



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Sechster Abschnitt. Religiöse Bildwelt.

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

SECHSTER ABSCHNITT
RELIGIÖSE BILDWELT

Verfälschung
des Dürerbildes

IRREFÜHRENDER als die Zuschreibung von Werken an Dürer, die nicht von ihm geschaffen sind, schlimmer als Fehlдатierungen ist die Verfälschung des Dürerbildes durch Versüßlichung und durch Verweichlichung seines Wesens, woran die Romantik nicht unschuldig ist. Dürer ist nicht ein frömmelnder, sondern, wie er von Luther gesagt hat, ein „gottgeistiger“ Mensch gewesen. Dürer war nicht sanft, sondern streng, nicht lau, sondern glühend. Er hat weder für Backfische noch für Betschwestern geschaffen, wohl aber für reife Männer und Frauen. Die Welt, in der Dürer lebte, sah nicht aus wie ein altdeutsches Idyll voll friedlich-behaglichen Bürgerglückes hinter Butzenscheiben und Renaissanceerkern. Die Dürerzeit war voll von Unsicherheit, sie verschlang erbarmungslos jeden, der nicht um sein leibliches wie um sein geistiges Dasein zu kämpfen mußte.

Verhältnis
des Menschen
zu Gott

Auch die Kunst dieses Jahrhunderts der deutschen Reformation wurde geboren nicht aus dem Frieden der Seele, sondern aus ihrer Unruhe. Dürer war ja kein beschaulicher Bibelillustrator, kein Biedermeier und kein Nazarener, er war – trotz Marienleben! – mit Griffel und Pinsel ein Streiter Gottes. Und das in einer Zeit, für die Religion und Religionskämpfe eine ganz andere Bedeutung hatten als heute. Das religiöse Moment, das Verhältnis des Menschen zu Gott, stand im Vordergrund allen Tuns und Lassens. Religion – das hieß nicht eine Angelegenheit beruflicher Seelsorge – jeder sorgte sich selbst um seine Seele. Religion – das war nicht nur Speise und Trost der Mühseligen und Beladenen, sondern Salz des Lebens für alle. Dieses Durchtränktsein des ganzen Daseins mit dem religiösen Fluidum gab auch dem religiösen Schrifttum und Bildwerk sein eigentümliches Pathos, den Zug von innerer Kraft, die allen Widerständen zum Trotz ihr Ziel erreicht, und den Gehalt an Festigkeit, der dauert, wenn alles ringsherum sich in schwankende Gestalten auflöst.

Volkstümlich-
keit religiöser
Stoffe

Im Gegensatz zum humanistischen Stoffbereich war überdies der religiöse Stoff allgemeinverständlich und lebendig. Der Maler und Zeichner, der für die Inhalte der Leidensgeschichte Christi, für das Leben Mariä, für die Taten und Martyrien der Heiligen die künstlerische Ausdrucksform suchte und fand, sprach aus, was sein Volk wirklich empfand und wofür es in dem Maße steigender religiöser Erregtheit immer empfänglicher wurde. Im Laufe der Geschichte wechseln sich die Künste in der Aufgabe ab, Exponenten des Gesamttempfindens der Nation zu sein. Die Mission, die im 15. und 16. Jahrhundert Dürer und Holbein zugefallen war, erfüllten im 17. und 18. Jahrhundert Schütz, Händel und Bach. Dann übernahm es die Dichtung, für ein Volk zu sprechen.



LANDSCHAFT. Ausschnitt aus dem „Allerheiligenbild“ (Tafel 69). 1511. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Dürers religiöse Kunst steht zwischen zwei Welten: sie schließt die Welt der mittelalterlichen Religiosität ab, sie leitet zugleich die Neuzeit mit ihren individuellen Glaubenshaltungen ein. Die Kirche, die Dürer vorfand, war nicht mehr die unerschütterliche Kirche des Mittelalters. Schon im 15. Jahrhundert zeigten sich die ersten Sprünge in der stolzen Kuppel, die mittelalterliche Gläubigkeit über die Welt gewölbt hatte. Der Hussitensturm rüttelte am Bau der Kirche. Unterirdisch und aus Quellen ganz verschiedener Herkunft gespeist, bereitete sich die innere Empörung des deutschen Menschen vor gegen die Unterdrückung des weltlichen, besonders des nationalen Lebens durch die römische Kirche des Papsttums.

Mittelalterliche
Gläubigkeit

In zwei Vorgängen von größter sinnbildlicher Kraft kündigen sich die Ereignisse des 16. Jahrhunderts an: 1516 werden die Arbeiten am Weiterbau des Domes in Köln eingestellt, 1517 schlägt Luther seine Thesen an die Wittenberger Schloßkirche an. Aus der Geborgenheit unter dem Gnadenmantel der alten Kirche ruft Luther den Menschen heraus und stellt ihn unmittelbar vor Gottes Angesicht. Die mittelalterliche Kirche hatte in tiefstem Verständnis für die Schwächen der Menschen ihm in seinem Verhältnis zu Gott eine Stufenfolge geweihter Mittler beigegeben, ausgestattet mit besonderen Gnadenmitteln. Durch Fürsprache der Heiligen, durch den Gnadenschatz, durch Beichte und Buße half die Kirche der sündigen Kreatur über die Ängste hinweg. Luthers Reform bekämpfte die Hierarchie der Mittler, sie schob dem Menschen die ganze Verantwortlichkeit zu, nahm ihm die kirchlichen Sicherungen und Trostmaßnahmen und beließ ihm nur den Glauben an Gottes Gnade. Die persönliche Erschütterung, das persönliche Ergriffensein wurden zum Quell des religiösen Erlebnisses. Indem Luther die Wendung des Selbst zu Gott vornahm, indem er die entscheidenden religiösen Vorgänge in die eigene Brust verlegte, knüpfte er an die Glaubenshaltung der deutschen Mystik an, aus deren Gefühlstiefen auch die Vorstellung des christlichen Ritters wieder auftauchte.

Luthers Tat

Dürers religiöse Kunst ist Kunst des Reformationszeitalters, sie ist aber nicht Kunst des Protestantismus; sie ist geboren aus dem Geiste einer neuen Frömmigkeit, gebunden aber an alte Stoffe und alte Formen. Sie entsteht in einer Periode religiöser Erneuerung, die sich unter Schmerzen und Kämpfen vollzieht, aber sie ist keinem kirchlichen Bekenntnis verpflichtet. Was diese Kunst verbindet mit Luthers Tat, ist nicht ein gemeinsames Programm, es ist der gemeinsame Urgrund des seelischen Lebens, aus dem das eine wie das andere hervorgebrochen ist. Dürer ist bis an sein Ende ein Sohn der alten katholischen Kirche geblieben. In Luther sah er den Reiniger, den Erneuerer eben dieser Kirche, er verehrte in ihm den Seelenbefreier, den Verkünder des reinen Wortes Gottes, nicht

Alte Formen –
neue Mensch-
lichkeit

einen Zertrümmerer der alten Tafeln oder gar den Stifter einer neuen Kirche. Die meisten der religiösen Werke Dürers sind überdies vor dem Auftreten Luthers entstanden und noch beherrscht von Ideen der mittelalterlichen Kirche, wie z. B. dem Marienkultus und der mittelalterlichen Weltordnung unter den beiden Schwertern, die Papst und Kaiser in Händen halten. Daß Dürers Kunst in unvergleichlichem Maße die Hauptforderung der Zeit befriedigt hat: ihr Bedürfnis nach seelischer Erhebung, ihre Sehnsucht nach geistiger Erneuerung des Christentums, ihren Schmerz über den Verfall des religiösen Lebens, das dankt sie nicht der Erfindung neuer Bildthemata, nicht der eigenwilligen Durchbrechung traditioneller Bildformen, sondern einzig der tiefen Menschlichkeit Dürers, die jeden Stoff mit Wärme erfüllt, mit Leidenschaft durchdrungen hat. Jedes der großen religiösen Werke Dürers ist persönliches Bekenntnis: jugendlich flammend in der Apokalypse, ergreifend predigend in den Passionsfolgen, mit Herzlichkeit erzählend im Marienleben, tapfer und weise zugleich in den Bildern der vier Apostel.

Das ist das neue, das individuelle Gesicht, das ist die neue, die subjektive Ordnung dieser Kunst Dürers, die sich in einem langsamen und opferreichen Prozeß loslöst von dem metaphysischen System der mittelalterlichen Kirche und den überindividuellen Gesetzen der ars sacra. Von fast symbolhafter Bedeutung ist es, daß Dürers tiefste Aussage über seine Stellung zu religiösen Fragen, das Apostelbild, nicht für einen kirchlichen Raum, sondern für ein weltliches Haus bestimmt war und seine eindringliche Mahnung an die „weltlichen Regenten“ richten sollte.

Dürers
graphisches
Werk

Und doch: in Dürers religiöser Bildwelt tritt das gemalte Werk hinter dem graphischen nach Umfang und Bedeutung zurück. Dürers europäischer Ruhm und seine deutsche Volkstümlichkeit heften sich an seine Bilddrucke. Einige seiner größten und reifsten Entwürfe für Gemälde sind freilich nicht bis zur Durchführung gediehen, sie sind in Studien und Skizzen steckengeblieben. Gewiß haben viele äußere Umstände mitgewirkt: Aufträge für Gemälde waren selten, die Durchführung großer religiöser Bilder waren mit Kosten, Zeit, unendlicher Mühsal und, wie die Geschichte des Heller-Altars erweist, mit mancherlei Ärger verbunden. Holzschnitte und Kupferstiche dagegen konnten im Selbstauftrag, rasch, billig und ohne Hineinreden von Auftraggebern entstehen. Entscheidend für den Siegeszug der Dürerischen Graphik blieb aber die Seelenlage der Zeit. Dieser Zeit, die in den religiösen Kämpfen ein das gesamte nationale Leben umgestaltendes Schicksal erkannte, war die Kunst mehr und anderes als eine ästhetische Angelegenheit, ihr wurde sie zum Mund, durch den das tiefste Anliegen der Menschen sich ausspricht. Das Reformationszeitalter griff daher nach denjenigen Bildgattungen, die sich mehr als andere an alle wenden, die jedem verständ-

lich sein müssen: das sind die graphischen Werke. Der Buchdruck trug den höchsten geistigen Gehalt der Zeit in alle Welt, der Bilddruck die tiefsten künstlerischen Ideen.

Was Dürers Volkstümlichkeit zu seiner Zeit begründet hat, ist nicht das Gleiche, was von seinem Gesamtwerk auch heute noch lebendig ist. Wir finden den Zugang zu Dürer über so manches Blatt, das früheren Geschlechtern stumm geblieben ist, wir legen aber auch vieles beiseite, woran das 16. Jahrhundert sein Herz gehängt hatte. Das ändert nichts an Dürers Größe. Was die eine Hand ihm nimmt, das gibt ihm die andere, und der Grundstock des Menschlichen in Dürers Schaffen bleibt ohnehin ein ewiger Schatz, dem die Wandlungen des Geschmacks nichts anhaben können.

Ein paar Beispiele für erloschene Volkstümlichkeit einerseits, lebendige Wirkung andererseits: in Dürers graphischen Folgen, den Passionen und dem Marienleben fanden seine Zeitgenossen so manche Gestalt, die sie vertraut anmutete von den Passionsspielen her, die seit der Pestzeit in der Karwoche vor der Frauenkirche in Nürnberg stattfanden, so die grotesken Greuelmasken der Schinder und Schergen des Herrn. Wie eine Erholung nach den Erscheinungen der tragischen Figur Christi wird der „Kümmeltürke“ gewirkt haben (Kupferstichpassion, 1512), der dem Pilatus das Hände-Waschwasser einschenkt. Wer die Holzschnitte der großen Passion kaufte, wußte, wie es aussieht, wenn gefesselte Menschen von Henkersknechten zur Richtstätte gezerrt und gestoßen werden durch eine in Neugier, Schauer, Hohn, Mitgefühl bebende Volksmenge. Solche Szenen erkannte man wieder im Holzschnitt der Gefangennahme Christi (große Passion). Und wen freute es nicht, daß den Petrus endlich die Sanftmut verläßt, und er dem knüppelbewehrten Malchus mit einem Männerhieb der breiten Klinge das Ohr abhaut? Dürer holte sich seine Figuren aus dem Leben, deshalb sind sie ja auch so lebensfähig geblieben! So ist uns z. B. noch die Zeichnung erhalten eines Zimmermannsgesellen (Sammlung Bonnat, Bayonne), der einen Balken mit dem großen Bohrer bearbeitet – dieser harmlose Schreiner wurde von Dürer verzaubert in einen Henkersknecht, der an einem der Zehntausend sein scheußliches Marterhandwerk ausübt. (Holzschnitt um 1495/97.) Wir spüren die Wirklichkeit solcher Gestalten, wie die der Rüpel und Raufbolde Shakespeares, aber betrachten sie doch aus dem Abstand gewandelter Lebensanschauung. So steht es auch mit den zahlreichen Bauwerken in Dürers religiösen Bildern. Seine Generation freute sich mit naivem Staunen an der Wunderstadt, die sich hinter der Szene des Abschieds Christi von seiner Mutter (Marienleben) aufbaut, eine Mischung aus deutschen Burgen und italienischer Phantasierenaissance. Alle die Bogen, Säulen, Stufen und Gewölbe, für unser Auge durch den Gebrauch von Jahrhunderten abgenutzte

Erloschene
Volks-
tümlichkeit

Formen, für Dürers Zeit bedeuteten sie Pracht und Prunk der Fremde, ihm selbst waren sie lieb und wert, weil ihre zeichnerische Darstellung Mühe gekostet, und weil er dieses oder jenes Motiv aus Italien mit nach Hause gebracht hatte. Es mag auch sein, daß unser religiöses Gefühl Anstoß nimmt an so mancher Teilnahmslosigkeit der Nebenfiguren, an der Häßlichkeit der Gesichtsbildung, an den bevorzugten Plätzen, die im Bildraum den Gewändern eingeräumt werden. Wir übersehen bei solcher Kritik die traditionelle Rolle der Assistenzfiguren in der spätmittelalterlichen Kunst, die zu den Hauptpersonen gehören wie die Gemeinde zur zelebrierenden Priesterschar, wir verwechseln das uns aus italienischer Renaissancekunst in Fleisch und Blut übergegangene Schönheitsideal mit dem Ausdruckswillen und -vermögen deutscher Kunst, wir haben verlernt, aus den Falten eines Gewandes Stimmung und Wesen der es tragenden Gestalt abzulesen.

Unsterbliche
Schönheiten

Und nun die andere Seite: die unsterblichen Schönheiten, die unvergeßlichen Einfälle Dürers. Maria – auf der Flucht nach Ägypten (Marienleben) – mütterlich, breit und tief im Sessel, die Hände spinnen, der Fuß schaukelt leise die Wiege des heiligen Kindes; das possierliche und eifrige Wirtschaften der Engelsbübchen, dieser himmlischen Heinzelmännchen, die alle Holzabfälle von Vater Josephs Tischlerarbeit zusammenfegen und in die Kiepe packen. Dann: „Christus als Gärtner“ (Holzschnitt der kleinen Passion). Wie zart kann Dürer tasten, wie milde blicken, wie sommerabendlich still es in diesem südlichen Garten hergehen lassen! Und wie klein erscheint uns der Schritt von hier aus über mehr als ein Jahrhundert hinüber zu Rembrandt! Der ergreifende große Holzschnitt „Der Büßende“ von 1510 rührt an die rätselhaften Akte seelischer und körperlicher Selbstqual, in denen sich der religiöse Mensch von seinen Nöten zu befreien sucht. Die gleiche meisterliche Hand, die hier wie auf einer Orgel ihr Miserere spielte, hat aber auch das Blatt voll volksliederhafter Lindigkeit gezeichnet: Maria mit dem Kinde unter dem Baum, mit der Sicht auf die ferne Stadt (L. 443, Berlin).

Abb. 72

Ordnung der
religiösen
Stoffwelt

Das Verzeichnis sämtlicher Arbeiten Dürers in Flechsig's Werk (1931) umfaßt 1312 Nummern. Hunderte von Gemälden, Stichen, Holzschnitten und Handzeichnungen behandeln religiöse Stoffe. Wer vom Wesen der religiösen Kunst Dürers eine Vorstellung geben, und wer zu dem weiten Kreise der künstlerisch empfänglichen Menschen davon sprechen will, muß auswählen, muß sich auf verhältnismäßig wenig beschränken. Dabei gibt es verschiedene Ausgangspunkte und verschiedene Möglichkeiten, das Material zu ordnen. Die Geschichte eines Motives z. B. hat Heidrich in seinem Buche über das Dürerische Marienbild geschrieben. Der stilistischen Formung gleicher Szenen zu verschiedenen Zeiten der künstlerischen Entwicklung Dürers ist Wölfflin meisterlich analysierend

nachgegangen. Kein Blatt, auch nicht die flüchtigste Zeichnung, hat sich den stilkritischen Untersuchungen so vieler Dürerforscher entziehen können. Der Umkreis der Stoffwelt Dürers ist nicht so groß, wie die Zahl der religiösen Arbeiten vielleicht erwarten läßt. Es gibt Lieblingsthemen, die Dürer immer wieder, mit immer neuer Kraft, in Auffassung und Gestaltung sich wandelnd, dargestellt hat; es gibt aber auch – und das ist nicht minder lehrreich – eine Reihe von biblischen Szenen, an denen Dürers Phantasie vorübergegangen ist. So fast ganz an den Geschichten des Alten Testaments. Die Adam-und-Eva-Darstellungen (Gemälde, Kupferstich, Holzschnitte und Zeichnungen) sind zwar von besonderer Bedeutung in Dürers Werk, aber nicht als religiöse Stoffe, sondern als Beiträge zum Problem des „vollkommenen“ Menschen, einer Kernfrage in Dürers wissenschaftlichem Denken. Mit dem löwenbezwingenden Simson (Holzschnitt um 1497), dem Kain, der Abel erschlägt (Holzschnitt 1511) und dem Bilde des verhöhnten Hiob (um 1500, Frankfurt am Main) ist es, von Zeichnungen, besonders zum Simson-Thema, abgesehen, mit dem Alttestamentlichen schon abgetan. Die Segnungs- und Begnadigungsszenen (Abrahams Opfer, Jakobsseggen), in denen sich Rembrandts Humanität orientalisches verkleidet hat, fehlen bei Dürer ebenso wie die visionären Geschichten des Tobias, Daniel, Manoah u. a.

Dürer, der Sohn des 15. und 16. Jahrhunderts, ist thematisch gebunden an die christliche Mythologie, an deren Bildformung Jahrhunderte gearbeitet hatten. Aber am Vorabend des Zusammenbruches der mittelalterlichen Weltordnung gibt er aus einer bisher unerhörten Innigkeit des Naturgefühls, aus einer ihm eigenen Wucht des Bekenntnisses und aus der Tiefe seiner Menschlichkeit diesen konventionellen Stoffen die letzte Weihe. Aufs innerste ergriffen fühlt Dürer sich nur von der Person Christi und von ihrer Leidensgeschichte. Rembrandts Religiosität wuchs in einer geistig völlig veränderten Zeit, auf einem ganz anderen Boden: in der geistigen Luft des holländischen Protestantismus des 17. Jahrhunderts.

Auch das Neue Testament las Dürer mit anderen Augen als die gleichzeitigen Italiener oder als ein Jahrhundert später die großen Niederländer. Ein Lieblingsstoff der italienischen Maler war ja das Abendmahl gewesen, bis ihm Leonardo (1498) die vollendetste Fassung südländischer Prägung gab: die dramatische Spannung zwischen dem Führer, seinen Getreuen und dem Verräter, die Zuspitzung der Tragödie zu dem einen Moment, in dem Wort und Gebärde den Schleier der Ungewißheit zerreißen. Dürers Abendmahlsszene in der Großen Passion (1510) drängte elf Jünger hinter dem Abendmahlstisch zusammen, um die Vorderbühne frei zu lassen für den zwölften: Judas, und noch für einen dreizehnten Teilnehmer, nämlich für den Herrn des Hauses, der seelisch unbeteiligt bei

Abb. 107-114

Fehlen alttestamentlicher Motive

Neues Testament

Das Abendmahl

Abb. S. 122

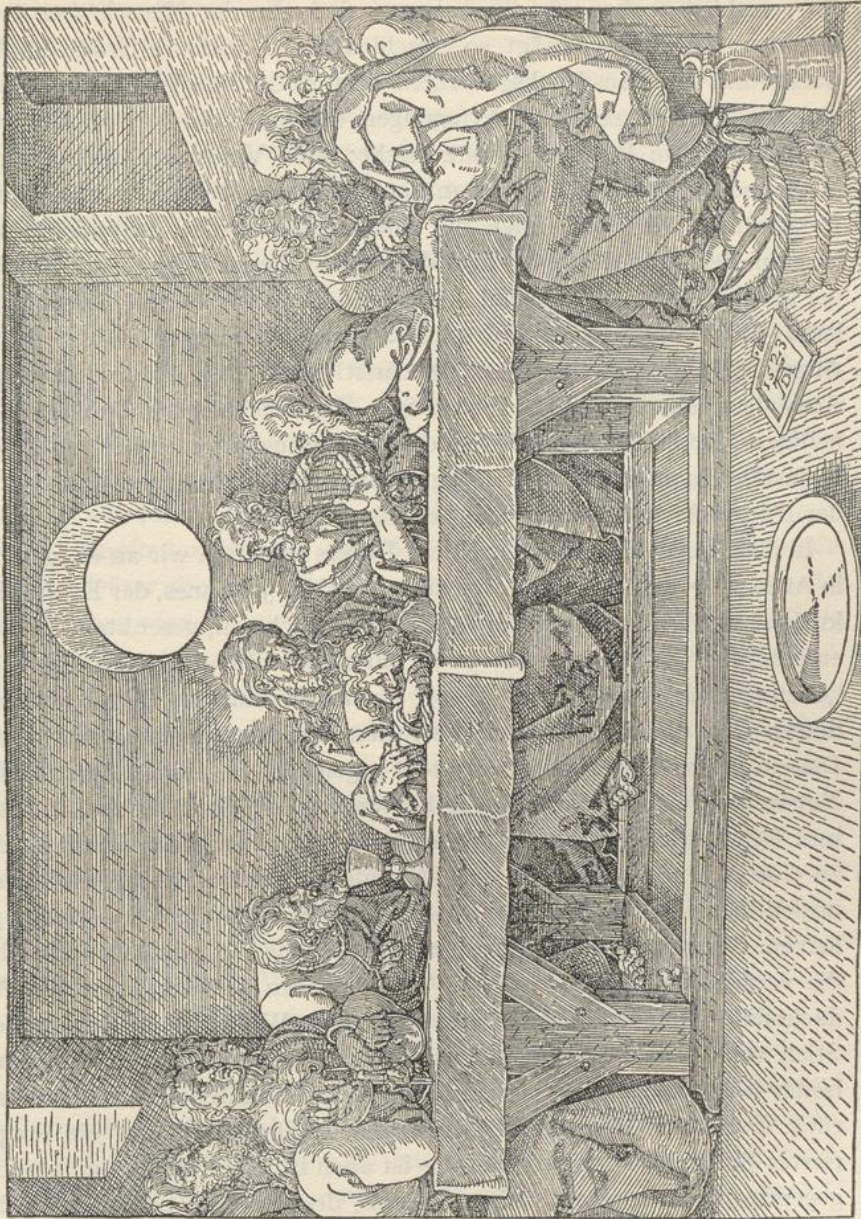
Abb. S. 119

Tische bedient (Matthäus 26, 18, Markus 14, 13). 1521 schuf Martin Schaffner in der Predella zum Sippenaltar im Ulmer Münster eine Nachahmung von Leonardos Abendmahl. Dürer fand erst 1523 in dem einzigen ausgeführten Holzschnitt für eine geplante Passionsfolge in Breitformat die Ausdrucksköpfe und die individuelle Abstufung der seelischen Erschütterung im Kreise der Jünger, die der tiefernste Augenblick verlangt (man vergleiche die Abendmahlszene in der Kleinen Holzschnitt-Passion (1509-1511)). Nur einmal, in der Kleinen Holzschnitt-Passion, hat Dürer jenes zweite mystische Abendmahl gestaltet, bei dem Christus in Emmaus den Seinen erscheint, ein Bildvorwurf, dessen tiefe Poesie und dessen symbolische Bedeutung Rembrandt immer wieder gelockt hat. Die Wundertaten und Gleichnisse Christi haben in Dürers Werk keine Spur hinterlassen, auch das Wirken des verewigten Heilandes tritt zurück hinter dem Weg des Schmerzensmannes durch diese Welt. Dafür ist Dürer zum Entdecker und zum tiefsten Deuter der Szene am Ölberg geworden. Wer bei Dürer das Überschwängliche und das Überirdische, das Explosive und das Dämonisch-Flammende sucht, der findet es in dem Jugendwerk der Offenbarung Johannis. Der Dürer der Mannesjahre hält sich, auch wenn er Golgatha und Auferstehung darstellt, in einer Zone gebändigter Gefühle.

Schließlich darf auch eines nicht vergessen werden: wieviel Frische ist gebrochen, wieviel Unmittelbarkeit ist verlorengegangen durch die fremden Hände, die Dürers Zeichnungen auf den Holzstock übertrugen; und wieviel technische Hindernisse stellte die Stichelarbeit auf der Kupferplatte seiner eigenen Phantasie und Hand entgegen! So erklärt sich mancher Widerspruch. Während z. B. auf der einen Seite Dürer überrascht durch eine unerwartete Gebundenheit an traditionelle Vorstellungen, bricht andererseits plötzlich eine neue Gefühlswelt sich Bahn; während unser Auge hier mühsam sich den Weg durch einen Bilddruck bahnt, überfliegt es dort leicht wie ein Vogel die durchsichtige Struktur einer Handzeichnung.

Vom Stoff
zur Form

Will man nicht von der zeitlichen Abfolge der religiösen Arbeiten Dürers eine lebendige Vorstellung gewinnen, sondern vom Wesen seiner Religiosität, wie sie sich ausdrückt in künstlerischer Gestalt, so muß man, wie die älteren Generationen der Dürerforscher es getan haben, vom Inhaltlichen ausgehen. Das Recht dazu gibt Dürer selbst, denn der Weg vom Stoff zur Form ist der Weg seines künstlerischen Arbeitsverfahrens, der Weg, den auch seine Phantasie zu gehen gewohnt war. Für Dürer steht am Anfang nicht ein lineares Aufbauproblem oder ein koloristischer Grundakkord oder ein Hell-Dunkel-Phänomen, vielmehr einfach eine zu erzählende Begebenheit, ein in der Sprache des Graphikers und Malers zu beschreibendes Gefühl.



DAS ABENDMAHL. 1523. Holzschnitt

Szenen der
Andacht

Zu den religiösen Urerlebnissen gehört die Andacht. Im seelischen Vorgang der Andacht verkehrt die Seele des Menschen unmittelbar mit Gott. So verschieden aber wie die Anliegen sind, die der Mensch den überirdischen Gewalten vorträgt, so verschieden sind auch die Grade der Andacht und ihre Ausdrucksgebärden. Das Andachtserlebnis umschließt eine Vielfältigkeit seelischer Erregungen, die vom Pol religiöser Kontemplation bis zum Pol der Ekstase reicht: stille Verehrung, schmerzliche Klage, scheues Flehen, heiße Danksagung, inbrünstige Bitte und offenes Bekenntnis. Die Stufenfolge der Ausdrucksgebärden entspricht dem inneren Reichtum des seelischen Vorganges: die hochgehobenen Arme – der antike Gestus der Andacht –, das Niederknien in Demut, das orientalische Sichhinwerfen, das aufrechte Stehen und Sichstellen vor Gottes Angesicht, die gefalteten Hände der christlichen Beter, die ausgebreiteten Arme der Flehenden und Sehnsüchtigen, die empfehlenden Gebärden der heiligen Mittler zwischen der niedrigen Menschheit und der göttlichen Majestät. Kaum eine Empfindung, kaum eine Ausdrucksgebärde, die in der Bildgeschichte der Andacht bei Dürer fehlte!

In dem Dom der religiösen Kunst Dürers schreiten wir an einigen der in Andacht versunkenen Betergestalten vorbei. Johannes, der Evangelist, knieend auf Wolken zwischen den sieben Leuchtern, gesenkten Hauptes empfängt er die Inspiration – er ist ganz Gefäß für die, wie Dürer sagt, „oberen Eingießungen“, er ähnelt einem Medium im Trancezustand, dessen sich die überirdischen Gewalten bedienen (Apokalypse, 1498). Diesem Zustand der Entrückung steht gegenüber das aus tiefster irdischer Not zu Gott aufschreiende Gebet des verlorenen Sohnes (L. 222, London, und Kupferstich 1495). Sein Flehen steigt vom Trog der Schweine auf zu Gottes Thron. Johannes streckt beide Hände vor, als fessele sie ein unsichtbares Band, über sein abgewandtes Haupt fallen die Jünglingslocken. Der verlorene Sohn ringt, zerringt die Hände, sein Auge geht über die verfallenen Dächer hoch – er sucht droben den Vergeber. Ein Andachtsbild ist auch der von Dürer selbst als „Weihnachten“ bezeichnete Stich von 1504, die Geburt Christi. Hier tritt aber das Seelische ganz hinter dem Sittenbildlichen, das Religiöse ganz hinter dem Profanen zurück. Das kleinbürgerlich-liebenswürdige Idyll verträgt nur ein temperiertes Beten, und der betende Alte ist auch in den Hintergrund gerückt gegenüber dem sorgsam tätigen Joseph, der aus dem Schöpfeimer den Krug mit Wasser füllt. Biblischer Alltag, so wie ihn im 19. Jahrhundert zur Freude aller schlichten Herzen Ludwig Richter gestaltet hat! Hoch hinauf führt Dürer die Kurve der Auffassung dann in den für den Helleraltar bestimmten Apostelgestalten. Eine seelische Größe, deren Ausdruck einen neuen, tiefen Ton in die deutsche Kunst bringt, eine edle Ergriffenheit spricht aus der Zeichnung des anbetend aufblickenden Apostelkopfes

Abb. 57

(Wien, 1508). So sehen die Männer aus, die für Dürers Phantasie den Sieg des Glaubens verkörpern. Ihre Reihe wird beschlossen durch die Gestalt des klagenden Johannes (L. 582, Wien, 1523), Studie zu einem der nicht vollendeten Andachtsbilder. Ganz durchdrungen von heiligem Lebensernst, ganz erfüllt von der Größe seiner Aufgabe, gehört dieser Jüngling schon zu dem Geschlecht der vier Apostel. Auch das Gebet eines Apostels ist über irdisches Maß. Dem Herrn aber wird ein menschlich-bescheidenes Beten nicht minder wohlgefällig sein: so z. B. die Verehrung des Ritters, der, männlich-schlicht – ein einsamer Beter in der vornehmen Menge –, dem feierlich-heiteren Akt der Rosenkranzverteilung beiwohnt (Rosenkranzfestbild, 1506, Prag).

Eine zweite Vergleichsreihe gehört der religiösen Gestalt. Im Mittelpunkt aller Stoffreihen Dürers stehen immer wieder Christus und Maria. Dürers religiöse Kunst ist nicht mehr, wie das Andachtsbild des Mittelalters, ein bloßes Hindeuten auf ein Geistiges, sie ist vielmehr schon Formung des Irdischen selbst. Dürers künstlerische Sprache redet nicht bloß und nicht mehr in Symbolen, sondern schon und besonders vertraut in den Empfindungslauten der Wirklichkeit. Aus dieser Lebensnähe schöpfte Dürer die Kraft, um die Passion Christi und das Leben der Maria immer wieder und um sie in einer Bildsprache zu erzählen, die in ihrer Art genau so neu und dabei so volkstümlich war wie Luthers Bibelübersetzung. Luther hat gesagt: „Man muß nicht die Buchstaben in den lateinischen Sprachen fragen, wie man soll deutsch reden, . . . sondern man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf den Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt darum fragen, und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und danach verdolmetschen; so verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet.“ Dürer tat das gleiche, auch er fragte die Mutter im Hause, wenn er das Bild der „Santa Maria“ in das Bilde der „werten Mutter“ übersetzen wollte. Die Madonna der Italiener hat Dürers Pinsel in die Maria der Deutschen verdolmetscht, und er fragte dazu auch nicht die Formen in den lateinischen Bildern, sondern die Kinder auf der Gasse und den gemeinen Mann auf dem Markte, eben die, denen Luther aufs Maul gesehen hatte, wenn er z. B. die latinisierend verdeutschte Grußformel des Verkündigungse Engels: „Gegrüßet seist du, Maria voll Gnaden. Der Herr sei mit dir!“ ersetzt wissen wollte durch seine wahrhaft deutsche Anrede „Gott grüße dich, du liebe Maria!“ „Denn so viel will der Engel sagen und so würde er geredet haben, wenn er hätte wollen sie deutsch grüßen.“

Dieses Vermögen: eine neue Gestalt der Maria zu schaffen, ist Dürer nicht in den Schoß gefallen, es ist Gewinn jahrzehntelanger, zäher Arbeit und innerer Reife. Die Geschichte des Dürerischen Marienbildes zeigt, daß Dürer von dem überlieferten Marientypus ausgegangen ist, daß ihn

Abb. 61-63

Die religiöse
GestaltVerdeutschung
durch Luther
und DürerGeschichte des
Marienbildes



DAS ABENDMAHL. (Große Passion.) 1510. Holzschnitt

die Sehnsucht, das feierliche, vielfigurige Andachtsbild zu schaffen, von der ersten italienischen bis zur livländischen Reise begleitet hat, und daß Dürer die eigenste Form seiner Mariengestalt nicht als eine umstürzende Leistung betrachtet hat. Die früheste uns erhaltene Zeichnung Dürers, eine Arbeit des dreizehnjährigen Knaben, ist ein Marienbild (L. 1, Berlin, 1485): die Thronende mit zwei Musikengeln. Von dieser Kinderarbeit bis zu den Entwürfen des reifen Mannes für große Andachtsbilder der thronenden Maria mit acht oder gar zehn Heiligen von 1521/22 (L. 362, L. 363 und L. 364, Bayonne) spannt sich der Bogen der Mariendarstellungen Dürers. Mit zaghafter Zierlichkeit hebt er an, mit repräsentativer Monumentalität hört er auf. Aus dem „lieben Jungfräulein“, das die Augen nicht aufzuschlagen wagt, obwohl ihr doch nur zwei Musikbübchen zusehen, ist die stolze Gottesmutter und Himmelskönigin geworden, umgeben von ihrem gesamten Hofstaat. Das früheste Blatt: eine technisch noch ängstliche Federzeichnung, die späten Fassungen des Themas: in der Erregung der schöpferischen Stunde genial hingeworfene Improvisationen. Sie weisen voraus auf geplante oder ausgeführte vielfigurige Heiligenbilder mit Maria in der Mitte, in der Art der italienischen Bildform, der „Santa Conversazione“. Dürer hat wahrscheinlich während der niederländischen Reise in Antwerpen einen Bildauftrag durch den Rigaer Domherrn Wilmar Mey erhalten und nach der Rückkehr in Nürnberg ein Gemälde geschaffen, das auf dem Marienaltar der Petrikerche in Riga vermutlich schon dem Bildersturm von 1524 zum Opfer gefallen ist. Fünf Entwürfe für die Gesamtdarstellung und vierzehn Einzelstudien zeugen noch von der inneren Größe dieses Bildes (z. B. die Brustbilder der hl. Barbara, L. 326, Paris, und der hl. Apollonia, L. 65, Berlin).

Zwischen dem frühen und dem späten Pol liegen die verschiedenen Grade und Typen des Dürerischen Marienbildes in Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Drei Grundformen heben sich aus der Menge heraus, Typen, die nicht zeitlich aufeinanderfolgen, sondern durch Jahrzehnte nebeneinander hergehen, es sind die Bildformeln der thronenden und anbetenden Maria, der Maria mit der heiligen Sippe und der Maria allein mit dem Kinde. Der Entwicklungsweg des Marienbildes führte Dürer durch die Kunsteindrücke Italiens und der Niederlande, durch das persönliche Erleben des Todes der Mutter und durch das Schicksal einer kinderlosen Ehe. Gewonnen hat Dürer in den Reise- und Meisterjahren die Beherrschung der ganzen formalen Apparatur einer großen Komposition, so z. B. das Schalten mit Über- und Unterordnungen, die Verbindung der Gestalten untereinander und mit der Zentralfigur, das Abwägen geschlossener und durchbrochener Bildteile, das Rechnen mit Vor und Zurück usw. Verlorengegangen ist ihm dabei die Wärme, die Unbefangenheit und Volkstümlichkeit der Jugendarbeiten.

Abb. 81

Drei
Grundformen

Der Paumgärtneraltar in München, die Anbetung der Könige in Florenz, der Helleraltar und das Rosenkranzfestbild – lauter Werke, bestimmt für die öffentliche Andacht im kirchlichen Raum, nicht für die häuslichpersönliche Erbauung, geschaffen für den feierlichen Gottesdienst, nicht für die vertraute Zwiesprache des Gläubigen mit Gott.

Die zweite Gruppe der Marienbilder umfaßt die Darstellungen der sog. heiligen Sippe, d. h. die Familienbilder mit Mutter, Kind und Joseph. Die früheste Fassung des Motives aus dem Jahre 1492 (L. 430, Erlangen) steht noch deutlich unter Schongauers Einfluß. Dürer findet seinen eigenen Ton aber schon wenige Jahre später in der Maria mit der Heuschrecke – oder ist es die „Gottesanbeterin“? (Kupferstich um 1495). Der Himmels-thron ist einer Rasenbank gewichen, keine Krone schmückt das Haupt der göttlichen Mutter, keine Engel machen Musik. Maria ist allein mit ihrem Ersten, Einzigsten. Tief in Schlaf versenkt und abseits gerückt ist Joseph, mit seinem von Sorge und Arbeit gezeichneten Handwerker Gesicht. Aus der Zeit der Arbeit Dürers an der „Apokalypse“ stammt der Holzschnitt der Heiligen Familie mit den drei Hasen von 1497. Er ist merkwürdig in seiner Mischung von Altertümlichem in der gotisch geneigten Kopfhaltung der Maria, sowie in der Erinnerung an den geschlossenen Garten (Symbol der Jungfräulichkeit) und von Neuempfundene: das Kind, das im Buche blättert und das drollige Familienidyll der Hasen. Über dieser holden Gärtnerin schwebt dann wie ein himmlisches Wappen die engelgetragene Krone. Der große graphische Stil Dürers von 1511 hat zwei Holzschnitte der Heiligen Familie hervorgebracht. Der eine (B. 96) frisch, der andere (B. 97) matt, der erste ganz frei in dem reizenden Bildgedanken des Christuskindes, das vom Schoß der Mutter hinüber in die Arme der Großmutter strebt, das zweite Blatt ein öder Halbkreis der Sippe um die heiligen Frauen.

Die deutsche
Maria

Abb. 86

Und nun der dritte Typus: die deutsche Maria, Mutter und Kind. Es ist eine lange Reihe, aus der, wie auch aus den beiden anderen Gruppen, nur einige Beispiele herausgelöst werden sollen. Die Maria mit der Meerkatze (um 1498–99, Kupferstich) spielt in der Geschichte der Dürerischen Landschaft eine Rolle, weil die eine Hintergrundhälfte dieser „Madonna im Grünen“ eine spiegelbildverkehrte Übersetzung des Aquarells mit dem Weiherhäuschen in die genauere Sprache des Stichels ist. Die Maria mit den vielen Tieren (L. 460, Wien) träumt voller Freude an Kind, Leben, Landschaft und allem, was in ihr krecht und fleucht inmitten eines paradiesischen Tierparkes. Die herrliche aquarellierte Federzeichnung scheint um 1505 entstanden zu sein. Denn aus diesem Zoologischen Garten hat Dürer die einzelnen Tiere an ihre Plätze auf Blättern des Marienlebens und gleichzeitiger Stiche geschickt: der Uhu ist auf einen der Bogen geflattert, der sich über Marias Vermählung wölbt und ist dort zum Ornament er-

Abb. 86

starrt, der Pintscher schnuppert im Vordergrund des Blattes der Heim-suchung. Das Vögelchen sieht zu, wie Maria ihrem Kinde die Brust gibt (Stich von 1503), und der Papagei schaukelt sich auf dem Ast, an dem Dürers Schrifttafel im Adam-und-Eva-Stich von 1504 hängt. Geht man von der Stimmung Marias aus, so lassen sich zwei Reihen bilden: die Reihe der heiteren und die Reihe der traurigen Marien. Waldmann macht einmal darauf aufmerksam, daß Dürer den Typus der „melancholischen“ Maria geschaffen habe. Es ist ja auch derselbe Dürer gewesen, der in den venezianischen Freundesbriefen an Pirckheimer über die eigene Frau die derbsten Witze gemacht, und der das erhabene Frauenbild der „Melancholie“ gestochen hat. Strahlend wie eine reiche Bauerntochter im Sonntagsstaat sitzt Maria im Stich von 1520 da. Die frischgestrählten Haare – lassen sie sich anders als blond denken? – weht der Morgenwind zur Seite, ein Kissen ist untergeschoben, auch damit von der rohen Holzbank das gute Kleid nicht zerdrückt wird. Ein andermal ist Maria so fröhlich-befangen und so verlegen lächelnd unter der von zwei eiligen Engeln her-beigetragenen Krone, als würde über der reinen Jungfrau der Brautkranz gehalten (Stich 1518). Daneben lege man die Blätter mit den elegischen Stimmungen, z. B. „Maria mit der Birne“ (Stich 1511). Die schöne Frucht lockt das Kind nicht, und die Mutter ist tief in Sinnen. „Maria am Baume“ sitzend (Stich 1513), preßt den Knaben fest an sich, wie in banger Ahnung, daß er ihr einst entrissen werden wird.

Dürers Marienbilder sind rasch bekannt geworden und über die Alpen gewandert in das klassische Land der Madonnen. Was haben die Italiener zu diesen deutschen Marien gesagt? Der Traktat des Lodovico Dolce: „l'Areino“ tadelt Dürer, daß er die Mutter Gottes in deutscher Kleidung und die Juden mit deutschen Gesichtern und deutscher Haartracht gezeichnet habe; es sei auf die Nationalität der Dargestellten, die Sitte und die Zeitepoche Rücksicht zu nehmen. Der historische Sinn der italienischen Renaissancetheoretiker empfand Dürers volkstümliche Mariendarstellungen als Anachronismen. Sie müssen auf die Italiener etwa so gewirkt haben wie seinerzeit Fritz von Uhdes Christusbilder auf unsere Väter, die an die idealisierende Einkleidung biblischer Stoffe gewöhnt waren. Was aber den Italienern unverständlich blieb, was sie im Bilde mieden, weil sie es vor den Haustüren und auf den Kirchenstufen sehen konnten, das war die Szene der säugenden Maria, also das Motiv, in dem gerade Dürer den Inbegriff der Innigkeit, das schönste Sinnbild der Verbundenheit von Mutter und Kind erkannt und wiederholt gestaltet hat.

Ein legendenhaftes Vorspiel dieser Gruppe von Marienbildern stellt der Kupferstich dar, der „Die Buße des heiligen Chrysostomus“ betitelt ist (um 1497) und seine Anregung wohl dem 1488 bei Koberger gedruckten

Abb. 110

Italienische
und deutsche
Auffassung

Passionale verdankt. Die von Chrysostomus verführte Kaisertochter nährt, nackt auf einer Felsenstufe sitzend, ihren Schmerzensreich. Dieser menschliche Stoff wird ins Heilige hinaufgehoben durch das Blatt mit der säugenden Maria im Gartenwinkel („Am Wiesenzaun“) (Kupferstich, 1503). Die Frau sitzt tief, um das Kind bequem in die Bucht von Brust und Schoß aufzunehmen, ihr Blick ruht ganz auf dem kleinen Köpfchen. Es ist das Thema der reinen Mütterlichkeit, denn das Kind gehört der Mutter noch ganz an, wie jedes Menschenkind, noch ist es nicht durch spätere Schicksalsbestimmung ausgezeichnet und der Mutter gleichgeordnet oder – ein kleiner, Gnaden austeilender König – gar ihr übergeordnet. Dieser Stich gibt die schönste Fassung dieses stillen Motives, das Dürer mehrfach abgewandelt und sogar 1511 zum Titelblatt des „Marienlebens“ erhoben hat. Auf dem mystischen Halbmond, vor einem Strahlenkranz und unter schwebender Sternenkronen sitzt die Mutter des himmlischen Kindes. Die Intimität der Szene ist dekorativ, die Mütterlichkeit ist heraldisch geworden. Vergleicht man schließlich eine Reihe der graphischen Fassungen des Marienthemas mit verwandten im gemalten Werk Dürers, so neigt sich die Waage unbedingt zugunsten von Zeichnungen und Bildrucken. Das Bild der „Madonna mit dem Zeisig“ (1506, Berlin), in all ihrer Munterkeit, steht doch dem Kupferstich der „Maria mit der Meerkatze“ vom gleichen Jahre nach. Neben der freien Zeichnung der säugenden Maria von 1512 (L. 525, Wien) wirkt die gemalte Wiener Madonna (1512) künstlich und unfrei.

Abb. S. 127

Abb. 73

Das
Marienleben
Abb. S. 127,
130, 132

Was Dürer dem Marienmotiv zwischen 1497 und 1510 abgewonnen hatte an heiteren und wehmütigen Zügen, an idyllischen und an pathetischen Szenen, den ganzen Umkreis der Vorstellungen: „Jungfrau – Mutter – Königin – Göttin sei uns gnädig!“, faßte er in die Holzschnittfolge des „Marienlebens“ zusammen. Dieses graphische Epos ist nicht frei von künstlerischen Spannungen. Blätter des Jahres 1510 haben sich zwischen die Mehrzahl der 1502/05 entstandenen Zeichnungen geschoben und lassen den formalen und seelischen Abstand dieser fünf Jahre spüren, sie bringen zugleich einen kühleren Ton, aber auch eine vollendetere Komposition mit sich. Die erstentstandenen Holzschnitte, darunter die Geburt der Maria, sind rasch berühmt geworden. Schon 1506 gab es Nachstiche des Marc Anton. Dürer hat das Marienleben als ein Holzschnittbuch – so wie die Apokalypse und die Passionen Bildruckenbücher waren – 1511 veröffentlicht. Die Folge enthält 20 Holzschnitte mit dem wohl zuletzt entstandenen Titelblatt, und mit lateinischen (!) Versen, die ebenso wie die Versbegleitung zur Großen und zur Kleinen Passion von Dürers Freunde Benedikt Schwalber (Chelidonium), Abt des Schottenklosters in Wien, verfaßt waren. Der Zyklus bindet nicht etwa nur eine Anzahl von Holzschnitten durch einen gemeinsamen Titel und ein durch-

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI
 AE HISTORIAM AB ALBERTO DŮRERO
 NORICO PER FIGŮRAS DIGES
 TAM CVM ŮERSIBVS ANNE
 XIS CHELIDONIŮ



Quisquis fortunæ correptus turbine, perfers
 Quam tibi iacturam fata sinistra ferunt.
 Aut animæ delicta gemis, Phlegethontis & ignes
 Anxius æternos corde tremente paties.
 Quisquis & vrgeris iam iam decedere vita
 Alterius: migrans: nescius hospitij.
 Huc ades: auxilium: pete: continuoq; rogabo
 Pro te: quem paui lacte: tuiq; sinu.
 Ille deus rerum mihi subdidit astra: deosq;
 Flectitur ille meis O homo supplicijs.

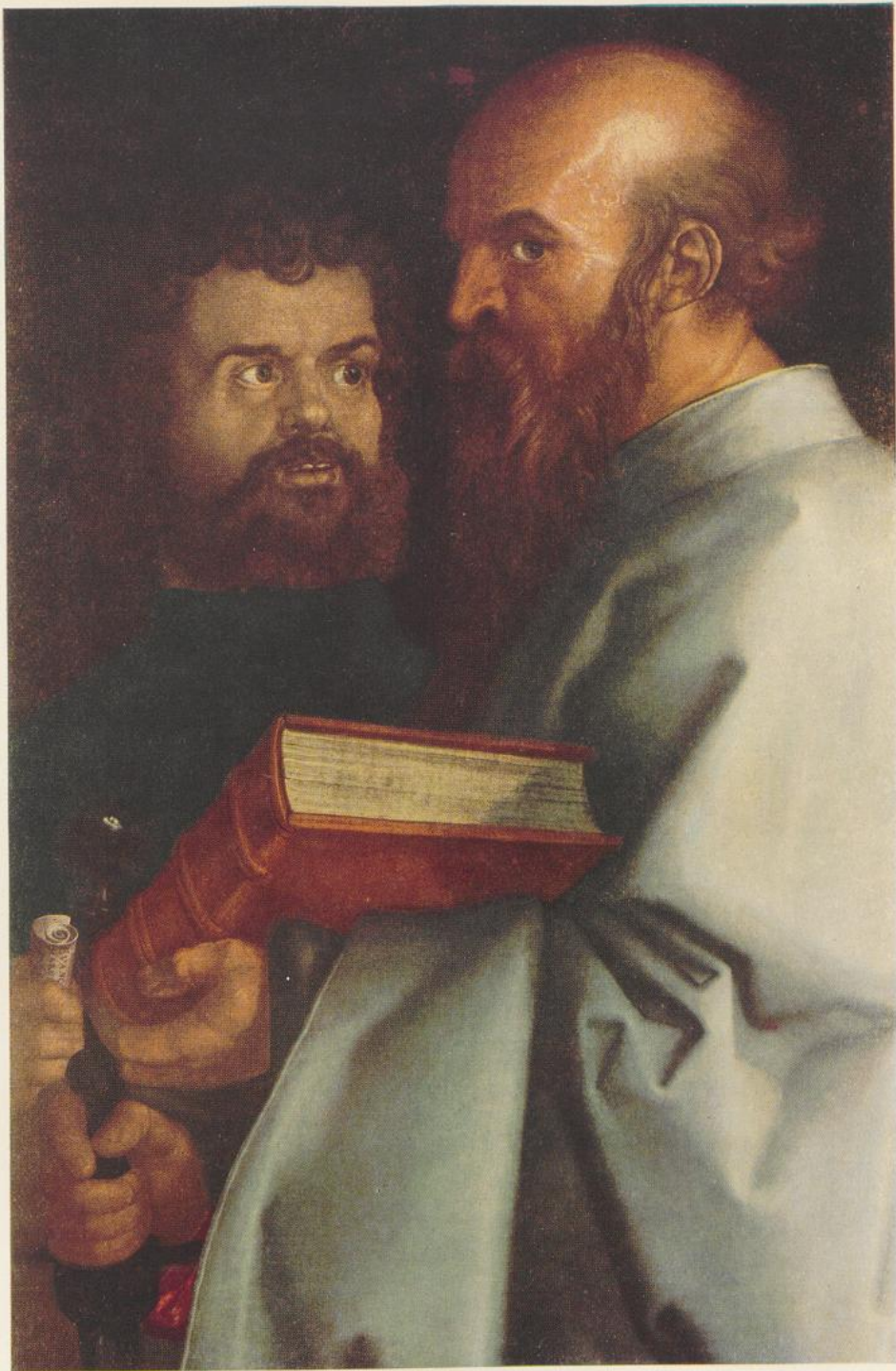
TITELBILD ZUM MARIENLEBEN. 1511. Holzschnitt

gehendes Motiv zur Einheit zusammen, er ist vielmehr von Dürer sorgfältig gegliedert und rechnet auf lesende, nicht bloß ansehende Menschen, die im Umblättern und beim Weiterlesen den Aufbau des Ganzen mit Einleitung, Hauptkapiteln und Schluß empfinden. Die Vignette der Himmelskönigin mit dem Kinde an der Brust gibt den stimmenden Akkord, die drei nächsten Holzschnitte erzählen einleitend die Vorgeschichte: Joachim und Anna, dann folgen vierzehn Blatt, gleich vierzehn Abschnitten aus dem Leben der Maria von der Geburt bis zum Sterbelager. Zwei Holzschnitte: Himmelfahrt und himmlisches Dasein der Verklärten, beschließen die Folge.

Marien-
verehrung

Im Volkston

Thematisch bildet das Marienleben mit der Apokalypse und der Großen Passion eine wundervolle Trilogie. In der Offenbarung Johannis ist eine unpersönliche, überirdische Macht der eigentliche Held, in der Großen Passion ist es Christus, der leidende und doch siegende Mann, den Inhalt des Marienlebens bildet das menschliche Schicksal einer Frau. Die Marienverehrung hatte in sich aufgenommen als Erbe der Mystik die Gefühlswärme und den Seelenschwung, in ihr lebten noch Erinnerungen an den schwärmerischen Frauendienst der Minnesänger, und in ihr finden sich die reinsten Züge des deutschen Familienlebens auf einer höheren Ebene wieder. Der Marienkultus der Kirche, damals schon durch seine Übersteigerungen zum Widerspruch reizend, bildet für Dürers Kunst den Vorwand, in epischer Breite Mutterglück und Mutterleid zu schildern, einen uraltehrwürdigen Bibelstoff zu übersetzen in die Sprache der bürgerlichen Welt, ihn aber zugleich auch zu verklären durch die Poesie des Alltags. Auch hierin empfand Dürer ganz wie Luther, der auf eine treuherzig-kindliche Art mit den heiligen Personen verkehrte, und sich den Erlöser am liebsten als Kind dachte, wie er dem Vater Josef das Essen auf den Holzplatz trägt, und wie Maria, wenn er zu lange ausbleibt, fragt: Wo bist du denn solange gewesen, Kleiner? Das Marienleben, dieses holzgeschnittene Volksbuch, enthält eine Reihe von gezeichneten Volksliedern, die sich unvergeßlich der deutschen Phantasie eingepägt haben, so z. B. den lustigen Frauenchor in der Wochenstube, wobei auch der bayerische Maßkrug gehoben wird; die wie ein Orgelprälude zarte Melodie der Vermählungsszene zwischen Maria, der Nürnberger Dame, und dem Träger eines würdigen Hauptes, Joseph; dann der pathetische Zwiegesang zwischen Mutter und Tochter in der Heimsuchung vor großartiger Landschaftsferne, das kleine Wiegenlied, das die Mutter bei der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten dem Kinde singt; endlich die dumpfen Klagelieder und gemurmelten Gebete, die das Sterbegemach der Maria füllen, und der Schlußchor der Engel mit Harfenbegleitung. Vergewärtigt man sich die Stimmungsgegensätze zwischen den Passionsfolgen und dem Marienleben, so kann man zweifeln, was Dürer mehr gelegen



DER APOSTEL PAULUS UND MARCUS. 1526. (Ausschnitt.) München, Ältere Pinakothek.

hat: der Sinn für das Zuständliche und Beschauliche oder die Fähigkeit zur dramatischen Erzählung. In beiden Welten zu Hause zu sein und jedesmal einen Bildstoff so mit dem ihm eigenen Leben zu erfüllen, daß der Betrachter meint, nur in dieser Atmosphäre atme der Künstler ganz nach Herzenslust, das ist das Zeichen des Genies im Gegensatz zum Talent, dessen Gefühlspendel einen beschränkteren Ausschlag hat.

Im Jahre 1638 hat Rembrandt auf einer Auktion einmal die Große Passion und neun Folgen des Dürerischen Marienlebens gekauft. Er besaß auch die „Unterweisung in der Messung mit Zirkel und Richtscheit“, von der heute wieder ein Stück auf dem Arbeitstische im Amsterdamer Rembrandt-Hause liegt. Man würde gerne wissen, welche Blätter dem Niederländer die liebsten gewesen sind, der selbst die Flucht nach Ägypten, die Anbetung der Hirten, die Darstellung im Tempel immer wieder gemalt, gezeichnet und radiert hat. Die Gestalt des geißelschwingenden Christus in Rembrandts Radierung: „Vertreibung der Händler aus dem Tempel“ stammt aus Dürers Kleiner Passion, für Rembrandts Radierung: „Die Heimsuchung“ hat die Szene in Dürers Marienleben die Anregung gegeben.

In den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts tritt in Dürers Schaffen das Marienbild in den Hintergrund. Die tieferen Gründe dafür liegen in der Umwandlung dogmatischer Vorstellungen, im Seltenerwerden der kirchlichen Aufträge und in der allgemeinen Erschütterung des geistigen Lebens, wo es jetzt um „letzte Dinge“ geht. Der sittliche Ernst der Reformationszeit drängt sowohl die Herzlichkeit der Marienpoesie wie den Geist der humanistischen Bildung zurück. Mutter und Kind überlassen den Männern das Feld. Auf die religiösen Fragen, die Dürers letzte Jahre erfüllen, haben nicht Marienbilder, sondern die Darstellungen der Apostel Antwort gegeben.

In einem oft angeführten Satze hat Dürer als die Aufgaben der Malerei genannt: das Leiden Christi „anzuzeigen“ und das Bildnis des Menschen über seinen Tod hinaus zu bewahren. Die Passion des Heilandes – Dürer ist dieses Stoffkreises nie müde geworden! Fünfmal hat er Passionsfolgen gearbeitet. Drei von ihnen – zwei in Holzschnitten, eine im Kupferstich – hat Dürer erscheinen lassen, zur vierten, der sog. Grünen Passion, stammen die Entwürfe mit der Feder von seiner Hand. Für die fünfte, die nochmals eine „große“ Passion in Holzschnitten werden sollte, ist ein Blatt, das Abendmahl – wir erwähnten es schon – als Holzschnitt gedruckt worden. Drei andere Szenen, für die gleiche Folge bestimmt: Kreuztragung, Gebet am Ölberg und Grabtragung, liegen als Handzeichnungen vor. Sicher haben auch äußere Beweggründe dabei mitgespielt, wenn Dürer immer wieder auf die Leidensgeschichte zurückkam. Neben dem Marienleben, nach dem wohl zuerst die Frauen griffen, besitzt die

Das Leiden
Christi



DIE GEBURT DER MARIA. (Marienleben.) Um 1502-1505. Holzschnitt

Passion eine ewige Volkstümlichkeit, stellt sie doch jedem anschaulich vor Augen, wie Gott Mensch wird und, weil er Mensch ist, zu leiden hat wie der Niedrigste und mit den niedrigsten Menschen. Entscheidender aber war wohl für Dürer noch, daß er aus der immer neuen Vertiefung in die Geschichte Christi, in sein Dulden und in sein Überwinden, in sein Kämpfen und in sein Siegen, die Zuversicht geschöpft hat, den rechten Weg zu gehen. Die „Passionen“ waren Bilder für Männer. Man versteht Dürer nicht, wenn man ihn nur als einen genialen Illustrator des Neuen Testaments betrachtet. Man muß jenseits der ästhetischen Wertungen in ihm den von Gott besessenen Menschen sehen, der sich von Gewissensnot und Seelenangst zu befreien sucht dadurch, daß er seine innersten Gesichte dar- und vor sich, vor uns hinstellt, daß er sich in der Sprache, die ihm Gott gegeben hatte, in der Bildersprache, „ausspricht“.

Die in der Großen Passion zusammengefaßten, von lateinischen Versen begleiteten Holzschnitte stammen aus zwei verschiedenen Schaffensperioden Dürers. In der Zeit der „Apokalypse“ entstanden (1496 bis 1498) die Zeichnungen zu folgenden Szenen des Passionsdramas: Christus am Ölberg – Geißelung – Ecce Homo – Kreuztragung – Kreuzigung – Beweinung – Grablegung. Nach 1510 dagegen kamen hinzu die Holzschnitte: Christus in der Vorhölle – Auferstehung – Gefangennahme – Abendmahl und schließlich der Schmerzensmann als Titelbild des ganzen Bilderbuches (1511). Daß ein Dichter seine Laufbahn mit einer Tragödie beginnt, schließt nicht aus, daß aus ihm ein Epiker wird. Der junge Genius ergießt sein Schöpferium gern in die pathetischen Stoffe. Durch die Arbeit an den aufgeregten Szenen der Offenbarung Johannis hatte Dürer Auge und Hand geschult für die Dramatik der Passion. Ein Vergleich zwischen den 1496–1498 entstandenen Blättern und den um 1510/11 geschaffenen lehrt – genau wie im Marienleben –, daß Dürer nach den Kunsteindrücken Italiens aufgeräumt hat mit den von Gestalten überfüllten, aber auch von Leben überquellenden Kompositionen. Wenige, groß gesehene Figuren beherrschen die Bildbühne, Christus selbst ist aus dem gotischen Schmerzensmann zu einem „Helden“ von südlich-athletischem Typus geworden.

Um die Grüne Passion (Federzeichnungen auf grün grundiertem Papier, auf das die Lichter weiß aufgesetzt sind) geht noch der stilkritische Streit. Sicher stammen die acht 1504 geschaffenen Entwürfe von Dürers eigener Hand. Ob auch die grünen, durchgearbeiteten Blätter? Für Dürers Eigenhändigkeit haben sich Meder, Pauli und Flechsig eingesetzt, für die Ausführung durch Schülerhand traten dagegen Springer, Wölfflin und Cürlis ein. Die eine Gruppe stützt sich auf das künstlerische Gefühl, das sind die ablehnenden Stimmen, die andere Gruppe auf Dürers Monogramme und Jahreszahlen, deren Echtheit kaum anzuzweifeln ist. Daß

Die große
Passion
Abb. S. 122.
136

„Grüne
Passion“



DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. (Marienleben.) Um 1502–1505. Holzschnitt

diese Passionsfolge von miniaturhafter Feinheit und von formaler Abgeklärtheit als fremdartig in dem uns vorschwebenden Bilde Dürers empfunden wird, läßt sich nicht leugnen. Damit ist aber noch nicht bewiesen, daß sie aus zweiter Hand stammt.

Die kleine Holzschnittpassion von 1509–1511 mit ihren 37 Blättern ist die umfangreichste und die am wenigsten dramatische der Passionsfolgen. Mit großer dichterischer Kunst hat Dürer in den Fluß der Handlung gewisse retardierende Momente eingeschoben, so z. B. das Bild der Fußwaschung zwischen Abendmahl und Ölbergzene und das Schweiß Tuch der Veronika zwischen Kreuztragung und Kreuzigung. Der eigentlichen Leidensgeschichte ist ein alttestamentarisches Vorspiel vorausgeschickt, bestehend aus zwei Blättern: Adam und Eva und beider Vertreibung aus dem Paradiese. Den Beschluß des Ganzen macht ein aus acht Blättern bestehendes mystisches Nachspiel von der Auferstehung bis zum Jüngsten Gericht. Zu dieser Gruppe zählen die Erscheinungen Christi, die Himmelfahrt Christi und die Ausgießung des Heiligen Geistes.

Die kleine Kupferstichpassion ist zwischen 1507 und 1513, die Mehrzahl der Blätter nach 1512 entstanden. 15 Blatt, zu denen, wohl um die Seitenzahl eines Druckbogens vollzumachen, als 16. Zeichnung die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes sich gesellt hat. Die Erzählung setzt ein mit dem Augenblick, da Christus die Entscheidung, das Kreuz auf sich zu nehmen, in der Ölbergzene getroffen hat, und sie führt bis zur Auferstehung. Zwei Fassungen des Ölberges von 1521 und 1524 sind es auch, die zu den Entwürfen der letzten Passion, die Dürer als Holzschnittfolge in Breitformat gedacht hat, gehören. Das Blatt mit der Anbetung der Könige (L. 584, Wien), gleichfalls für diesen Zyklus bestimmt, bringt die letzte, die reifste und wahrhaft majestätische Redaktion des vielbehandelten Themas.

Für die neue Gesinnung Dürers zeugt unter allen Fassungen des Marienstoffes weder das Bild der thronenden noch das Bild der ihr Kind anbietenden Gottesmutter, sondern die deutsche Maria, die dem Kinde die Brust gibt. Dürers schöpferische Tat als Christusdarsteller ist erstens die persönliche Deutung der Szene am Ölberg als des in der ganzen Leidensgeschichte Christi entscheidenden Augenblickes, und zweitens eine Prägung des Antlitzes Christi, die von Dürers Tagen an die Vorstellung der Deutschen beherrscht hat. Die verschiedenen Fassungen vom „Schweiß Tuch der Veronika“ sind es, in denen dieses Idealbild des deutschen Christus Form gewonnen hat.

Nicht ohne Bedenken legen wir hiermit einer Handvoll graphischer Blätter eine Bedeutung bei, die gewöhnlich den großen Altargemälden vorbehalten wird. Aber eine solche Akzentsetzung kann doch nur den befremden, der lediglich nach der formalen Entwicklung des Kirchen-

Kleine
Holzschnitt-
passion

Abb. S. 139

Kupferstich-
passion
Abb. 74

Dürers neue
Gesinnung

Abb. 61-63

Abb. 69-71

bildes fragt, statt nach der Entwicklung der religiösen Idee in Dürers Kunst. Die „großen Bilder“ behalten ihren Rang und ihre Sonderbedeutung. Das „Rosenkranzfest“ von 1506 ist der schönste Dank, den ein deutscher Maler den Wonnen Italiens abgestattet hat, es ist zugleich die festliche Huldigung des jungen Nürnbergers für das venezianische Schulhaupt Giovanni Bellini. Mit dem Allerheiligenbilde (1511) aber ist Dürer zur inneren Monumentalität römischer Fresken emporgewachsen, er schuf das deutsche Gegenstück – andersartig, aber gleichwertig – zur „Disputa“ Raffaels. Das Gemälde der Austeilung der mystischen Rosenkränze durch Maria und den heiligen Dominikus an Kaiser Maximilian und Papst Julius II. mit großer Assistenz, und das Bild der Anbetung der Dreifaltigkeit durch Kaiser Karl, drei Könige, zwei Päpste, durch Ritter, Bürger und Bauern, durch die heiligen Vertreter des alten und des neuen Bundes – beide Werke sind Auftragsbilder mit festem, bis ins einzelne gehenden geistigen Programmen. Hinter dem einen wie hinter dem anderen Werk steht das Gedankengebäude der Katholischen Kirche und die Überlieferung ihrer feierlichen Repräsentationsformen. Einer anderen Welt gehören die Zeichnungen und Bilddrucke an, in denen Dürer das Ölbergthema gestaltet hat. Ihr Gehalt: die sittliche Entscheidung, die aus innerer Freiheit heraus getroffen wird, weist hinüber in die Sphäre der Reformation. Es ist bezeichnend, daß Dürer an den reifsten Lösungen der Szene am Ölberg gerade in den Jahren der Niederländischen Reise und später gearbeitet hat, in denen ihn religiöse Fragen aufs tiefste berührt und immer wieder in ihren Bann gezogen haben.

Christus
am Ölberg

Mit der Szene am Ölberg beginnt der Leidensweg Christi. Der Kampf, der sich in der eigenen Brust abspielt, geht dem Martergang durch die Hände der Menschen voraus. Die Stunde in Gethsemane ist die schwächste und die stärkste Stunde in Jesu Leben zugleich. Nicht einmal in den letzten Augenblicken, am Kreuze hängend zwischen den Schächern, ist Jesus so einsam gewesen wie unter den abendlichen Olivenbäumen. Während die Jünger schlafen, wacht ihr Führer und erringt den schwersten Sieg, den Sieg über sich selbst.

Die Evangelisten haben die Geschichte dieses Gebetes in Gethsemane, das nicht Bittgebet, nicht Anbetung, nicht Danksagung, sondern das ein schweres Ringen mit Gott ist, etwas verschieden erzählt. Nach dem letzten Abendmahl ging Jesus mit seinen Jüngern (Lukas spricht von elf, Markus und Matthäus reden nur von drei Jüngern: Petrus, Jakobus und Johannes) hinaus vor die Stadt Jerusalem in einen Gutsgarten am Fuße des Ölberges. Der Garten hieß Gethsemane, das ist: Ölkelter. Matthäus (26, 30) schildert, wie Jesus auf sein Angesicht niederfällt im Gebet: Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorbei; doch nicht wie ich will, sondern wie du. Markus (14) berichtet: Jesus fängt an,

hinzustarren und sich zu ängsten. Er sagt zu den Jüngern: Tief betrübt ist meine Seele bis zum Tod. Lukas (22) erzählt, daß Jesus die Knie beugend betet. Es erscheint aber ein Engel, der ihn stärkt. Jesus gerät in einen Seelenkampf und betet dringlicher, und „sein Schweiß kam wie Blutstropfen zur Erde herab“.

Diese Szene, erfüllt von dem ergreifenden Ernst eines großen tragischen Augenblickes, ist für die spätantike Welt noch stumm gewesen. Passionsdarstellungen auf Sarkophagen enthalten daher die Gethsemaneszene nicht. Die Ölberggeschichte wird in ihrer seelischen Tiefe, d. h. als die Darstellung Christi im Gebetskampfe, erst verstanden und künstlerisch gestaltet von der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts an.

Dürer ist – zwischen den Jahren 1498 und 1524 – in Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen immer wieder zu dieser so menschlichen Geschichte aus dem Leben des Gottessohnes zurückgekehrt, gleichsam als sei sie ein Sinnbild für Freiheit und Gebundenheit des Christenmenschen überhaupt. Von den beiden Möglichkeiten, Jesus sich halten und bewegen zu lassen, die die Evangelien dem Künstler bieten, hat Dürer Gebrauch gemacht: er gibt den knienden, er gibt aber auch den liegenden Jesus. Die verschiedenen Fassungen der knienden Gestalt sind ebenso viele grundverschiedene psychologische Deutungen der Situation durch Dürers eigenes religiöses Gefühl.

Fassungen und
Deutungen

Der Holzschnitt der Großen Passion, die früheste Darstellung des Ölbergmotives, noch aus den Jahren der Apokalypse stammend, zeigt Jesus, wie er mit beiden Händen den Leidenskelch von sich abwehrt. Das Fleisch ist schwach – die Angst ist groß. Das Antlitz Jesu spiegelt mit der Eindringlichkeit der früheren Zeichnungen Dürers das Gefühl des Zurückbebens vor der Entscheidung wieder. Diesen Ton nimmt das Blatt der Kupferstichpassion auf und es hat ihn noch wesentlich verstärkt. Der kniende Jesus hat die Arme verzweifelt emporgeworfen, leidenschaftlich ruft die gequälte Kreatur die Hilfe der Gottheit an, das Gebet wird zum Klageschrei. Das ist der Jesus, dessen Schweiß wie Blutstropfen zur Erde rann.

Völlig verschieden ist die Stimmung der Szenen im Holzschnitt der Kleinen Passion. Jesus, im verlorenen Profil gesehen, ist der stille Dulder. Der „rührende“ Fall der Locken, die zur Stirnhöhe gehobenen und gefalteten Hände sagen es deutlich: der stumme Beter unterwirft sich Gottes Gebot, er ist bereit, das Kreuz, das der Engel ihm weist, auf sich zu nehmen. Aber die Fassung ist noch keineswegs das letzte Wort Dürers. 1515 entstand die Eisenradierung „Christus am Ölberg“. Er ist ein tief melancholischer Beter: „meine Seele ist betrübt bis in den Tod.“ Die Hände – auf dem Wege, sich zu falten – halten inne, staunend geöffnet; auch das Auge Jesu erschaut, wie in schmerzlichem Verwundern, was



SCHAUSTELLUNG CHRISTI. (Große Passion.) Um 1498. Holzschnitt

seiner wartet. Die Gestalt des Menschen ist aufrecht, aber der Ölbaum hinter ihm windet seine Zweige wie in Qual und Schmerz. Durch die wunderbare Landschaft geht der Nachtwind. Von den beiden Zeichnungen in Breitformat, die Dürer für die unausgeführte Passionsfolge geschaffen hat, zeigt die eine (L. 200, Frankfurt) noch einmal den knienden Beter, aber eine, bei aller Großheit der Pathosgebärde, gefaßte Helden-gestalt.

Und nun die zweite Gruppe von Darstellungen des Ölbergmotives: der liegende Jesus. Schon um 1509 hat Dürer einen Holzschnitt geschaffen, der für die kleine Passionsfolge bestimmt war, dann aber verworfen wurde. Jesus liegt auf der Erde, mit ausgebreiteten Armen, in der symbolischen Kreuzesform hingestreckt. Diese alte Darstellungsformel – hier noch äußerlich verwendet – hat Dürer mit neuem Gehalt gefüllt in der herrlichen Zeichnung des liegenden Jesus von 1521 (L. 199, Frankfurt). Wie schon in der Eisenradierung der Ölbergsszene ist auch hier die Natur zur Unterstützung der Figuren zu Hilfe gerufen: die Landschaftsstimmung erscheint als ein Echo dessen, was in der Brust des Menschen vor sich geht. Auch diese Gestalt Jesu zeichnet sich in Kreuzesform vom Boden ab. Aber es ist mehr als ein bloßes Daliegen, es ist das Sichanklammern des Menschen an die liebe, mütterliche Erde, von der doch niemand losgerissen sein will. Nebelstreifen ziehen durch die Bäume und schweben weißlich und schwer, gleich Bahrtüchern, über dem Liegenden.

Was ist nun das Persönliche in Dürers Deutung und Darstellung des alten Ölbergthemas? In der Evangelien-Geschichte sah er ein Gleichnis für die wahrhaft heroische Tat des Menschen, Leiden, Hohn und Spott, sogar den Tod auf sich zu nehmen, um seine ihm von Gott gegebene Mission zu erfüllen. Von hier aus gesehen, gewinnt aber auch die ganze Passion Christi einen neuen und tieferen Sinn: sie ist mehr als ein Quälen und Hinrichten, sie ist eine innerlich durchgekämpfte Tragödie. Das ist ganz aus Dürers Religiosität, aus seiner Auffassung vom letzten Sinn des Daseins – auch des Künstlerdaseins – heraus empfunden. Dürer, der sich nie genug tun konnte, der nie von dem Gefühl verlassen wurde, daß er „berufen“ sei und daß er sein Tun vor Gottes Thron werde verantworten müssen, er hätte dem Worte Ibsens zugestimmt, daß Schaffen heißt: Gerichtstag über sich selbst halten.

In der Geschichte des religiösen Momentes in Dürers Kunst wiederholt sich gleichsam die Entwicklung der religiösen Erlebnisse der Menschheit. Wie am Anfang aller Religion das Urgefühl steht der Angst des Menschen vor den elementaren Mächten, so ist der erste religiöse Stoffkreis Dürers, die Offenbarung Johannis, geboren aus den Zeitströmungen der Angst vor dem Weltuntergang und vor der Nähe des göttlichen Strafgerichtes.

Dürers
Deutung

Am Ausgang der religiösen Darstellungen Dürers aber stehen die Ölberg-
szenen, Sinnbilder der Überwindung der menschlichen Ängste durch den
freien Entschluß zur heroischen Tat, und – als Dürers letztes Wort – die
Bilder der vier Apostel, das Bekenntnis zum Glauben. Zwischen diesen
Polen primitiver, von Gesichtern beherrschter Religiosität und lutherisch-
freier Glaubenszuversicht liegt die ganze Breite und Fülle des religiösen
Gefühles und der religiösen Bildwelt Dürers.

Das Antlitz
Christi

Mit mancherlei ergreifenden Darstellungen des stehenden und sitzenden
„Schmerzensmannes“ hat Dürer sich eingegliedert in die Bildgeschichte
der Gestalt Christi. Sowenig aber das Motiv der „Madonna auf der Mond-
sichel“ für Dürers Marienauffassung entscheidend geworden ist, sowenig
hat Dürers Schmerzensmann die Vorstellung des deutschen Menschen
vom Antlitz Christi bestimmt. Diese Wirkung ist ausgegangen vom
„Schweiß Tuch der Veronika“. Die beiden Holzschnittpassionen und die
kleine Kupferstichpassion erzählen in den Blättern der Kreuztragung
zugleich die Vorgeschichte des Veronikawunders. Es ist der Augenblick,
wo Christus unter der Kreuzeslast sein schweißbedecktes Antlitz Veronika
zugewendet hat, deren Hände das Tuch bereit halten, das den wunder-
baren Abdruck des Antlitzes Christi bewahren wird. Hinter diese Szene
schaltet Dürer in der kleinen Holzschnittpassion das Blatt ein mit der
zwischen Paulus und Petrus stehenden Veronika, die das Schweiß Tuch
mit dem Antlitz hält (1510). Auf der Eisenradierung von 1516 wird das
flatternde Schweiß Tuch im Aufruhr der Elemente von einem Engel gen
Himmel entführt – oder ist es das geheiligte Tuch, das mit himmel-
strebender Gewalt den Engel brausend durch die Lüfte reißt? Noch auf
der Niederländischen Reise hat Dürer sich – wie die Tagebuchnotizen
erweisen – mit dem Veronikastoff beschäftigt: „ich hab ein gut Veronika-
gesicht von Ölfarb gemacht“ und: „danach hab ich St. Veronica von
Ölfarb gemalt, ist besser, dann das vorig.“ Hier wie da ist unter dem
„Veronikagesicht“ eine Darstellung des Schweiß Tuches gemeint, nennt
Dürer doch auch den weltberühmten Stich von 1513 „das Schweiß Tuch
mit zwei Engeln“ eine „Veronika“. In diesem Blatte hat Dürer alles zu-
sammengefaßt, was er über das Antlitz Christi zu sagen hatte. Es ist ein
nordischer Christus, dem in Leonardos Christus des Mailänder Abendmahl-
bildes die höchste Ausprägung der südlichen Christusidee gegenübersteht.
Bei dem Italiener der vergeistigte Dulder, fast noch ein Jüngling, dessen
Hand noch mehr sagt als der Mund, bei dem Deutschen ein Manneshaupt
voll Blut und Wunden, von dessen Stirne die ritterlichen Tugenden zu
leuchten scheinen: der „hohe Mut“, der „große Sinn“, das „freie Gemüt“,
und dessen Blick, ernst und stolz, ein Königsblick ist. –

Abb. S. 139

Dürers Form

Wir werfen noch einmal einen Blick rückwärts auf die religiöse Bild-
welt Dürers. Er besaß nicht die heitere Ausgeglichenheit Raffaels, nicht

die schmerzliche Süße Leonardos. Dürers Wesen war gleich weit entfernt von der „*terribilità*“ des Michelangelo wie von der Ekstasik Grünewalds. Dürer hat nicht – wie es mancher Renaissancekünstler getan hat – die Seele der Form zum Opfer gebracht, er hat aber auch nicht – gleich so manchem Meister der Gotik – die Form gesprengt, um die Seele zu befreien. Dürers Form ist beseelte Form, sie ist weder ein Geschenk vom Himmel, noch gar eine Lehnform aus Italien. Dürers Form ist eine Frucht, mit Sorgen und Kämpfen der nördlichen Erde abgerungen – und nicht ohne Spuren von solcher Mühe.



DAS SCHWEISSTUCH DER VERONIKA. (Kleine Passion.) 1510. Holzschnitt