



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Italienische Renaissance

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

FÜNFZEHNTER ABSCHNITT

DÜRERS ERBE

Stellung von
Kunst und
Künstlern

ALBRECHT Dürer war tot. Die deutsche Kunst ist aber mit ihm nicht zu Grabe getragen worden. Sie lebte – und sie übernahm Dürers Erbe. Dieses Vermächtnis bestand in einem Schatz an Bildmotiven, an technischen Verfahren, an theoretischen Einsichten, aber doch noch in Mehr und in Wichtigerem. Dürers Erbe war in erster Linie moralischer Art. Deutsche Malerei und deutsche Graphik waren – dank Dürers Schaffen! – wieder Begriffe geworden. Hoch hinauf hatte der Meister aus Nürnberg die deutsche Kunst in der Achtung der Welt geführt. Die soziale Stellung der Künstler hatte sich im Laufe von Dürers Leben gefestigt. Das Tun und Treiben der Künstler im Rahmen des nationalen Lebens hatte eine neue Bedeutung erhalten. Der Künstler suchte nicht mehr Schutz unter dem Gnadenmantel der Kirche. Geistig frei, sozial gehoben, fand er Anschluß an die von der alten Kirche sich lösende Gesellschaft und an die Mächte der Bildung. Besonders die Malerei war mit Dürer in einen neuen Rang eingerückt. Dürer hat sich stolz stets als einen Maler bezeichnet. Als eine „Speise der Malerknaben“ war sein Lehrbuch gedacht, in ein Malwerk legte er sein tiefstes Bekenntnis.

Dürer und
die Nachwelt

Dürer durfte sich als praeceptor Germaniae fühlen. Aber auch die Nichtdeutschen gingen ganz offen in diese Schule, oder sie schlichen sich heimlich durch die Hintertüre der Nachahmung hinein. Die Mannheimer Ausstellung von 1928 „Dürer und die Nachwelt“ hat eine Parade abgenommen über die deutschen und die ausländischen Dürerimitatoren. Von diesen, die nicht im geistigen Sinne Erben Dürers, sondern Nutznießer, Almosenempfänger, ja auch Ideendiebe gewesen sind, soll hier nicht die Rede sein.

Italienische
Renaissance

Wie hatte sich doch das Weltbild und das Bild der Kunst Europas verändert in den dreißig Jahren, die verstrichen waren, seit Dürer an der Offenbarung Johannis gearbeitet hatte, in der kurzen Lebensspanne einer Generation! Über die Schwelle des Jahrhunderts war die italienische Renaissance geschritten und hatte, wie das Mädchen aus der Fremde, jedem eine Gabe gebracht: den Baumeistern, und mehr noch den Steinmetzen, die Schmuckformen nach „antikischer Art“, den Bildhauern die idealen Maße der Menschen, melodische Linien und beruhigte Gebärden, den Malern ein Füllhorn neuer Bildstoffe, tiefer Farbenharmonien, bewährter Bildaufbauschemata – und ein alles durchdringendes Aroma von Weltlichkeit.

Dürer war zweimal in Italien gewesen. Im Heimatlande der Renaissance – und vermutlich auch zu Hause – hatte er von fremder Weise mehr

gesehen und gehört, als wir wissen und glauben. Die wissenschaftlichen und künstlerischen Probleme Leonardos hatten ihn tief berührt, er war dem Giovanni Bellini ganz nahe gewesen – das Rosenkranzfestbild, die Maria mit dem Zeisig, und die Maria mit Kind (Sammlung Baron v. Thyssen-Bornemisza) beweisen es; als Bildnismaler hatte er von Giorgione gelernt und Raffael verstanden –, Dürers Allerheiligenbild sagt es. Je mehr geistiges Gelände die Renaissance aber in Deutschland eroberte, um so mehr gewann Dürer seine Freiheit wieder. Er war doch noch der „holzgeschnittene“ Dürer Goethes, seine Kunst war doch noch voll des Deutsch-Krausen, des Gotisch-Eckigen und des Nordisch-Tiefsinnigen. Sind nicht die „Vier Apostel“, eines der spätesten Werke Dürers, zugleich eines seiner deutschesten? Die letzten Fragen, die Dürer beschäftigten, waren nicht mehr Fragen der Form, sondern Fragen des Charakters. Antwort auf sie fand Dürer nicht bei den Renaissance-Künstlern, sondern nur in sich selbst.

Als Dürer die Augen schloß, waren die Malerei und die Graphik in Deutschland an die führende Stelle gerückt, die vor der Jahrhundertwende die Plastik eingenommen hatte. Bezeichnend für die Vorherrschaft der Malerei ist, daß die Kultbilder nun nicht mehr mit der Mitwirkung der Bildschnitzer rechnen. Der einzige plastische Rahmen, der als Wesensbestandteil zu einem Altarbilde Dürers gehört, der Rahmen zum Allerheiligenbilde, ist von Dürer selbst entworfen worden. (Die Architektur stammt aus Paduaner Erinnerungen. Das Jüngste Gericht lehnt sich an die Darstellung vom Portal der Kirche St. Lorenz in Nürnberg an.) Bei den Bildern der Vier Apostel sind die Unterschriften an die Stelle einer plastisch redenden Rahmung getreten. Dagegen gehört Grünewalds Isenheimer Altar auch durch die Symbiose von Malerei und Schnitzwerk noch dem Mittelalter an. Die starken Impulse gingen von der Malerei, in erster Linie von Dürer selbst aus.

Rings um sich hatte er aber eine Reihe von plastischen Bildwerken entstehen sehen, die zum bleibenden Gesicht Nürnbergs gehören, und zugleich als Marksteine an dem Wege stehen, den die Renaissance durch Deutschland genommen hat. Schon 1508 war Adam Krafft gestorben. Sein Sakramentshaus (St. Lorenz) – mehr Bau- als Bildwerk, mehr ein Traum in Stein, als ein Obelisk, gehörte, kraus und deutsch, noch dem 15. Jahrhundert an. 1493 gestiftet, ist es 1496 vollendet worden. Wie oft wird Dürer den Weg vom Tiergärtnertor zum Johannisfriedhof gegangen sein, vorbei an den „sieben Fällen Christi“, die Adam Krafft als Stationen des Kreuzweges 1505–1508 in Steinplatten gemeißelt hatte. Dieser Bildhauer trug das Formgefühl der Renaissance im Blute, der Geist der neuen Zeit war ihm angeboren, nicht von ihm bewußt erworben.

In dem gleichen Jahre 1513, in dem Dürer den Kupferstich: Ritter,

Abb. 61

Abb. 82-84

Rolle der
MalereiNürnberger
Plastik