



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Dürer und seine Zeit**

**Waetzoldt, Wilhelm**

**München, 1950**

Siebenter Abschnitt. Bildnis.

---

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

## SIEBENTER ABSCHNITT

### BILDNIS

Aufgabe der  
Bildniskunst

„DIE Kunst des Malens behält auch die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben.“ So hat Dürer 1512 in einem der Entwürfe für seinen Unterricht in der Malerei die Aufgabe und die besondere Leistung der Bildniskunst formuliert. Einer uralten Wahrheit, der die gesamte Grabplastik des Altertums und des Mittelalters ihr Dasein verdankt, gab Dürer eine sprachliche Formung, die anklingt an ein Wort des italienischen Kunsttheoretikers Leon Battista Alberti: „die Gestalt eines schon längst Verstorbenen lebt durch die Malerei ein langes Leben.“ Die Sorge um den persönlichen Nachruhm und die Lust an der Verewigung einer individuellen Erscheinung gehören zum geistigen Bilde des Renaissancemenschen. Auch Kaiser Maximilian bemühte sich – nicht anders als Julius II. – rechtzeitig um ein monumentales Grabmal und bekannte: „wer sich in seinem Leben kein Gedächtnis macht, der hat nach seinem Tode kein Gedächtnis und desselben Menschen wird mit dem Glockenton vergessen.“ Die Maler und die Bildhauer hielten den Schlüssel zur Pforte des Ruhmes in ihren Händen: sie konnten den Menschen ja ein Gedächtnis machen und – sie wußten das auch. Dürer hatte ein sehr lebendiges Gefühl dafür: „Den Mann, den er einzig liebe, wünsche er auf die Nachwelt zu bringen“, so schrieb er stolz auf den großen Holzschnitt des Freundes Ulrich Varnbüler (1522).

Abb. S. 142

Das Bildnis befriedigt tiefe, in bestimmten Zeiten besonders laut sich äußernde, in anderen Perioden unter ästhetischen und idealen Gesichtspunkten still sich verbergende, stets aber vorhandene Bedürfnisse der menschlichen Natur: es steht wirklich im Dienste des Menschen. So hat auch Dürer die Bildniskunst aufgefaßt und sie zeit seines Lebens gepflegt, denn diese Aufgaben wuchsen ihm unmittelbar aus den Forderungen des Tages zu und verknüpften ihn auch wieder mit dem Leben und den Menschen, so wie sie waren und so wie sie sein wollten. Dürer hat Bildnisse geschaffen als Selbstdarstellungen, im Freundesdienst, aus kindlicher Ehrerbietung und Liebe, zur Erinnerung an Begegnungen mit Menschen, aus Interesse an merkwürdigen Modellen, als honorierte Auftragsarbeit, als Geschenk und Gegengabe für irgendwelche Leistungen, als psychologische Studie, als künstlerische Huldigung. Bildnisaufgaben haben ihn durch alle Jahrzehnte hindurch begleitet. Das erste uns erhaltene Zeugnis seiner künstlerischen Kraft ist ein Selbstbildnis, zu den schönsten Arbeiten seiner letzten Jahre gehören Bildnisse. Zu manchen Zeiten, wie z. B. auf den Reisen nach Italien und den Niederlanden, drängen sich die Bildnisse zu dichten Werkgruppen zusammen, manchmal fließt der Strom der

Porträtarbeit spärlicher. In Jugendjahren flog Dürers künstlerischer Ehrgeiz weit über die Bildnisgrenzen hinaus und hinauf in die Welt der großen dramatischen Erzählung oder der tiefsinnigen Bildgedichte. Als reifer Mann kehrte er aus den Abenteuern der Phantasie gern zurück auf den sicheren, aber nüchternen Boden der Bildnisarbeit, die den künstlerischen Genius fest an ein Stück Natur bindet. Über solche Dinge muß Dürer auch mit Melanchthon, den er auf das liebevollste porträtiert hat, in den Jahren 1525–26 gesprochen haben. Melanchthon schreibt 1547 an Georg von Anhalt: „Ich erinnere mich, wie der an Geist und Tugend ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer, sagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt, und habe bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes besonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu betrachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden, und habe erkannt, daß diese Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei.“ –

Die Zahl der von Dürer gezeichneten, auf den Holzstock „gerissenen“, d. h. für den Holzschneider vorgezeichneten, der in Kupfer gestochenen und der gemalten Bildnisse geht in die Hunderte. Allein auf der Niederländischen Reise 1520–1521 hat Dürer etwa 120 „Contrafätungen“ geschaffen. Einen Teil dieser Bildnisse bestimmte Dürer für den Privatgebrauch, so die Selbstbekenntnisse, die Familienporträts, andere gingen in die Hände und Häuser der Besteller oder Empfänger über und waren auch nur für die Augen weniger bestimmt. Eine Reihe der schönsten Bildnisse aber schuf Dürer von vornherein für die Öffentlichkeit. Sie erschienen als Bilddrucke, also in einer größeren Anzahl von Originalen, sie sollten den Ruhm eines Menschen verbreiten und verkünden. Holzschnitt- und Kupferstichbildnisse hatten natürlich die besten Aussichten auf Erfolg in einer Zeit, die, wie die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, ein leidenschaftliches Interesse nahm an den führenden „Köpfen“ in Politik, Religion, Wissenschaft und Kunst.

Und nun wäre es wohl die Aufgabe des Kunstgeschichtsschreibers, zu zeigen, wie sich Dürer als Bildnismaler „entwickelt“ hat? Auf alles hinzuweisen, was sich in Auffassung und Formung der Bildnisaufgaben im Laufe des Lebens Dürers gewandelt hat? Selbstverständlich ist ja, daß Dürer auch als Bildniskünstler nicht auf dem Fleck des dreizehnjährigen Knaben stehengeblieben ist: er ist reif und groß geworden als Menschengestalter, weise und milde als Menschenkenner. Und wie Dürer selbst gewachsen ist, so haben wir das Gefühl, daß im Sturm der Zeitereignisse auch seine ganze Generation mit ihm gewachsen ist. Es scheint ein anderes Menschentum zu sein, das uns aus den Bildnissen des reifen Dürer anblickt, und doch: es sind unverkennbar die gleichen deutschen Menschen hier wie da, früh wie spät. Wichtiger als der Wechsel dünkt uns das

Abb. 50

Umfang des  
Bildniswerkes



ULRICH VARNBÜLER. 1522. Holzschnitt

Bleibende, schwerer in die Waagschale der Kunstgeschichte fällt das Beharrende in Dürers Bildniskunst als der Stilwandel.

Dürers Bildnisse deutscher Menschen, immer wieder Aussagen über den deutschen Charakter, bilden eine Gruppe in der Ahnengalerie der Nation, auf die wir stolz sein dürfen und stolz sein sollten. In dieser imaginären Ruhmeshalle würden wir den Adam und den Reiter aus Bamberg finden, das Reiterstandbild in Magdeburg und die Naumburger Stiftergestalten, Cranachs Luther so gut wie Holbeins Amerbach, und nach den Dürerköpfen träfe der Blick fernerhin Schlüters Großen Kurfürsten, das Elternpaar des Philipp Otto Runge, Rethels Mutter, Leibls Baron Perfall, den Alten Fritz von Menzel und den Bismarck von Lenbach. –

Fragen wir nach der Technik der Bildnisse Dürers, so gibt es kein Werkzeug und kein Material, das er nicht benutzt hätte. Silberstift und Feder, den Pinsel für Wasser- und für Ölfarben, die Kohle, die Kreide, die reinen Verfahren und die gemischten Techniken, wie z. B. die Pinselzeichnungen mit Tusche auf farbigem Papier und gehöht mit Schlemmkreide. Die Art der Technik bestimmt aber keineswegs den künstlerischen Rang des Bildnisses. Ein Holzschnitt wie etwa der Varnbüler, ein Stich wie der Melanchthon, eine Zeichnung wie die Kaiser Maximilians stehen ebenbürtig neben den gemalten Bildnissen. Manche der Zeichnungen sind Vorstudien zu Gemälden, andere aber selbständige, auf keine weitere Bearbeitung mehr hinweisende Werke. In einigen wenigen Fällen handelt es sich auch wohl um Vorzeichnungen Dürers für Bildnisschaumünzen, so bei der Silberstiftzeichnung des Reichsstatthalters Friedrich II. von der Pfalz (L. 293, London, 1522) und der aus dem Jahre 1527 stammenden großartigen Zeichnung des Ulrich Starck (L. 296, London).

Theoretische Äußerungen Dürers über die Problematik der Bildnismalerei besitzen wir nicht. Einen gewissen Ersatz aber stellt eines seiner merkwürdigsten und zugleich eines seiner wenigen unpopulären Bilder dar: „Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten“ (1506, Rom, Galerie Barberini). Dieses auf der zweiten venezianischen Reise entstandene Gemälde hat Dürer selbst hoch geschätzt, ein „Quar“ (d. h. ein quadro) nennt er es, „desgleichen ich noch nie gemacht habe“ und – so dürfen wir hinzufügen – desgleichen er auch nie wieder gemacht hat. Nicht nur, weil es ein „Fünftagewerk“ gewesen ist, sondern weil es ein Niederschlag ist der physiognomischen und Gebärdenstudien Dürers in seiner italienischen Zeit. Vielleicht war das Bild für Giovanni Bellini bestimmt. In Oberitalien lernte Dürer die Sprache der Hände kennen, mit denen der Südländer die Rede des Mundes begleitet und so unendlich viel aussagt. Es scheint auch Kunde von Leonardos physiognomischen Versuchsreihen zu Dürer gedrungen zu sein. Noch 1513 begegnen uns Blätter (L. 34, Berlin, und L. 378, Paris, z. B.), die einmal zehn, das andere Mal vier

Deutsche  
Menschen und  
Charaktere

Dürers Technik

Abb. 35

Abb. 52

Jesus unter  
den Schrift-  
gelehrten  
Abb. 58-60

Physio-  
gnomische  
Versuchsreihen  
Abb. 115-16

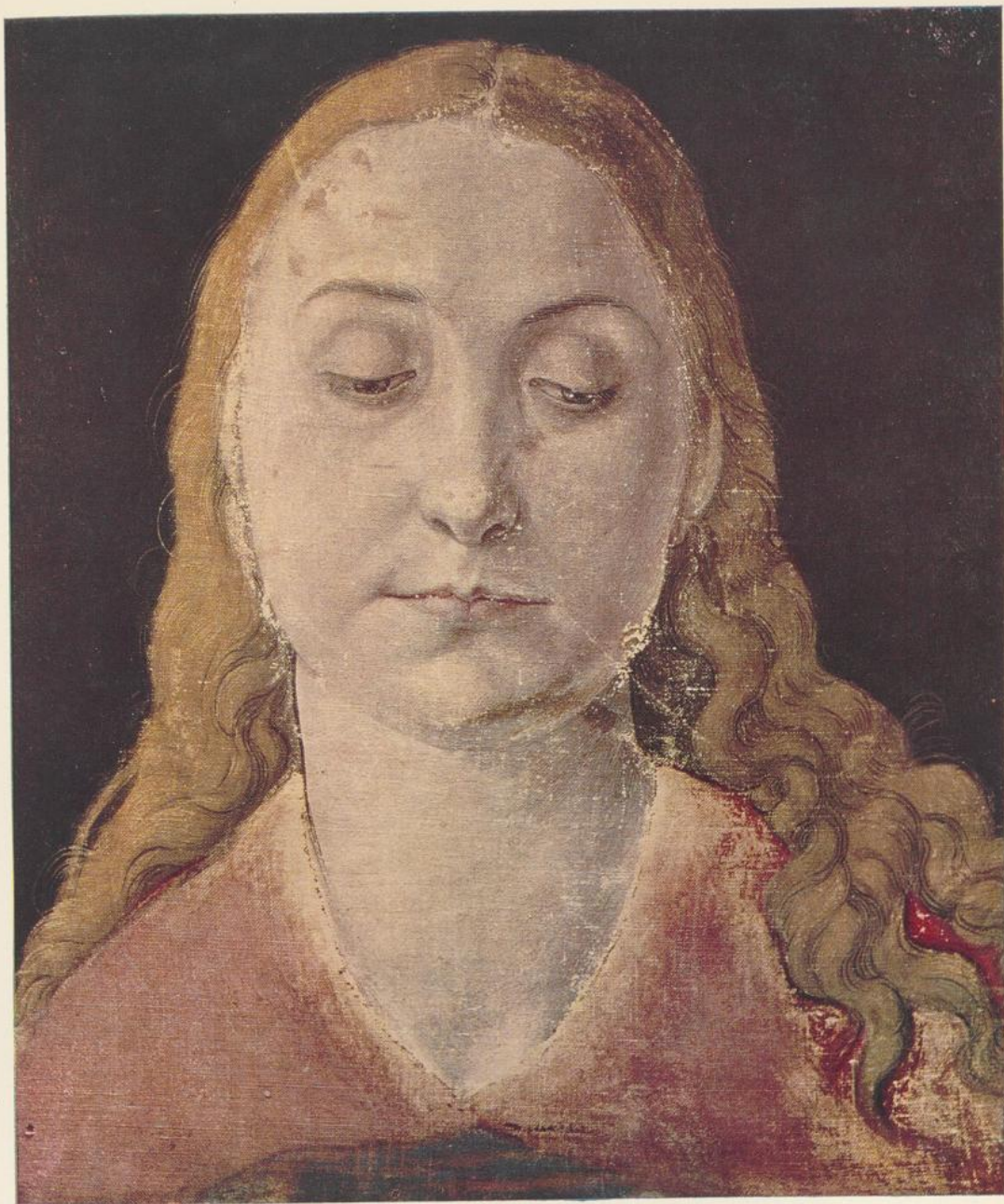
männliche Profilköpfe nach links perspektivisch hintereinandergestellt zeigen. Jedesmal handelt es sich darum, durch Modifikationen der Stirn-, Nasen- und Kinnbildung Normalköpfe abzuwandeln bis hin zu tierhaften oder pathologischen Anomalien. Der Ausdruck „Karikaturen“ trifft die Sache nicht. Es sind Linienexperimente, mimisch-physiognomische Versuchsreihen.

Im dritten Buch seiner Proportionslehre ist Dürer noch einmal auf physiognomische Fragen zurückgekommen unter dem Gesichtspunkt, daß niemand wissen kann, was eine gute Gestalt ergibt, er wisse denn zuvor, was eine „Ungestalt“ ist. Dürer verzeichnet z. B. alle möglichen Formen von Nasen, Mündern, Kinnbildungen: „dann Etlich haben gross hocket lang und uberhanget Nasen. Dargegen wiederum haben Etlich ganz kurz oder murret Nasen, aufgeworfen, dick, kolbet, die da zwischen den Augen tief hinein sind gedruckt, oder sie sind hoch eraussen der Stirnen geleich. Darnach haben Etlich tiefe kleine Äuglein oder hohe grosse boltzete Augen. Etlich thun ihre Augen eng auf wie ein Schwein und ziehen etwan ihr unters Glied mehr uber sich dann die obern unter sich. Auch sind Etlich, die zerren ihr Augen zirkelsweit auf, also daß man in den ganzen Augstern sieht. Dann sind Etlichen ihr Augbraen hoch erhaben ob den Augen, den Andern liegen sie gar darauf oder hangen ihn daruber, und sind etlich Augbraen dünn, die andern dick“ usf. Das Dresdener Skizzenbuch Dürers enthält eine Reihe solcher Köpfe. Die Proportionslehre aber sollte zeigen, wie der erfahrene Künstler durch „Verrücken“ von Konstruktionslinien die Physiognomien beeinflussen kann und ferner, daß die künstlerisch möglichen Formen zwischen den künstlerisch unmöglichen Extremen liegen: „Je mehr der Ungestalt hinweggetan wird, je mehr das Lieblich Hübsch dableibt.“ Auch die Schriftgelehrten des römischen Bildes „Jesus unter den Schriftgelehrten“ sind wie einem Musterbuch von Charakterköpfen entnommen. Im Mittelpunkt des Bildraumes aber steht der Vierhändeknoten, dessen Fingersprache gerade die Italiener hoch bewundert haben. Tizians Zinsgroschenbild wirkt mit dem Gegensatz der „gemeinen knorrigen, fragenden Hand des Pharisäers und der zarten, antwortenden des Erlösers“ (Thausing) wie ein Nachklang des physiognomischen Kontrastes in Dürers Jugendwerk. Wie wundervoll ist die Studie Dürers zu den Jesushänden (L. 137, Braunschweig)! Man kann den „Jesus unter den Schriftgelehrten“ ein Kunststück mehr denn ein Kunstwerk nennen, sollte aber auch nicht vergessen, daß kaum in einem anderen Bilde des italienisch „beeinflußten“ Dürer so viel Nordisches steckt: eine Formenverflochtenheit im Dienste eines südlichen Ausdrucksverlangens. Eine Nachahmung Dürers stellt das Bild des Niccolò de Barbari „Jesus und die Ehebrecherin“ (Venedig, Pal. Mocenigo) dar.

Blick und Hand sind die beiden Spiegel, in denen der Bildniskünstler

Abb. 116

Abb. 59



BILDNIS EINER UNBEKANNTEN. (Agnes Dürer?). Wasserfarbe auf Leinwand.  
Paris, Nationalbibliothek.



die Seele seines Modells sieht. Welche wichtige Rolle spielen die Hände in Dürers Bildnissen! Und wie verschieden ist ihre Haltung und ihr Beitrag zum Ausdruck der dargestellten Menschen. Dürers Hände bewahren ihre spätgotischen Züge in magerer Fingerbildung und „gezierter“ Haltung selbst dann noch, wenn andere Bildteile schon vom Formwillen der Renaissance erfaßt sind. So kommt es zu merkwürdigen Stilbegegnungen auf einer und derselben Bildtafel: z. B. der Gegensatz des feierlich-ruhigen En-face-Kopfes auf dem Münchener Selbstbildnis Dürers und der spitzig fassenden, bewegten Hand. Handstudien haben bei der Vorbereitung auch der Altarbilder eine wichtige Rolle gespielt (so für das Rosenkranzfestbild). Manche Hände auf Dürers Bildnissen sind haltende Hände. Sie halten z. B. den Rosenkranz (Bild des Vaters 1490), eine Blume (Selbstbildnis 1493), ein Schriftblatt (sog. Bildnis des Barendt von Orley, 1524). Einige Hände ruhen, still aufeinandergelegt (Friedrich der Weise 1495 bis 1500, Selbstbildnis 1498), andere fassen: so in den Pelz (Oswalt Krell, 1499; Selbstbildnis, 1500); tätig ist die Hand des Schriftstellers Erasmus: sie schreibt. Wenn Dürer auf drei in den niederländischen Jahren gemalten Bildnissen die Hände teilweise mit in das Bild nimmt, so wird dabei die niederländische Bildnistradition mitgesprochen haben, ebenso wie es italienische Art war, zur Seite des Kopfes einen Ausblick in die Landschaft zu öffnen (Selbstbildnis von 1498, Oswalt Krell 1499, sowie die Bildnisse von Hans, Felicitas und Elsbeth Tucher 1499).

Von solchen Mitteln der Bildbereicherung und Bildbelebung ist Dürer aber doch wieder abgekommen, sobald es galt, einen wirklichen Charakterkopf in die vier Rahmenlinien einzuspannen. Den stellt er gern vor den schlichten neutralen Grund, der es dem Betrachter nicht erlaubt, dem Blick des Dargestellten nach irgendeiner Seite hin auszuweichen. Eine solche Ruhe in Hintergrund und Beiwerk entspricht der Dürerischen Art seelischer Interpretation. Dürer ist alles andere als ein „Impressionist“ der Bildniskunst. Er will nicht das Wetter der Seele festhalten; wie es mit Helle und Trübheit, mit Ruhe oder mit Sturm über ein Antlitz geht, ihm kommt es auf den Aufbau eines Charakters an, durch den die entscheidenden und bleibenden Züge geprägt werden. Nur in den Privatbildnissen (im Erlanger Selbstbildnis, in der Zeichnung der kranken Mutter) reißt Dürer seelische Tiefen auf – so wie in seinem Tagebuch plötzlich das Temperament wie aus einem unterirdischen Vulkan sich Bahn bricht. Die Bildnisse, die für fremde Augen bestimmt waren, geben Haltung und Gehaltenheit der Menschen:

„Ihr festes Leben und Männlichkeit,  
Ihre innere Kraft und Ständigkeit.“

10 Waetzoldt

Blick und  
Hand

Abb. 1, 3, 4, 5, 8,  
11, 17, 51, 58, 59,  
62, 65, 78

Abb. 8, 17-20

Hintergrund  
und Beiwerk

Beseeltheit

Vergleicht man Dürers Bildnisse mit denen Holbeins, so erscheinen diejenigen Dürers beseelter, Holbeins ähnlicher. Das heißt: solche Beseeltheit nahm Dürer aus eigener Seele, es ist seine Energie, die aus den Köpfen spricht, es ist Dürers Herzensreinheit, die aus den Augen seiner Modelle leuchtet. Er gab mehr von seinem eigenen Blute her, als der naturwissenschaftlich kühl sehende und niederschreibende Holbein. Darin liegt die Stärke, aber auch die Begrenztheit der Bildniskunst Dürers.

Bildnisse sind Urkunden über Menschen. Mehr noch als bei anderen Bildgattungen darf man in der Bildniskunst vom Menschlichen her das Künstlerische betrachten, also von Dargestellten, Bestellern, von Auftraggebern und Empfängern reden.

Kreis der Dargestellten

Der Katalog der Bildnisse Dürers verrät, mit wem Dürer umgegangen ist, wie groß die Kreise seiner gesellschaftlichen Beziehungen und welcher Art sie waren, wie Dürer zu bestimmten Zeiten seines Lebens in einem Strom von interessanten Menschen geschwommen ist und wann er stillere und einsamere Jahre gehabt hat. In drei Großstädten des damaligen Europa hat Dürer als Bildnismaler gearbeitet: in Nürnberg, in Venedig, in Antwerpen. Jede der drei Städte war ein Mittelpunkt politischen, wirtschaftlichen, religiösen und künstlerischen Lebens. In Nürnberg – nach einer boshaften venezianischen Redensart der einzigen Stadt Deutschlands, die auf einem Auge sehe, während die anderen Städte blind seien – begegnete sich das wurzelechte, deutsche Element mit weltbürgerlichen Zügen. Wie diese Stadt die verwickelte und vielseitige Geschichte Deutschlands bis zum heutigen Tage spiegelt, so treffen sich seit Jahrhunderten auf ihrem Boden die besten deutschen Stammeskräfte: das Fränkische und das Bayerische, das Schwäbische und das Sächsische. Über die Dächer Nürnbergs wehten niederländische und italienische Lüfte. Durch die venezianische Pforte strömte Orient in das Abendland, nicht nur in Gestalt der Waren und der Menschen, sondern auch als künstlerisches Fluidum. In Antwerpen aber schlug das Herz des Seiden- und des ostindischen Gewürzhandels. Italienische Agenten, portugiesische Faktoren, burgundische Staatsmänner, niederländische Künstler, Juden und Christen, alles drängte sich hier zu einer bunten Welt zusammen, in die auch Dürer tief eingetaucht ist. Er wurde nicht zum bevorzugten Bildnismaler eines bestimmten Standes, der Adels- oder der Patrizierkreise etwa, vielmehr aus allen Ständen, Berufen und Klassen hat Dürer seine Modelle geholt: vom Herbergswirt bis zum deutschen Kaiser. Es sind auch nicht nur deutsche Köpfe, die uns aus Dürers Bildniswerk anschauen: Niederländer, Portugiesen, Italiener, Engländer, auch Mohr und Mohrin sind darunter.

Bildnisgehalt der Andachtsbilder

Dürer, der Bildnismaler, ist auch in den großen Andachtsbildern zu finden. Sie sind durchwachsen mit porträthaftem Gehalt, in Sonderheit

das Rosenkranzfestbild und das Allerheiligenbild. Das Eigentümliche dieser Bildnisse „in der Assistenz“ ist, daß sie zugleich Repräsentanten sein sollen für Stände und Berufe. Es sind individuelle, bei Namen zu rufende Gestalten, sie stehen aber im Dienste einer überindividuellen Aufgabe. Im Rosenkranzfestbilde huldigt die gesamte Menschheit, Papst und Kaiser an der Spitze, als eine große Rosenkranzbruderschaft der göttlichen Mutter, der *rosa coeli*, ihrem heiligen Kinde und dem Stifter des Rosenkranzkultus, St. Dominikus. Aus den Händen dieser drei empfangen die Vertreter der gläubigen Menschheit die Segnungen des Rosenkranzgebetes in der symbolischen Gestalt von Rosenkränzen. Auf Grund archivalischer und ikonographischer Studien ist es, wie ich glaube, Gumbel gelungen, eine Reihe der Teilnehmer am Rosenkranzfest zu identifizieren. Die drei Vornehmsten sind allgemein bekannt: Kaiser Maximilian, den die Maria selbst mit den Rosen krönt, Papst Julius II., dem das Jesuskind den Kranz aufzusetzen sich herüberneigt, und der venezianische Kardinal Grimani, der seinen Kranz aus der Hand des heiligen Dominikus empfangen hat. Auf der Seite der Kirchenfürsten wie auf der kaiserlichen Laienseite drängen sich bildnisgetreu gesehene Gestalten. In der Mitte der Gruppe hinter dem knienden Papst erkennt Gumbel in dem Manne in violetterm Talar und schwarzem Barett Jakob Fugger, „den Reichen“, das Haupt der großen Familie. Er ist der Erbauer des Augsburger Fuggerhauses und der berühmten Siedlung, der „Fuggerei“, er ist derselbe Mann, den Dürer um 1520 noch einmal mit scharfen Falten in dem klugkalten Gesicht gemalt hat (München, Alte Pinakothek; vielleicht Kopie eines verschollenen Originals, zu dem sich eine Vorzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett findet). Ein zweiter Fugger, Jakobs Bruder Ulrich d. Ä., kniet auf der Gegenseite des Rosenkranzbildes hinter Maximilian, in hellblauem Überwurf und schwarzer Mütze. Die Frau an seiner Seite wird als seine Gattin Veronika angesprochen. Der Ritter mit dem männlich-ernsten Andachtsblick gehört ebenfalls dieser Sippe an, als Ehemann Ursulas, der zweiten Tochter Ulrichs: es ist der Ritter Philipp von Stein zu Jettingen. Die Fugger als Häupter der deutschen Kolonie in Venedig konnten – nach dem Brauche der Zeit – beanspruchen, in einem für die Kirche der Deutschen gemalten Altargemälde eines deutschen Künstlers an repräsentativer Stelle zu erscheinen. Die Familie hatte schon damals internationalen Rang, sie finanzierte Bauwerke, Bankgeschäfte und Krieganleihen, sie besaß die wertvollsten Handelsmonopole und schickte sich an, mit ihrem Gelde Staats- und Religionspolitik in größtem Stile zu treiben. Die 21000 Dukaten, die Jakob Fugger 1514 Dürers Gönner, dem Kardinal Albrecht von Brandenburg, vorgeschossen hatte, damit er Erzbischof von Mainz werden konnte, holte er sich wieder herein durch die finanzielle Beteiligung

10\*

Abb. 53, 61-3,  
66-7, 70-1, 77, 81-3

Rosenkranz-  
festbild

Abb. 61

am Ablaßhandel. Ein Fuggerischer Agent begleitete Tetzl und bewahrte den Schlüssel zum Ablaßkasten. Ohne das Stimmen fangende Gold der Fugger wäre nicht Karl V., sondern Franz I. zum Kaiser gewählt worden. Seit 1505 besaßen die Fugger auch in Antwerpen eine Faktorei. Mit den deutschen Faktoren hat Dürer auf seiner Niederländischen Reise verkehrt, Mitglieder der Familien Stecher und Hamolt hat er gezeichnet.

Ein einziger Vertreter der Macht des Geistes erscheint im Rosenkranzfestbilde, im Hintergrunde, bescheiden an der Seite des Künstlers, es ist der Augsburger Humanist Konrad Peutinger. Dieser Mann gehörte zum Schlage der universell begabten und interessierten Persönlichkeiten der Renaissancezeit. Er war kaufmännisch geschult und berichtete von Italien aus an die Augsburger Firmen – mit den Welser war er verwandt – über überseeische Angelegenheiten. Peutinger war geistig äußerst rege, er übersetzte die Schriften italienischer und portugiesischer Seefahrer und konnte aus seiner Belesenheit auch hundert Namen berühmter Frauen zusammenbringen, auf die Kaiser Maximilian seine Feldgeschütze taufte. An seine Menschenkenntnis und Kunst der Menschenbehandlung wurden hohe Anforderungen gestellt, als er zwischen dem phantastischen und ungeduldigen Kaiser, den Künstlern, die „Weißkunig“ und „Teuerdank“ zu illustrieren hatten, und den Druckern vermitteln mußte. Dürer hat sich, im Bewußtsein, ein Werk geschaffen zu haben, das deutsche Art und Kunst auf italienischem Boden auf das Würdigste und Glänzendste vertreten konnte, selbst dieser festlichen Gemeinde zugesellt und – auf der gleichen Laienseite – einem deutschen Künstler ein Denkmal gesetzt im Bildnis des Baumeisters Hieronymus aus Augsburg, der für die deutschen Kaufleute in Venedig den „Fondaco dei Tedeschi“ errichtet hatte.

Abb. 63

Die Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf blauem Grund (L. 10, Berlin) gehört zu den Bildniszeichnungen Dürers, die über die Bedeutung eines Einzelporträts hinausgewachsen sind zu Aussagen über Menschentypen. Der Augsburger mit dem Winkelmaß in der Hand sieht aus, wie eben abgerufen vom Zeichentisch, die Haare zerwühlt, die Augen abwesend, weil sie noch bei der künstlerischen Arbeit sind; etwas Gestörtes, ja Verstörtes im Blick. Das seherische Entrücktsein und die anima candida eines künstlerischen Menschen hat Dürer nie wieder so deutlich erfaßt. Unter dieses Architektenbildnis setzen wir die Verse des Angelus Silesius:

„Rein, wie das feinste Gold,  
Steif, wie ein Felsenstein,  
Ganz lauter, wie Kristall,  
Soll dein Gemüte sein.“

Mehr noch als im Rosenkranzfestbilde dürfen im Allerheiligenbilde die Bildnisfiguren von Männern und Frauen Nürnbergscher Geschlechter ihr Erscheinen vor der göttlichen Dreifaltigkeit damit rechtfertigen, daß sie für uneingeweihte Augen nur Standestypen darstellen: Ritter und Bürger, Bauer und Mönch, Mann und Weib. Gümbel hat auch hier mit Glück den Bildnisgehalt des Werkes nachgewiesen. Auf der linken wie auf der rechten Seite erscheinen Mitglieder der Familien Landauer und Haller. Des Bildes Stifter, Matthäus Landauer, naht sich demütig, den Hut in den Händen, der Offenbarung des dreieinigen Gottes. Der Kardinal, vertraut mit dem himmlischen Zeremoniell, ermutigt den bürgerlichen Greis, doch näherzutreten. „Komm, hebe dich zu höheren Sphären...!“ Landauer war nicht, wie manchmal zu lesen ist, ein schlichter „Rotgießer“, sondern ein wohlhabender „Schmelzherr“, das heißt, der Inhaber eines Schmelzhüttenhandels in Thüringen. Er hatte 1501 mit Erasmus Schildkrot zusammen zur Versorgung von zwölf alten Männern Nürnbergs das „Zwölfmännerhaus“ gestiftet und 1511 für die Kapelle dieses sog. Landauerklosters bei Dürer die Altartafel bestellt. Hinter Landauer erscheint – als Mönch – der 1468 verstorbene Vater Markus Landauer, gegenüber, in der rechten Bildhälfte, der ritterliche Schwiegersohn Wilhelm Haller. Es wird wohl stimmen, daß unter den Frauen des Bildes Mutter, Schwestern und Nichten des Stifters sich finden lassen. Solche Ergebnisse der lokalen Bild- und Familienforschung befriedigen mehr als die menschliche Neugier und den Ahnenstolz. So klein der Gewinn im einzelnen zu sein scheint, er vervollständigt doch unsere Vorstellung von dem dichten Netz menschlicher Beziehungen, in die Dürer versponnen war, und in denen er sich wohlgeföhlt hat. Von dem Kopf des alten Landauer haben wir – ebenso wie vom Kopf des Baumeisters Hieronymus – eine Kreidovorzeichnung (L. 75, Frankfurt a. M.). Und wieder versagt die Bezeichnung „Bildnisstudie“. Wie in dem Hieronymus von Augsburg der künstlerische Mensch enthalten ist in der Stunde der Konzeption einer Idee, so ist das Haupt des Nürnberger Landauer zum Ausdruck der Andacht geworden. Auge, ganz Auge ist der Greis, sein Auge „sieht den Himmel offen“.

I. D. Ingres hat einmal gesagt, jedes gute Bildnis müsse Züge der Karikatur haben. Er wollte damit ausdrücken, daß die seelisch entscheidenden Züge, die Träger des Ausdruckes, herausgeholt und auch für das ungeschulte Auge sichtbar gemacht werden müssen. Diese Eigenschaften guter Bildnisse besitzen diejenigen Dürers in höchstem Maße, darauf beruht ihre Einprägsamkeit. Kein Kopf Holbeins hat den Weltruhm des Dürerischen Holzscherers erreicht. Dürer als Menschendeuter und -darsteller kennt keine Lauheit. Malt er eine energische Natur, so ist sie mit Energie geladen bis zu unerträglicher Gespanntheit, steht er einem nach

Aller-  
heiligenbild  
Abb. 70-71

Dürer als  
Menschen-  
deuter

innen gewandten Charakter gegenüber, so verschließt er das Antlitz bis zur Undurchdringlichkeit. Das Bildnis eines Mannes des öffentlichen Lebens stattet Dürer mit einem solchen Maß von Würde aus, daß man vergißt, zu fragen, ob hinter einer großen Haltung auch immer ein großer Mensch steht. So erklärt es sich, daß der Betrachter der Dürer-Bildnisse nicht nur Menschen ganz verschiedenen Temperamentes vor sich sieht, sondern die Temperamente selbst dargestellt glaubt. Was man das „zornige Porträt“ genannt hat, das ist nicht eine Gruppe von Abbildern zorniger, sondern charaktvoller Menschen, deren Temperament ihren Gesichtszügen jene Strenge, Gespanntheit, auch Angriffsbereitschaft verliehen hat, die der Mimik des Zornes verwandt ist.

Eine erste große Reihe von Dürerbildnissen voll gesteigerter Seelenhaftigkeit läßt sich aus solchen erregten Köpfen zusammenschließen, sie ist nicht etwa an eine bestimmte Periode des Dürerischen Lebens gebunden, sondern reicht von 1499 bis 1526, ihr gehören also Früh- wie Spätwerke an. Schon die beiden Weimarer Bildnisse des Hans Tucher und der Felicitas Tucher (1499) haben das Gespannte, das Ganz-bei-der-Sache-Sein der Dürerbildnisse. Im Oswalt Krell (München) ist dieser Ausdruck mit Hilfe des Gegensatzes von Körper- und von Blickrichtung bis in das Dramatische gesteigert. Man hat die Empfindung, als habe Dürer seine Modelle nicht in einer Alltagsstunde gemalt, sondern jedesmal in einer Schicksalsstunde, die alle Seelenkräfte mobilisiert, alle Energien anspannt, aber auch alle konventionellen Masken abfallen läßt. Der Kopf des Oswalt Krell von 1499 mit dem Blick eines Falken vor dem Niederstoßen gehört einem Seelenverwandten Dürers an. Auch Krell ist vom Stamm der sich selbst verzehrenden Naturen. Heinz Braune hat nachgewiesen, daß dieser Krell nicht ein Mitglied der bekannten Nürnberger Familie ist, sondern einem schwäbischen, in Lindau am Bodensee blühenden Geschlechte angehörte. In den Händen Krells lag wirtschaftliche Macht und Verantwortung: die Ravensberger Gesellschaft, deren Faktor er war, kontrollierte einen Teil des westdeutsch-italienischen Handels.

Mehr als das schon durch seine Farben ausgleichende Gemälde ist die Bildniszeichnung Träger dieser „karikatur“-ähnlichen Darstellungskunst: sie bringt den Menschen auf die kürzesten und prägnantesten Linienformeln. Zwischen 1505 und 1514 etwa hat Dürers Stift eine Reihe schlagender Bildnisaphorismen niedergeschrieben. Die schöne Kreidezeichnung eines häßlichen Mannes mit Kappe (L. 74, London, 1505), den tollen Kopf mit der Geiernase des Konrad Verkell (L. 750, London, 1508), ein Blatt von unheimlicher Genialität des Kohlestriches, mit einem Kerl, wie entsprungen einem Shakespearischen Lustspiel. Über das stillgläubige Haupt des alten Landauer hinweg führt diese Linie der karikaturähnlichen Skizzen hinauf zur Zeichnung der Mutter von 1514.

Abb. 18-19

Abb. 17

Bildnis-  
zeichnungen

Abb. 13

Dann aber kommt die Gruppe der hochberühmten Gemälde, an die sich in aller Zeit der Ruhm des Bildniskünstlers Dürer geheftet hat. 1524 das Madrider Männerbildnis, für das verschiedene Namen vorgeschlagen worden sind. Als man noch glaubte, das Bild sei 1521 gemalt, hielt man den Dargestellten mit dem „zornigen“ Blick aus kleinen dunklen Augen und der Schriftrolle in der Hand für H. Imhoff d. Ä. oder für Joos Planckvelt, Dürers Antwerpener Wirt. Glück, der das Datum als 1524 festgestellt hat, glaubt, daß wir den Rentmeister Lorenz Starck vor uns haben. Eine der älteren und zugleich der neuesten Taufen (zuerst von Wustmann, jetzt wieder von Winkler ausgesprochen) lautet auf Pirckheimer. Ihm hat Dürer aus den Niederlanden „ein großes Barett“ mitgebracht; dieses und die den Gelehrten bezeichnende Schriftrolle, dazu eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge sollen den „zornigen“ Mann als den cholерischen Nürnberger Humanisten ausweisen. Für ganz überzeugend halte ich diese Gründe nicht. Auch die beiden Nürnberger Ratsherren Holzschuher und Muffel gehörten zu den Freunden, denen Dürer etwas mitgebracht hatte: dem einen ein „übergroß Horn“, dem andern ein „scharlach Brusttuch“. Ihre Bildnisse von 1526 werden stets in einem Atemzuge genannt. Man empfindet das Paar (das sich auch im gleichen Museum in Berlin schließlich zusammengefunden hat) als zweifache unübertroffene Aussage über das Wesen der deutschen Männer, die die alte Reichsstadt zur Zeit der Reformation mitregiert haben. Man sieht zugleich aber auch in ihnen typische Temperamentsgegensätze verkörpert. An einen bewußten Gegensatz hat Dürer sicher nicht gedacht. Aber in jedem Falle ist er bis an die Grenze des seelischen Ausdruckes gegangen. Holzschuher aktiv, mit zugreifendem, aus den Augenwinkeln schießendem Blick, bereit, sofort loszupoltern. Das über die eigenwillige Stirn züngelnde Haar ist Ausdruck des Temperamentes eines „geladenen“ Menschen. Mehr als andere Bildnismaler überläßt es Dürer den Haaren, über den Menschen auszusagen. Man denke an den Künstlerkopf des Hieronymus vom Rosenkranzfestbilde und an die feierliche Mähne des Münchener Selbstbildnisses. Neben dem Brausekopf Holzschuher wirkt Jakob Muffel kalt. Eine verschlossene Natur, von knapper, auch an kleinlichen Bildungen (die Nase) nicht freier Gesichtsform. Von diesen verkniiffenen Lippen erwartet man auch nur knappe und kühle Antworten. Muffels Vater war der von uns erwähnte Reliquiensammler und Ablaßkäufer Nikolaus Muffel gewesen, den der Rat von Nürnberg 1469 wegen Veruntreuung öffentlicher Gelder aufhängen ließ – ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß Muffel das Amt des zweiten Losunger bekleidete. Wenn Hieronymus Holzschuher als Typus des Cholерikers in einer Reihe der vier Temperamente mit Ehren bestehen könnte, Muffel als Phlegmatiker – das hieße doch zu wenig über ihn auszusagen: er ist nicht phlegmatisch, wohl aber hochmütig verschlossen.

Gemalte  
Bildnisse  
Abb. 47

Abb. 49

Abb. 63

Heroisierung  
der Bürger-  
bildnisse

Die Heroisierung dieser Bürgerbildnisse bestreitet Dürer rein aus dem geistigen Kapital der Dargestellten, das er freilich aufs äußerste in Anspruch nimmt. Zu Mitteln monumentaler Aufmachung greift Dürer im Bildnis des Pirckheimerschen Schwiegersohnes Johann Kleberger (1526, Wien). Die geheime Sehnsucht, es antikischer Art gleichzutun, läßt hier den Pinsel den Meißel nachahmen. In kreisrunder Öffnung steckt der Kopf wie eine Büste mit nacktem Hals. Erinnerungen an Mantegna und an oberitalienische Bildnisbüsten mögen Dürer vorgeschwebt haben.

Und nun der Mann, der Dürers Herzen am nächsten stand, auch ein Mitglied der cholерischen Menschenfamilie, Willibald Pirckheimer. Pirckheimer war das, was Goethe eine problematische Natur zu nennen liebte: umstritten als Philologe (er übersetzte Theophrast, Lucian, Plato, Plutarch, Xenophon), umstritten als Staatsmann (er war Geheimer Rat Maximilians), umstritten als Feldherr (er führte die Nürnberger gegen die Schweizer), umstritten auch als Mensch und Freund (er verlästerte Dürers Witwe und den Freund Lazarus Spengler). Seine hochfahrende Art drängte über die kleinen Verhältnisse Nürnbergs hinaus, ohne daß seinem Ehrgeiz die Stärke seiner Begabung und die Festigkeit seines Charakters entsprochen hätten. Das Leben hat dem verwöhnten Patrizier die Enttäuschungen nicht erspart. Pirckheimer war empfänglich, aber nicht opferbereit, angeregt und anregend, aber ohne rechte Liebe und Geduld, er war ein Mann von Welt, aber ohne Anmut – und am Ende sah er sich krank, vereinsamt und vergrämt. – Drei gesicherte Bildnisse Pirckheimers haben wir von Dürers Hand: Beispiele für den Unterschied von Ähnlichkeit und Wesentlichkeit. Die beiden Zeichnungen von 1503 (L. 142 in Braunschweig, L. 376 in Berlin) sind geistige Nahbilder, sie geben den Menschen, den Dürer in Vorzügen und Fehlern von Jünglingstagen an aus der Nähe kannte. Das ist der Mann aus reichem Hause, eitel auf seine Herkunft, seine Stellung, seinen Geist, aber auch auf seine äußere Erscheinung, der Frauenfreund, dem es schwer geworden ist, von der Jugend Abschied zu nehmen, der elegante Mann, den Dürer wegen seiner Vorliebe für Schönheitsmittelchen verspottete, er „rieche“ ihn bis nach Venedig, heißt es in einem Briefe. Die beiden Zeichnungen, deren eine (die Braunschweiger, zart mit dem Silberstift skizzierte) vielleicht Pirckheimer selbst mit einer obszönen griechischen Inschrift versah, unterschlagen kein Ähnlichkeitszeichen, auch nicht die eingedrückte Nase. Als aber Dürer für die Verbreitung den Kupferstich von 1524 schuf, holte er aus Pirckheimers Kopf alles heraus, was zum höheren Wesen des Menschen gehörte: das lebendige, geistvolle Auge, die gebuckelte Stirn, die von stärkster Vitalität zeugenden Lippen, das bloße Ähnlichkeitsmerkmal der gebrochenen Nasenform aber ließ er unbetont. Auch bei diesem Kopfe sind die Haare über das Natürliche hinaus in Fülle und Bewegtheit

Abb. 27

Abb. 26

gesteigert. Aus dem weichen Genußmenschen ist ein herrscherliches Löwenhaupt geworden. In einem bei Koberger 1498 erschienenen Buche des Ludovicus de Prussia „trilogium animae“ hat Dörnhöffer einen Kopf gefunden, der als Anschauungstafel für den Sitz geistiger Kräfte dient. Dieses „caput phisicum“ trägt unbestreitbar Pirckheimers Züge. An der Stelle der Stirnbuckel links und rechts der Nasenwurzel sind die „imaginatio“ und die „fantasia“ lokalisiert. Ein lange Zeit wenig beachtetes Männerbildnis (Rom, Galerie Borghese) haben Schleyer und Benesch als ein Porträt Pirckheimers um 1505 angesprochen.

Es ist nicht wahr, daß sich die zartere Wesenheit der Menschen dem Bildniskünstler Dürer entzogen hätte. Zweifellos haben ihm die aktiven Naturen sonderlich „gelegen“, aber wie edel hat Dürer doch die kontemplative Ruhe gelehrter Köpfe gegeben, wie hat er außer den sprudelnden Temperamenten die stillen, aber tiefen Wasser der Seele verstanden! Wie sollte es auch anders sein? Dürer ist ja nicht nur der Dramatiker der Apokalypse gewesen, sondern auch der Epiker des Marienlebens. Und im Laufe seines Lebens ist es auch in seiner Brust stiller geworden. Es hieße die Vorstellung von Dürers Kunst unzulässig vereinfachen, wollte man ihn nur finden in den Bildnissen Holzschuhers und Oswalt Krells, nicht auch in der späten (1527) Zeichnung des Ulrich Starck (L. 296, London), und vergäbe man über all den Männergestalten, daß es auch Frauenbildnisse von Dürers Hand gibt! Und mehr noch: der Maler der selbstbewußten Patrizier ist auch der Porträtist deutscher Fürsten gewesen. Damit öffnet sich der Ausblick auf weitere Gruppen Dürererischer Bildnisse.

Als Luthers nächster Vertrauter, Melanchthon, nach Nürnberg kam, in seiner Eigenschaft als Praeceptor Germaniae und mit dem Auftrage, das Nürnbergsche Schulwesen umzubilden, hat Dürer den berühmten Reformator, Gelehrten, Politiker und Schulmann gezeichnet. Und die Zeichnung (L. 869, Florenz, 1526) hat als Vorlage gedient für den Kupferstich des gleichen Jahres. Vergleicht man hier die private Urkunde: die Handzeichnung, mit dem öffentlichen Bildnis: dem Stich, so erzählen die Abweichungen nicht nur von den formalen Mitteln, mit denen ein Künstler die Wirkungen zu steigern weiß, sie zeugen auch für das hohe Verantwortungsbewußtsein Dürers seinem Modell gegenüber. Denn, so wie die vervielfältigende Kunst des Bilddruckes das Antlitz dieses führenden Mannes der deutschen Geisteswelt hinausgehen ließ, so sah ihn die Nation. Dürer hat nichts hinzugesetzt und nichts verschwiegen. Hier wie da – auf der Federzeichnung und im Kupferstich – ist es der gleiche Mensch: der Gelehrtenkopf mit der hohen, eigensinnigen Stirn unter wirren Haaren, mit den seelenvollen Augen und dem Munde eines Mannes, der viel zu sprechen gewöhnt ist, aber: nicht eines dieser Merkmale, das in der Graphik nicht gesteigert, betont, präzisiert wäre! Von der metallischen

Gelehrte Köpfe

Abb. 52

Melanchthon

Abb. 60

Technik, in der Stahl auf Kupfer arbeitet, ist etwas wie ein eherner Geist auf den Dargestellten übergegangen. Das Auge strahlt aus seiner schön modellierten Höhle, die Stirne wölbt sich wie eine gehämmerte Schale. So, festgemacht, „gestählt“, konnte Dürer den Mann im Bilde seinen Weg durch Deutschland machen lassen. Das, was Melanchthon im Leben manchmal fehlte, die Festigkeit, hat die Kunst Dürers ihm für alle Zeiten gegeben.

Melanchthon stand neben Luther, der Mann der Mäßigung und der Versöhnung neben dem Manne, der keine Kompromisse kannte und von keinem Maß wissen wollte. „Ich muß“, sagte Luther, „die Klötze und Stämme ausrodern, Dornen und Hecken weghauen, die Pfützen ausfüllen und bin der grobe Waldrechtler – aber Philippus fährt säuberlich und stille daher, bauet und pflanzt, säet und begeußt mit Lust, nachdem ihm Gott gegeben hat seine Gaben reichlich.“ Melanchthons Wunschtraum war, zwischen Reformation und Humanismus das Bündnis zu schließen. Philologe – Liebhaber des Wortes –, der er von Hause aus war und blieb, sah er in der Sprache, in der „Schrift“ den Schutzwall gegen religiösen Subjektivismus. Religionspolitik hieß für Melanchthon Bildungspolitik. Er war der wahre „Professor“, ein Bekenner, Forscher und Lehrer.

Erasmus von  
Rotterdam

Sein nächster Geistesverwandter ist Erasmus von Rotterdam. Auch ihn hat Dürer porträtiert, wie es auch Quentin Massys und Hans Holbein d. J. getan haben. Die landläufige Meinung ist, hier habe Dürer versagt, an dem Kopf des geistvollen Skeptikers und komplizierten Charakters sei Dürers schlichte Art gescheitert. Diese Ansicht ist falsch! Richtig ist aber, daß beide: Maler und Modell, voneinander enttäuscht waren. Dürer hat Erasmus, diesen Gelehrten von internationalem Range, den Führer der Humanisten, den ehemaligen Mönch und burgundischen Rat, Religionspolitiker und ironischen Weltweisen zweimal gezeichnet, in Antwerpen und in Brüssel 1520. Das Antwerpener Blatt (L. 361, Paris) ist erhalten. Es ist eine wunderbare Kohlezeichnung, die den etwas eingesunkenen zarten Körper des Gelehrten gibt, der vor sich niederschaut, als schriebe die unsichtbare Hand, oder als läse das Auge in einem unsichtbaren Buche. In den Winkeln des schmallippigen Mundes wohnt der Spott, mit dem Erasmus weder andere noch sich selbst verschonte. Aus dem mageren Gesicht eines Stubenmenschen springt eine gebogene Nase mit der langen Spitze, die sich so oft in den Physiognomien der Weltverbesserer, der stillen Philosophen und rechthaberischer Schultyrannen findet. So sah das „alt Männlein“ aus, von dem Dürer – wohl während der Porträtsitzung – gehört hatte, daß er sich selbst noch zwei Jahre gegeben habe, die er noch taue, etwas zu tun. Als Erasmus so melancholisch über sich sprach, war er dreiundfünfzig Jahre alt, und Gott gab ihm nicht nur zwei Jahre zu leben, sondern sechzehn. Wenn Dürer ihn so in seiner

Abb. 37

vergeistigten Gebrechlichkeit gesehen und gezeichnet hatte, dann wird er selbst nicht recht daran geglaubt haben, daß Erasmus der Mann gewesen wäre, das Erbe Luthers anzutreten, wozu ihn Dürer ja aufruft an jener Stelle des Tagebuches der Niederländischen Reise, die Dürers Klage über die falsche Pfingstnachricht von der Ermordung Luthers (1521) enthält. Da heißt es: „O Erasme Roteradame, wo willst du bleiben? Hör du Ritter Christi, reit hervor neben dem Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, erlang der Märterer Kron!“ Erasmus hatte das Büchlein vom „Ritter Christi“, auf das Dürer anspielt, geschrieben, aber er war nicht dazu gemacht, als Ritter neben dem Herrn Christum zu reiten. „Laßt andere“ – so schrieb er 1520 – „nach dem Märtyrertum streben, ich verdiene nicht soviel Ehre“. Erasmus war keine Luther-, keine Loyola-, keine Zwingli-Natur. Luther, der nach dem endgültigen Bruch mit Erasmus diesen ihm innerlich wie äußerlich völlig entgegengesetzten Mann mit seinem leidenschaftlichen und hemmungslosen Haß verfolgt hat, nannte ihn einen listigen und tückischen Mann, der beider, Gottes und der Religion, gespottet habe. Loyola, einstiger spanischer Ritter und Fanatiker des Glaubens, fühlte sich von dem Schrifttum des Erasmus enttäuscht, ihm schien das alles matt und lahm. Erasmus war in einem robusten Jahrhundert einer der feinsten Menschen, in tragisch ernster Zeit ein lächelnder Ironiker, er schrieb über den Soldaten Christi – alles Soldatische aber war ihm völlig fremd. Er hätte sicher nicht – wenn ihm schon einmal der Teufel erschienen wäre – mit dem Tintenfaß nach dem ungebetenen Gast geworfen, er hätte mit ihm geistvoll und in gepflegtestem Latein disputiert.

Dieser kluge Mann war aber doch eitel genug, um – durch des gemeinsamen Freundes Pirckheimers Vermittlung – danach zu verlangen, noch ein zweites, richtiger drittes Mal von Dürer porträtiert zu werden. Dieses Bildnis aber, ein Kupferstich (1526), geschaffen von der Hand des größten europäischen Meisters seiner Tage, sollte so wie eine schon 1519 entstandene Schaumünze den Ruhm des großen Niederländers über alle Lande tragen. Erasmus schrieb 1525 an Pirckheimer: „Ich möchte gern von Dürer porträtiert werden, wer möchte das nicht, von einem so großen Künstler? Aber wie ist es möglich? Er hatte in Brüssel seinerzeit in Kohle begonnen, aber ich muß ihm schon lange aus dem Gedächtnis entschwunden sein. Wenn er aus dem Gedächtnis und mit der Medaille etwas anfangen kann, dann mag er mit mir tun, was er mit Dir tat, den er etwas zu dick gemacht hat.“ Dürer entsprach der Bitte. Seit sechs Jahren hatte er Erasmus nicht gesehen, so war ihm die Medaille des Quentin Massys willkommen. Er entnahm ihr die griechische Beischrift: „Das bessere Bild werden Dir seine Schriften zeigen“, eine echt Erasmische Inschrift, die jede Bildkritik entwaffnet und zugleich für die Bücher des Dargestellten wirbt. Dürer wußte hier ebensogut wie bei dem Bildnis Pirck-

Charakter  
des Erasmus

Abb. 51

heimers und Melanchthons, worauf es ankam, nämlich auf eine mit der Wahrheit zu vereinbarende repräsentative Erscheinung. Der Kupferstich gibt den Gelehrten, der an seinem Stehpult schreibt, von den geliebten Büchern umgeben. Für das Antlitz hat Dürer zweifellos auf seine Kohlezeichnung von 1520 zurückgegriffen, die gesenkten Augen – auch diese Einzelheit aus der Skizze übernommen – bekommen jetzt ihren Sinn, ruhen sie doch auf dem Papier, wohl einem der zahllosen Briefe, den die aus dem weiten Ärmel hervorgekrochene, schon etwas greisenhafte Rechte schreibt. Erasmus war nicht restlos glücklich mit diesem Bildnis. „Dürer hat mich abgebildet, aber es gleicht mir gar nicht“, klagte er, aber gerade dieses Urteil wird für die Ähnlichkeit des Porträts sprechen. Lavater, der Physiognomiker, glaubte von den Zügen des Erasmus „das Feine, Bedächtige, Klug-Furchtsame“ ablesen zu können. Wenn in der Vase neben Erasmus Maiglöckchen stehen, so vielleicht deshalb, weil der von Todesfurcht stets verfolgte Gelehrte diese Blume besonders liebte, die seit alters in Deutschland als ein Kraut galt, das gegen den Tod gewachsen ist.

Abb. 37

Eobanus  
Hessus

Der dritte Gelehrtenkopf gehört Eobanus Hessus. Er war der Verfasser der Lobschrift auf Nürnberg: „Norimberga illustrata“. Die an Superlative gewöhnte Zeit nannte ihn den „christlichen Ovid“. Er war ein eifriger Dichter und Zecher, Ruhm der Universität Erfurt, eine Charakterfigur, die Friedrich Paulsen mit Mr. Micawber in Dickens Copperfield verglichen hat. Eobanus Hessus ist 1526 von Dürer gezeichnet worden (L. 25, London). Er trug einen schönen, geistig gewordenen Bauernkopf auf den Schultern. Gleich Celtis und anderen Humanisten stammte Eobanus Hessus vom Lande. Dieses Bildnis, nach unten ergänzt durch die hinzugezeichneten Hände mit der üblichen Schriftrolle, ist bei der Umsetzung in die Sprache des Holzschnittes 1527 vergrößert worden – es war auch nicht die Hand Dürers, die dabei mitgewirkt hat.

Abb. 18

Frauen-  
bildnisse

Wie man Dürer, diesem geistgläubigsten der deutschen Maler, die Fähigkeit hat absprechen wollen, Arbeiter der Stirn zu porträtieren, so hat man auch gesagt, er sei kein Frauenmaler gewesen. Frauenbildnisse sind in seinem Gesamtporträtwerk in der Minderzahl, unter den Bildrucken sind sie überhaupt nicht vertreten, da Frauen ja nur selten Figuren des öffentlichen Lebens waren. In der privaten Sphäre aber, als Verwandte des Malers (Frau und Mutter), als Ehefrauen der Dürerischen Auftraggeber und gelegentlich als weibliche Angehörige befreundeter Haushalte, schreiten eine ganze Reihe stattlicher und auch hübscher Frauen durch Dürers gemaltes und gezeichnetes Werk. Der Blick und Sinn für weibliche Schönheit ging ja Dürer keineswegs ab. Er wußte um den verführerischen Reiz eines Frauenkörpers, man denke an die schöne Unbekannte, die dem träumenden „Doktor“ erscheint, an die reizende, verlegene junge Frau, die die Engel krönen (Stich 1518), an Eva (Madrid, Prado, 1507),

Abb. 105, 112

der zu widerstehen nicht nur ihrem Adam schwer fallen dürfte, an die vornehm-heitere Maria der Wiener Zeichnung von 1512 (L. 525) und andere mehr.

Wenn wir, wie bei den Männerbildnissen von Selbstporträts und Familienporträts, so auch bei den Frauen von den Bildnissen der Frau und der Mutter hier absehen, so gehört dem nächsten Nürnberger Kreise Dürers an jenes junge Mädchen mit dem Zopf, das er 1515 (L. 46, Berlin) gezeichnet hat. Ein deutscher Backfisch, brav, ein wenig dummlich und mit den verschlafenen Augen der Entwicklungsjahre, ein Blatt, dessen psychologische Bedeutung nicht geringer ist als sein künstlerischer Rang. An Bildnisgehalt übertrifft diese Zeichnung die Gemälde der Fürlegerin, die, eine Magdalena, in ihrem Haarmantel erscheint (Frankfurt a. M.). Die Nürnberger Frauen waren kein weiches Geschlecht, aber jede stellte das dar, was Gottfried Keller eine „Figur“ genannt hat. Was ist das für ein herrlicher weiblicher Charakterkopf, den Dürer mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt hat (Paris, Nationalbibliothek, um 1497?), der aber wohl kaum Frau Agnes gehört! Die Nürnberger Patrizierinnen haben harte Züge mit etwas vortretenden, wie erstaunt ins Leben blickenden Augen, so Felicitas Tucher (Weimar) und Elsbeth Tucher (Kassel).

Man kann Dürer die Freude nachfühlen, mit der er in Venedig die Damen der deutschen Kolonie gemalt hat, unter denen sich ausgesucht liebenswürdige und strahlende Gesichter befunden haben. Auf blauem Papier mit dem Pinsel zeichnete Dürer einen stolzen Mädchenkopf mit freien großen Flächen, klaren Augen und schwellendem Mund (L. 501, Wien). Dürer benutzte das schöne Mädchen für die Eva von 1507 (Madrid). Wie kann man Dürer den Sinn für weibliche Schönheit absprechen angesichts der beiden, in der zweiten venezianischen Zeit, also 1506/07 gemalten, Bildnisse in Berlin und Wien? Von dem Wiener Bildnis eines feinen und heiteren Mädchens aus gutem Hause wissen wir ebensowenig wie von der reifen milden Frau des Berliner Porträts, wer sie sind. Die Stickerei am Miederband des Bildnisses in Berlin, die die Buchstaben A und D aufweist, hat Bode dazu verführt, Agnes Dürer erkennen zu wollen. Gümbel wird aber wohl das Richtige getroffen haben mit seiner Vermutung, daß die Dargestellte Anna Fugger ist, vermählt mit Georg Thurzo, der auch Jörg Dorssi oder Jörg Dürze genannt wurde. Die Buchstaben bedeuten dann also: Anna Dorssin. Auf die Stimmung seelischer Gelöstheit, wie auf den Bildaufbau ist Giorgiones Bildnisstil nicht ohne Einwirkungen geblieben. Das merkwürdige Mädchenbildnis von 1507 (Berlin) – halb ein Mädchen-, halb ein Knabenkopf – kann neben diesen beiden deutschen Frauenporträts aus Venedig nicht bestehen.

Das Tagebuch der Niederländischen Reise berichtet von einer ganzen Reihe weiblicher Conterfäte. Die Frauen und Töchter, ja auch die Magd

Abb. 33

Abb. 25

Abb. 19, 20

Abb. 112

Abb. 21, 29

des Hauses zu zeichnen, war eine beliebte Form, mit der sich Dürer für die gewährte Gastfreundschaft erkenntlich zeigte. So hat er die schöne Jungfrau (die Braut des Gerardo Bombelli?) gezeichnet (L. 852, Frankfurt), eine Frau aus dem Hause des Jan de Haas (L. 342, Chantilly) und auch die Mohrin Katharina des Faktors Brandan (L. 851, Florenz).

Abb. 41

Den Zug der Frauen – wie vieles mag verlorengegangen sein! – beschließen zwei Fürstinnen, beide 1525 mit Kreide gezeichnet. Die eine, jung, elegant, mit großem, modischem Hut und dem Schoßhündchen (L. 172, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), ist vielleicht Susanne, Markgräfin von Brandenburg-Anspach, die andere, eine feste, bürgerlich anmutende Frau, ist die Markgräfin Margarete, Schwester des Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Anspach (L. 868, London).

Höfische und  
kaufmännische  
Welt

Die höfische Welt und die Welt der niederländischen, d. h. in den Niederlanden ansässigen deutschen und ausländischen Großkaufleute führte Dürer eine Fülle interessanter Menschen zu, darunter Männer, die Geschichte gemacht haben. Von Deutschland in das Niederland hinüber mag uns geleiten der Reichsherold Caspar Sturm (L. 340, Chantilly), in Aachen von Dürer gezeichnet – die Landschaft Tiel an der Waal ist später dazugekommen. Der Mann mit dem brutalen Gesicht und den beiden ganz verschiedenen Augen hatte 1521 als kaiserlicher Waffenherald den Auftrag, Luther zum Wormser Reichstag zu geleiten. Er soll es auch gewesen sein, der als Herold des Fürstenbundes 1523 Franz von Sickingen die Aufforderung zur Übergabe seiner Burg Landstuhl gebracht hat. Noch einen zweiten merkwürdigen Kriegsmann hat Dürer auf der Reise, als Brustbild und kniend hinter seinem Wappen, porträtiert, den einäugigen Hauptmann Felix Hungersberg (L. 561 und 562, Wien). Er war ein Liebhaber verschiedener Künste, schlug „köstlich“ die Laute, kaufte von Dürer Bilddrucke, ließ sich auch solche schenken und schickte als Gegengabe hundert Austern dem Ehepaar Dürer in die Herberge.

Abb. 39

Neben über hundert Bildniszeichnungen in den verschiedensten Techniken und auch in verschiedenen Graden künstlerischer Durchbildung hat Dürer in den Jahren 1520 und 1521 nach seinen Angaben fünf Porträts in Öl gemalt. Das Bild König Christians von Dänemark, des vornehmsten seiner niederländischen Modelle, ist leider verschollen. Ebenso verlorengegangen ist das Porträt der Frau des Antwerpener Herbergswirtes Plankvelt. Wenn Glück recht hat und das berühmte Madrider Männerbildnis nicht 1521, sondern erst 1524 gemalt worden ist, fällt der Name Plankvelt für dieses Bild weg und es sinkt vorläufig in die Namenlosigkeit zurück. Die Vorstellung von dem Antwerpener Jobst Plankvelt muß sich bis auf weiteres an die 1520 mit der Feder gezeichnete Skizze halten (L. 196, Frankfurt a. M.): eine „tête carrée“ mit breiter Nase, starker Unterlippe und kurzem Halse. Die von Flechsig gesehene Über-

Abb. 47

einstimmung zwischen der Federzeichnung und dem Madrider Gemälde in allen wesentlichen physiognomischen Merkmalen vermag ich nicht anzuerkennen. Die Art des Blickens ist charakterlich grundverschieden. Zeitlich vor dem anonymen Bildnis in Madrid, aber auch 1521, ist das Dresdner Bild entstanden, für das sich der Name Bernhard van Orley eingebürgert hat. Ein Bernhard ist es, denn auf dem Zettel in der Hand des Dargestellten steht: „dem Bernh . . . zw . . .“ Der Beweis, daß Bernhard van Orley gemeint ist, läßt sich aber nicht führen. Für die zuerst von Ephrussi aufgebrachte These spricht, außer einer gewissen Ähnlichkeit mit einem Bildnisstich, nur unser Wunsch, dieser junge Mann möge der Künstler van Orley sein, den Dürer kennengelernt hatte. Flechsig's philologische Genauigkeit und unbestechliche Tatsachenforschung schlägt vor, das Dresdener Bildnis endgültig als das von Dürer erwähnte Konterfei des Bernhard von Resten anzusehen, für das der Dargestellte acht Gulden an den Maler, einen Gulden Trinkgeld an die Magd Susanna und als Geschenk an des Malers Frau „eine Cronen“ gegeben hatte. Und nun das dritte Ölbild. Im Mai 1521 notiert Dürer: „ich hab Rentmeister Lorenz Sterck gar rein (und) fleißig mit Ölfarben conterfeit.“ Wir haben den Mann vor uns in dem Gemälde in Boston (Isabella Gardner Museum). Auf den Niederländer weist schon der Hut hin, dessen Vorderkrempe hochgebunden wird; er kehrt auf vielen Bildniszeichnungen aus Dürers niederländischen Jahren wieder. Dieser ernste und noble Mann war kaiserlicher Domänen-Rentmeister, das heißt, er verwaltete die Einkünfte von Brabant und Antwerpen. Lorenz Starck stammte aus der Gegend von Lüttich.

Um diese Gemäldegruppe legt sich ein ganzer Kranz von Bildniszeichnungen, die nur zum Teil zu identifizieren sind. Es handelt sich um Mitglieder der Familien Bombelli, um portugiesische Faktoren, süddeutsche Bankiers und um niederländische Künstler. Der bedeutendste und Dürer am nächsten stehende dieser Männer war der Sekretär der portugiesischen Faktorei Rodrigo d'Almada. Für seine vielfachen Dienste und uneingeschränkte Gastlichkeit hat sich Dürer durch mehrfache Porträtierungen bedankt und ihm schließlich als Geschenk den gemalten heiligen Hieronymus (Lissabon) überlassen. Wie der mächtige Sekretär der portugiesischen Faktoreien, die als Agenten ihres Königs das Pfeffermonopol verwalteten und den europäischen Gewürzmarkt beherrschten, aussah, sagt die Pinselzeichnung auf grauvioletterm Papier (L. 66 in Berlin). Ob auch das Blatt L. 53, Berlin, die gleiche Persönlichkeit darstellt, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Unter den deutschen Gestalten fällt durch edle Haltung und Kopfbildung Hans Pfaffrod aus Danzig (L. 178, Paris) auf.

Auf einer Insel im Meer der Bildnismalerei Dürers drängt sich ein Häuflein Künstler zusammen. Es sind nicht viele, gemessen an der Zahl

Abb. 46

Abb. 76

Künstler-  
bildnisse

der Berufsgenossen, denen Dürer in seinem Leben begegnet sein muß. Von den Nürnbergern nur sein Lehrer Wolgemut, gemalt 1516, da er noch lebte. Dürer versah das Bildnis mit ergänzender Inschrift nach Wolgemuts Tode 1519; also ein Bildnis für Dürers Hausgebrauch bestimmt. Man sieht Dürers „Lehrmeister“ seine 82 Jahre nicht an. Wolgemut war Dürers zweiter Vater, und die Ehrfurcht und liebevolle Genauigkeit, mit der Dürer den Kopf des Vaters gemalt hat, ist auch dem Bilde des Lehrers seiner Jugendjahre zuteil geworden. Wolgemut, der Alte, steht allein für Nürnbergs Künstlerschaft, wir sehen uns vergebens nach einem Bildnis Veit Stossens oder Adam Krafts von der Hand Dürers um. Wer weiß, was in Malerwerkstätten verlorengegangen ist! Auch aus Raffaels Atelier ist ja ein Selbstbildnis Dürers schließlich auf den Weg der verschollenen Meisterwerke geraten. 1518 auf dem Reichstage in Augsburg hat Dürer einen zweiten bedeutenden deutschen Künstler gezeichnet: Hans Burgkmair. Uns enttäuscht diese Kreideskizze! (L. 396, Oxford). Das Dürers Zeichnung sehr ähnliche „Selbstbildnis“ Burgkmairs in Wien hat sich als Übermalung eines Bildes von Hufnagel im Stile Burgkmairs herausgestellt.

Abb. 34

Es ist einmal (von Rieffel) die kühne Vermutung ausgesprochen worden, wir besäßen ein Bildnis Grünewalds von Dürer: der Kopf des jungen Mannes (1500, München, Ältere Pinakothek), der allgemein als Bildnis eines der drei Hans getauften Brüder Dürers gilt, soll Grünewald darstellen. Zweifellos ein urdeutsches Gesicht, merkwürdig kantig geformt, wahrhaft eine der „holzgeschnitzten“ Gestalten Dürers – aber ein Bildnis Grünewalds? Von den venezianischen Künstlern, etwa vom greisen Malerfürsten Giovanni Bellini, den Dürer doch immer noch für den besten gehalten hat, besitzen wir keine Bildnisskizzen. Hieronymus, der Architekt, den Dürer in das Rosenkranzfestbild aufgenommen hat, war ein Augsburger Kind. Von den niederländischen Malern, die Dürer so gefeiert, die ihn auch nachgeahmt haben – schon bevor er sie selbst besuchte –, ist nur einer unter den Bildnissen noch zu finden, nachdem wir auf Bernhard van Orley Verzicht haben leisten müssen. Zwei Zeichnungen sollen Lukas von Leyden darstellen (L. 847 in Lille und L. 403 in London). Die „Effigies Lucae Leidensis“ lautende Beschriftung des Londoner Blattes und das „L. 1525“ stammen aus dem 18. Jahrhundert, die Zeichnung aber sicher von Dürer. Weniger düster sieht der Leydener, der „kleine Mann“, wie ihn Dürer genannt hat, auf der Zeichnung in Lille (L. 847) aus. Der Vergleich mit dem bekannten Selbstbildnis des Lukas von Leyden (Braunschweig) schließt jeden Zweifel an der Identität aus. Unter den vielen namenlosen Bildnissen junger Männer, die Dürer gemalt und gezeichnet hat, mag sich noch mancher Künstler verstecken. Wer ist z. B. der Jüngling, den die Kohlezeichnung von 1503 in Wien (L. 426) dar-

Abb. 22

Abb. 63

Abb. 30-31

stellt: „also pin ich gesthalt in achtzehn Jor alt?“ Ephrussi hat den Namen Paumgärtner vorgeschlagen. Auch den liebenswürdigen und gepflegten jungen Herrn, der so gespannt über die Schulter sieht (L. 833, Dresden), rief man gerne bei seinem Namen.

So wenig für Dürer die Welt reizvoller Weiblichkeit verschlossen war, so wenig blieb er als Künstler den Kreisen aristokratischer Männlichkeit fern. Dürer hat den englischen Gesandten in besonderer Mission Henry Parker Lord Morley gezeichnet (L. 87, London), als er im Oktober 1523 in Nürnberg eintraf, um dem Erzherzog Ferdinand die Insignien des Georgenordens zu überbringen. Das Gesicht des englischen Edelmannes zeigt jenen Ausdruck des Unbeteiligtseins oder augenblicklicher Geistesabwesenheit, der nicht allein dem Individuum, auch nicht nur seinem national-britischen Gesicht angehört haben wird, sondern zur Berufsmaske des Diplomaten erstarrt ist. Die gelassene Haltung, eine Hand in das Obergewand geschoben, ergänzt in charakteristisch englischer Weise die Steifheit des Wesens durch eine gewisse Gelöstheit der Geste. Männlich-offen und warmherzig sieht neben dem Briten der hohe deutsche Beamte Ulrich Varnbüler aus (L. 578, Wien und Holzschnitt 1522 nach dieser Zeichnung). Varnbüler – Dürers Freund – war Kaiserlicher Rat und Protonotar am Reichskammergericht. Sein Bildnis von 1522 sagt noch einmal, was Dürer in seinen letzten Lebens- und Schaffensjahren unter „Größe“ verstanden hat. Richtigkeit im Sinne der bildnismäßigen Kenntlichkeit ist für den Porträtisten Dürer zu allen Zeiten selbstverständliche Arbeitsgrundlage gewesen. Was ihn aber das Leben lehrte, das war, den Weg zu finden vom Aussehen eines Menschen zu seinem So-Sein. Soll man das ein „Idealisieren“ des Modelles nennen? Nein, wenn unter Idealisieren etwa begriffen wird: ein Verfälschen, Verschönern, ein Blutlosmachen – Ja, wenn Idealisieren bedeutet: aus geistiger Freiheit heraus die Absichten der Natur so zu verstehen, daß der Bildnismaler den Entwurf der Natur gewissermaßen ausführt, daß er einem Menschen die höhere Ähnlichkeit verleiht, die noch nach Jahrhunderten gilt. In diesem Sinne ist Menzels Friedrich der Große ähnlich, so ähnlich, daß sich nach diesem Bilde die volkstümliche Vorstellung vom Wesen des großen Königs geformt hat. So angesehen, ist auch Dürers Zeichnung Kaiser Maximilians von unantastbarer Ähnlichkeit.

Dürer hat keinen der Charakterzüge besessen, die gewöhnlich den Hofmaler kennzeichnen. Dürers kritische, aus Eigenem bereichernde, ja zum Eigenen hinförmende Bildniskunst hat auch vor den Großen dieser Welt nichts aufgegeben. Dürers Bildnisse weltlicher und geistlicher Fürsten verbinden das Offizielle mit dem Privaten, das Persönliche und das Dürerische zu einer Mischung, die nur ihm eignet und die seine Porträts wie „subjektive“ Geschichtsbilder neben den „objektiven“ Darstellungen

Adel und  
Fürsten

Abb. S. 142

Holbeins wirken läßt. Die Reichstage in Nürnberg und in Augsburg brachten Dürer in Verbindung mit den hohen Herren, unter denen drei seinem Herzen besonders nahestanden: Friedrich der Weise, Albrecht von Brandenburg und der Kaiser Maximilian.

Friedrich  
der Weise

Als Dürer noch unter dem Eindruck seiner ersten Italienfahrt und der dabei gesehenen Werke des Mantegna stand, malte er den frühesten seiner fürstlichen Gönner, Friedrich den Weisen. Das Berliner Bild (April 1496) hat bei aller Haltung etwas Trübes. Das kurfürstliche Antlitz blickt starr und düster. Mit den Jahren aber ging der Kopf in die Breite und gewann den Ausdruck kluger Güte, dem Friedrich seinen Beinamen, der Weise, verdankt. Er hat zwar die Universität Wittenberg gegründet, war aber nicht „weise“ im Sinne professoraler Gelehrsamkeit, ja, die „verdrießlichen“ Bücher waren gar nicht seine Sache, Waffen, Turniere, Pferde und Sättel interessierten ihn mehr. Weise war Friedrich aber durch die Art, wie er seinen gesunden Menschenverstand und seine milde Natur bei seiner Politik mitsprechen ließ. Weil er sich als Landesherr für seine Landeskinder wirklich verantwortlich fühlte, und weil er die Welt kannte, wirkte er für den größten seiner Untertanen, Martin Luther, das Reichsgeleit nach Worms und barg ihn sicher auf der Wartburg. Wie dieser Fürst aussah, wollten die Menschen von den Malern wissen. Dürer hat es am schönsten gesagt. Friedrich von Sachsen war der Freund der Künstler, der Auftraggeber der Lukas Cranach, Dürer, Burgkmair, Peter Vischer, Wolf Traut, Wolgemut, Conrad Meit u. a. m. Wie alle Renaissancefürsten sah er in der Kunst zunächst ein „dienendes“ Element, das dem Leben Schmuck und den Menschen nach dem Leben Ruhm verleiht. In seiner Brust wohnten auch – und darin war er ganz ein Sohn seiner Zeit – die Seele des Kunstsammlers und die des Reliquiensammlers friedlich nebeneinander. Dürer hat den verehrten Fürsten in der Silberstift-Vorzeichnung zum Stich (L. 387, Paris, im Winter 1523/24 entstanden) und dann im Kupferstich, der die Jahreszahl 1524 trägt, mit allem „Fleiß“ porträtiert und es fertiggebracht, über das unendliche Geriesel des Pelzes und das breite Bartgekräusel doch die starken Augen herrschen zu lassen.

Abb. 44

Abb. 45

Albrecht von  
Brandenburg

Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, ist als deutscher Mäzen eine noch glänzendere Gestalt als Friedrich der Weise. Über Dürer, Cranach, Hans Baldung, Bachofen und Grünwald hielt er die schützende und spendende Hand. Aber man darf auch diesen Fürsten sich nicht vorstellen wie einen modernen Kunstliebhaber, den rein ästhetische Gesichtspunkte leiten. Albrecht von Brandenburg war in seiner Ruhmgier den italienischen Kunstförderern ebenbürtig. Er wußte, daß die Bautätigkeit einem Mann und einer Zeit die sichtbarsten und dauerndsten Denkmäler setzt: Halle sollte Albrechts Lieblingsresidenz werden. Als Reliquiensammler wetteiferte er mit dem sächsischen Kurfürsten in Witten-

berg. Auf Grund seiner Reliquienbestände rechnete sich der Mainzer Kirchenfürst Ablass für rund hunderttausend Jahre aus. Dürer hat den Kardinal 1518 mit der Kohle gezeichnet (L. 547, Wien) und zweimal in Kupfer gestochen. Die Blätter heißen: „Der kleine Kardinal“ (1519) und „Der große Kardinal“ (1523). Von jedem dieser Stiche forderte der Dargestellte Hunderte von Abzügen ein, für deren Verbreitung er Sorge trug. In dem früheren der beiden Bildnisstiche gab Dürer unverstellt – nach seiner Zeichnung – das sinnliche, etwas aufgeschwemmte Gesicht des Brandenburgers. Der Auftraggeber scheint keinen Anstoß an diesem Bildnis genommen zu haben. Dürer aber hat sich selbst vier Jahre später korrigiert. Jetzt dreht er das Gesicht in das reine, medaillenhafte Profil, er nimmt ihm damit die Breite, er läßt die wirklich bedeutenden Züge sprechen, die unbedeutenden aber schweigen. Das, was die Auftraggeber von den Schaumünzen erwarteten, daß sie den gebietenden Ausdruck der regierenden Herren mit metallischer Schärfe – in wörtlichem Sinne – „ausprägten“, das erreichte Dürer bei Friedrich dem Weisen wie bei Albrecht von Brandenburg mit den Mitteln seiner reifen Bildnisgraphik.

Abb. 48

Abb. 42

Als Dürer am 28. Juni 1518 in Augsburg „hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stuble“ den Kaiser Maximilian zeichnete (L. 546, Wien), schuf er nicht sein erstes Bildnis des Kaisers, aber sein erstes Kaiserporträt nach dem Leben. Für den Maximilian des Rosenkranzfestbildes hatte sich Dürer einer Zeichnung, wahrscheinlich von Ambrogio de Predis, bedient (L. 17, Berlin). Nun bot sich ihm die Möglichkeit, dem Kaiser in die hochmütigen Augen zu sehen und in der kurzen, für eine solche Sitzung zur Verfügung stehenden Zeit ein Bild von dieser verwickelten Natur mit raschen Kreidestrichen zu entwerfen. Maximilian ist als menschlicher Charakter wie als kaiserlicher Politiker zwischen äußersten Gegensätzen hin und her gerissen worden. Er war maßlos selbstüberheblich, ahnenstolz und ruhmgerig, er war aber auch tief verzweifelt und konnte klagen, seit Christus habe kein Mensch so gelitten wie er, der sich gekreuzigt und von allen verlassen vorkam. In seiner Politik schwankte Maximilian zwischen einer sehr realen habsburgisch-österreichischen Hauspolitik und phantastischer mittelalterlicher Kaiserromantik. Zur Zeit der Erkrankung Julius II., der auf dem Rosenkranzfestbilde dem Kaiser gegenüber kniet, plante Maximilian, die beiden Ämter: das der Kaisers und das des Papstes, das geistliche und das weltliche Schwert, in seiner Hand zu vereinigen. Der gleiche Mann verstand es aber auch, auf das liebenswürdigste mit Menschen aller Stände umzugehen, er konnte bezaubernd sein, wenn er wollte. Maximilian hat sich stets als Erbe der deutschen Kaiser römischer Nation gefühlt und nicht vergessen, daß zu den großen Überlieferungen auch das Bewußtsein dessen gehörte, was deutscher Boden und deutsches Blut von ihren Königen

Kaiser  
Maximilian

verlangten. Karl, der große Franke, hatte die Heldendichtungen der Sü germanen sammeln lassen, ohne die es keine mittelalterlich-ritterliche Poesie gäbe. Der volkstümlichste Habsburger, Maximilian, sorgte durch die Sammlung des Ambraser „Heldenbuches“ für die Rettung der mittelhochdeutschen Epen. So ist z. B. das Gudrunlied nur in dieser Handschrift erhalten. Alle diese, an inneren Widersprüchen reichen Eigenschaften Maximilians flossen schließlich zusammen zu einer vergeistigten Majestät. Mit reinem Instinkt für das Wesenhafte hat Dürer diesen Eindruck edelster Ritterlichkeit geformt. Der Holzschnitt von 1519 nimmt dem kaiserlichen Haupte etwas von seiner Zartheit, um ihm dafür die Prägnanz und Wucht und die dekorative Schönheit der Holzschnittechnik zu geben. Die Augsburger Zeichnung hat Dürer noch zweimal gedient. Auf sie gehen die beiden gemalten Kaiserbildnisse von 1519 (in Wien und in Nürnberg) zurück. Maximilian, der Verstorbene, hält in seiner Linken nicht etwa den Reichsapfel, sondern einen aufgebrochenen Granatapfel als Sinnbild der Auferstehung. Eines dieser Porträts nahm Dürer mit nach den Niederlanden. Er bot das Bild ihres verstorbenen Vaters als Geschenk der Regentin Margarete von Savoyen an, um sich für ihre Hilfe bei seinen Bemühungen um die Bestätigung der maximilianischen Leibrente durch Margaretens Neffen, den neuen Kaiser Karl V., zu bedanken – und zugleich in der Hoffnung, als Gegengabe das ersehnte Skizzenbuch des Jacopo dei Barbari zu erhalten. Dürer bekam die italienischen Handzeichnungen nicht, und sein Kaiserbildnis mißfiel. „Aber“ – so schreibt Dürer in sein Tagebuch – „da sie ein solches Mißfallen daran hatte, da führte ich ihn wieder weg.“ Dürer führte das postume Porträt Maximilians aber nicht nach Deutschland zurück, sondern er überließ es gegen ein Stück weißen englischen Tuches dem Eidam des Zahlmeisters der Statthalterin Tommaso Bombelli.

Bilder, und besonders Bildnisse, sind das tägliche Brot der Augen moderner Menschen. Das Bild, das im Mittelalter auch zu denen sprach, die nicht lesen konnten, entwöhnt uns heute beinahe des Lesens. Die Folge dieser Überernährung mit Anschauungsstoff ist ein verändertes Bildsehen. Wir haben zwar gelernt, Momentaufnahmen zu sehen, aber wir „übersehen“ so leicht Bildnisse, in denen mehr als ein Augenblick steckt, aus denen Charaktere uns anschauen. Mit welcher Begier hat die bildhungrige Zeit Dürers nach den Drucken von Holz- und Kupferplatten gegriffen, auf denen Menschen nicht nur aussahen, sondern aussprachen, wie sie waren – und das mit einer Eindringlichkeit, die sie dem Willen und der seelischen Kraft dessen dankten, der ihre Bildnisse geschaffen hatte.

Dürer und die Menschen, die er gemalt hat, gehören einer Generation an, die das europäische Weltbild auf vielen Gebieten umgeformt hat. In

Abb. S. 165

Abb. 35

Deutsche  
Wesenszüge

Imperator Cæsar Divus Maximilianus  
Pius Felix Augustus



Kaiser Maximilian I. 1519. Holzschnitt

den Schicksalsstunden unseres Volkes treten Kräfte, die für gewöhnlich in getrennten Seelen leben, ja sich auszuschließen scheinen, als Wesenszüge einer und derselben Persönlichkeit auf. Auch Dürer barg mehrere Menschlichkeiten in sich: den „kläuelnden“ Fleiß des Handwerkers und den „fliegenden Geist“ des künstlerischen Genies. Das kühle Hirn der Forscher und Finder und das brennende Herz der Sucher und Seher verschmolzen in den führenden Menschen der Dürerzeit zu einer Legierung, die insonderheit deutsch ist. Immer wieder, wenn in unserer Geschichte diese Mischung von Genauigkeit und Verwegenheit in großen Menschen sich regt – so z. B. auch bei Bach –, ist sie den Nichtdeutschen unheimlich gewesen und im letzten Grunde unfaßbar geblieben.

