



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Rethel

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

und der Kuttenträger hat es am eiligsten, vor der Babylonischen Hure auf die Knie zu fallen. Aber – geht das so weit über die in den Totentänzen, den Volksbüchern, den Fastnachtsspielen und Schwänken der Zeit übliche Verspottung der Geistlichkeit hinaus? Bei diesen Darstellungen ist der Grundgedanke doch der, daß vor Gottes Zorn und Rachestrahl alle Sünder gleich sind und daß des Todes Sichel alle niedermäht, groß und klein, mächtig und niedrig. Erst die nach Dürers Blättern kopierten Holzschnitte der Septemberausgabe des Lutherischen Neuen Testaments von 1522 bringen bewußt polemische, antipapistische Bilder. Der unbekannte Zeichner kleidet z. B. – von Dürers Vorbild abweichend – die Zwittergestalt aus Widder und Schwein in eine Mönchskapuze und setzt der Babylonischen Hure die Papstkrone aufs Haupt. Aber dem sei nun, wie ihm wolle! Wir glauben nicht recht daran, daß Dürers Holzschnitte seine an das Portal der römischen Kirche gehefteten Thesen sein sollten, sie bedeuten noch nicht ein in geheimen Bildzeichen geschriebenes Bekenntnis zu reformatorischen Ideen, wohl aber ein allen Augen offenes Bekenntnis zur künstlerischen Revolution. Und nur in dem Maße und dem Sinne, wie stets die überempfindlichen Nerven der Kunst schon lange den Wettersturz anzeigen, ehe das Gewitter auf dem politischen oder geistigen Boden ausbricht, sind Dürers im Bildnerischen revolutionäre Blätter auch Vorläufer der kommenden Revolution des religiösen Gewissens. Man hat Dürers Offenbarung Johannis ein faustisches Werk genannt. Wenn man an den Urfaust denkt, mag dies zutreffen. Im übrigen ist nicht die „Apokalypse“ Dürers Faust, es sind vielmehr die Bildtafeln seiner vier Apostel.

Cornelius

Apokalyptische Szenen sind in der deutschen Kunst wiederholt, auch nach Dürer noch dargestellt worden. Das bekannteste Kunstwerk neuerer Zeit sind die Apokalyptischen Reiter von Peter Cornelius. Dürers Monumentalität war beschränkt auf die Foliogröße eines Papierblattes, Cornelius hatte Wandmaße zur Verfügung – aber ist seine Darstellung dadurch größer geworden? Sie ist lesbarer, modernen Augen gemäßer als Dürers vier Reiter, so wie die Figuren Raffaels, die man durch den Karton des Cornelius hindurch ahnt, leichter und lieblicher anzuschauen sind als gotische Wasserspeier. Cornelius hat selbst von seinen Kartons gesagt: „Da ist viel Phidias drin.“ . . . In der deutschen Graphik gibt es nur ein Werk, das aus Dürer verwandtem Geiste geschaffen ist und mit seiner Ausdrucksgewalt an die Holzschnitte der Apokalypse heranreicht: die Holzschnittfolge Alfred Rethels „Auch ein Totentanz“ aus dem Revolutionsjahre 1848. Da ist viel Dürer drin, ließe sich das Cornelius-Wort abwandeln.

Rethel

Der formale und inhaltliche Gegensatz zwischen Himmel und Erde, zwischen dem Bereich der Gesichte und der Heimat der Seher, zieht sich

durch die Holzschnittfolge der Apokalypse Dürers. Er hat noch einmal – acht Jahre später – auf solcher Doppelbühne eine große religiöse Bildkomposition aufgebaut: das Allerheiligenbild. Auch hier spielt sich in den höheren Sphären ein Geschehen ab, das visionären Charakter trägt. Dürer selbst aber steht drunten in der Landschaft, – nicht etwa, weil er sich als ausgeschlossen betrachtet aus der Gemeinde der Gläubigen und vom Akt der Anbetung des dreieinigen Gottes, sondern weil die himmlische Szene Dürers Vision ist, wie die apokalyptischen Geschehnisse die Offenbarungen des Johannes auf Patmos sind.

Abb. 69

Künstlerische Schöpfungen, wie die „Apokalypse“ Dürers, sind geboren aus inneren Krisen, genau wie der Werther Goethes. So überraschend und überragend diese Leistung an der Grenzscheide zwischen Dürers Jugend- und seinen Mannesjahren steht, noch voll von Sturm und Drang und schon hinüberweisend auf Bändigung und glückliche Fahrt, so betritt man die visionäre Welt Dürers doch nicht ganz unvorbereitet. Der junge Dürer hatte sicher in der Heimat und besonders in der südlichen Fremde den Becher des Lebens mit der selbstverständlichen Lust des gesunden Menschen an die Lippen gesetzt, es hatte ihn aber auch von den Schattenseiten des Daseins kühl und geheimnisvoll angeweht. Seine Phantasie beschäftigten die Bilder des Todes, Traumgesichte, Teufels- und Hexenvisionen, Vorstellungen von Krankheit, Mißgeburten und ähnliches. Der Tod ging in den mittelalterlichen Städten viel sichtbarer um, als durch unsere Welt. Todesqualen waren vor aller Augen bei der Fülle öffentlicher Hinrichtungen und Folterungen. Mißgestalt, Verstümmelung, scheußliche Leiden warben auf den Straßen und auf den Kirchenstufen um das Mitleid der Gesunden. Die großen Seuchen, die von Zeit zu Zeit Deutschland heimsuchten mit ihren schrecklichen Ängsten und Nöten, mit der Grausamkeit der Menschen und dem Freiwerden aller Laster und Leidenschaften am Rande des Grabes, ließen sich nicht so leicht vergessen. Die Pest in Basel (1439) hatte den Anlaß gegeben zur Entstehung des „Totentanzes von Basel“, der Wandbilder auf dem Kirchhof des Dominikanerklosters, die Dürer auf der Wanderschaft gesehen haben wird. Die Pest, die 1494 in Nürnberg wütete, gab vielleicht – wenn Eduard Flechsig Recht hat – den Anstoß zu Dürers erster italienischer Reise. Teufel und Hexen aber gehörten zu den, vom mittelalterlichen Menschen aus gesehen, nicht nur geglaubten, sondern gewußten und erlebten Dingen. Dürer wird hierüber nicht anders als Luther gedacht haben. Nimmt man noch hinzu eine bei Dürer besonders stark entwickelte Traumfähigkeit und Traumerinnerungsfähigkeit, so sind die seelischen Vorbedingungen gegeben für das Ergriffenwerden der Phantasie Dürers durch die Offenbarung des Evangelisten Johannes auf Patmos. In Dürers

Apokalyptische
Stimmungen