz geschnittene Kreuzigung ist ja erst 1502, sein erstes Kreuzigungsbild (München, Ältere Pinakothek) 1503 entstanden. Auf das gleiche Jahr wird Grünewalds frühestes Figurenbild, die „Verspottung Christi“ (München, Ältere Pinakothek) datiert. An die Nürnberger müssen sich die Augsburger und Ulmer Meister anschließen. Den deutschen Norden vertreten die Hamburger und die Lübecker, den Süden ein Meister aus Salzburg. 1499 malte Hans Holbein d. Ä. in Augsburg sein schönes, jetzt in Nürnberg (Germ. Nat. Museum) befindliches Bild der Maria mit den Engeln. Das Herüberspielen niederländischer Einflüsse (Rogier van der Weyden?) ist nicht zu übersehen. Aus Ulm ist, wie ein letzter Gruß des Mittelalters und schwäbischer Seelenruhe, der Heerberger Altar mit der Geburt Christi von Bartholomäus Zeitblom (1497–1498, Stuttgart, Museum) zu unserer europäischen Kunstschau gekommen. Die Hansestädte des Nordens schickten Hinrik Bornemanns Flügel des Lukas-Altares mit der Szene „Christus in Emmaus“ aus der Jakobikirche in Hamburg. Das Bild ist 1499 gemalt worden. Berndt Notke, aus Ratzeburg gebürtig und in Lübeck sowie für Skandinavien tätig, war der Schöpfer der herrlichen St.-Jürgen-Gruppe von 1489 in Stockholm und der Maler des Bildes „Johannes auf Patmos“ 1496 (Lübeck, Museum). Seinen stillen Ostsee-Heiligen darf man freilich nicht unmittelbar neben dem fränkischen Visionär Dürers sehen. Aus der Stille ist auch ein Gemälde gekommen, das 1499 geschaffen wurde, kurz vor der Zeitenwende, die nicht nur ein Einschnitt im Kalender, sondern auch eine Stil- und Lebenswende war. Wir denken an das Pfingstwunder aus der Pfarrkirche zu Großmain von dem Salzburger Maler Rueland Frueauf, dessen gleichnamiger Sohn Dürers Kamerad in Wolgemuts Werkstatt war.

An diesen Bildern haben die guten Geister der altdeutschen Malerei gearbeitet. Treue und Redlichkeit haben die Bildtafeln vorbereitet,

Hans  
Holbein d. Ä.

Bartholomäus  
Zeitblom  
Hinrik  
Bornemann

Berndt Notke

Rueland  
Frueauf

Sauberkeit und Munterkeit haben die Farben gerieben und gemischt. Schwäbische Behaglichkeit, fränkische Beweglichkeit, nordische Verträumtheit und sächsische Aufgewecktheit haben an der Staffelei gegessen. Der Fleiß hat den Pinsel geführt und die Liebe den Bildern die letzte Vollendung gegeben – nur ein Geselle ist der Werkstatt ferngeblieben: das Genie! Dieser beunruhigende Helfer trat aber unter das Dach des jungen fränkischen Malers Dürer, der in Wolgemuts Werkstatt gelernt hatte, was sich nur immer lernen ließ, und nun in die Lehre bei sich selbst gegangen war.

Dürer

Von Dürers Hand hängen in dem deutschen Saal unserer Traumausstellung z. B. das Bildnis des Oswalt Krell (1499, München, Ältere Pinakothek), der uns energiegeladen anblitzt, ferner die großartig-feierliche Beweinung von 1500 (München, Alte Pinakothek), das romantische Bild des Herkules, der die stymphalischen Vögel besiegt (Nürnberg, Germ. Nat. Museum), und das Selbstbildnis des schmuck gekleideten Malers von 1498 (Madrid, Prado).

Abb. 17

Abb. 8

In den Vitrinen aber liegen neben Wolgemuts und Pleydenwurffs Holzschnitten zu Schedels Weltchronik die großen Bogen zu Dürers Apokalypse, die ersten sieben Blätter der großen Passion und die tief dichterischen Bilddrucke: der „Verlorene Sohn“, „Maria mit der Meerkatze“, das „Meerwunder“ und der „Große Herkules“. Hier die Werke der Lokalschulen, dort die Jugendwerke Dürers – zwei Welten von Kunst! Wo kommen die Kräfte her, die sich schon in Dürers Frühzeit regen, wo ist das Band, das ihn mit den Genossen seiner Wander- und ersten Meisterjahre verknüpft?

Abb. 57, 85, 97

Wer Dürers Apokalypse, seine Große Passion und graphischen Sinnbilder verstehen will, darf nicht von den sanften Hügeln der deutschen Malerei um 1480–1500, sondern er muß von der steilen Höhe der deutschen Altarplastik her sich Dürer nähern. Diese heroische Periode der spätgotischen Plastik in Deutschland setzt ein mit drei etwa gleichaltrigen Altären: dem Marienaltar des Veit Stoß in Krakau, dem St.-Wolfgang-Altar des Michael Pacher in St. Wolfgang und dem Nördlinger Altar des Simon Leinberger. Drei gewaltige Altarwerke, in denen sich das leidenschaftliche Tempo, die Inbrunst und das Schmerzvoll-Heldenhafte von Dürers Apokalypse schon ankündigen. Der Johannes vom Marienaltar des Veit Stoß z. B. und Dürers St. Michael aus der Offenbarung Johannis sind eines Blutes. Zu diesen Recken, die nicht nur mit dem Leibe, sondern auch mit der Seele zu kämpfen und zu siegen wissen, tritt als dritter der Jüngling Christophorus, den um 1480 ein großer südostdeutscher Meister für den Altar von Kefermarkt in Oberösterreich geschnitzt hat.

Spätgotische  
Altarplastik  
Veit Stoß  
Michael Pacher  
Simon  
Leinberger

Meister von  
Kefermarkt

Wenn man auf den Schultern starker Männer – so wie Dürers Rosen-

kranzfestbild von Venedig über die Alpen nach Prag transportiert worden sein soll – die großen Schnitzaltäre aus Kefermarkt und Nördlingen nach Venedig hätte tragen lassen, um sie dort neben Werken Michelangelos, Donatellos und Verrocchios zu zeigen – den Südländern wäre es vor diesen Gebilden deutscher Hände gewesen, als hörten sie es in den nordischen Wäldern rauschen.

Tilman  
Riemenschneider

Der stürmische Geist der deutschen Plastik der siebziger und achtziger Jahre beruhigte sich noch vor dem Ausklang des 15. Jahrhunderts. Die Formen, bisher zerwühlt, verdichten sich. Die Seelenhaftigkeit, bisher glühend, sänftigt sich. Tilman Riemenschneider, ein Harzer, bringt nach Süddeutschland den neuen Ton und die neue Form („Adam“ und „Eva“, 1491–1493, vom Südportal der Marienkirche in Würzburg). 1498 ist der Kiliansaltar des Hans Seyfer von Heilbronn entstanden, in dessen Maria Wilhelm Pinder mit Recht eine zeitliche Parallele erblickt zu den Jugendwerken des Michelangelo. Damit wären wir wieder in dem Saal der italienischen Kunst angelangt: die Wanderung der Gedanken durch die europäische Kunst um 1500 ist vollendet.

Noch einmal kehrt unser Auge zu Dürer zurück. Es findet den Mann in dem Selbstbildnis von 1498 (Madrid, Prado). In diesen festen und doch zarten Händen lag das Schicksal der deutschen Kunst, und hinter dieser, Empfindsamkeit und Zähigkeit verratenden Stirne regte sich eine Kraft, die die Geister Europas in ihren Bann ziehen sollte: Dürers Phantasie.