



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Ordnung der religiösen Stoffwelt

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

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, Jakobssegen), 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