



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lange, Konrad: Albrecht Dürer : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Albrecht Dürer

Von Konrad Lange

(Schluß)



eniger überzeugend ist es, wenn Springer auch die beiden berühmten Kupferstiche des folgenden Jahres (1514), Hieronymus im Gehäus und die Melancholie, auf Erasmus zurückführen will. Er begründet dies in folgender Weise: „Daß Dürer die vollstümlichste Schrift des Erasmus, das Lob der Narrheit, kennt, beweisen zwei mit der Feder gezeichnete Blätter in dem Pester Nationalmuseum, auf welchen offenbar einzelne Aussprüche der Narrheit illustriert sind. Im Lobe der Narrheit nun wird vielfach die Thorheit der Weisheit, das Glück der erstern den Kümmernissen, welche die Weisheit, das ungewisse Streben nach Wissen, bereitet, gegenübergestellt. Erasmus spottet der Philosophen, die nur in Wolkenkuckucksheim zu Hause sind, die Schranken der natürlichen Erkenntnis mit Gewalt durchbrechen, auf ihre Dreiecke, Vierecke, Kreise und was es sonst an geometrischen Figuren giebt, pochen, mit Hilfe von geheimen Künsten und Zaubermitteln in das Innerste der Dinge eindringen wollen. Glücklich war das goldne Zeitalter, wo man nicht grübelte, sondern einfach den Eingebungen der Natur folgte, unglücklich sind Menschen, welche von der Leidenschaft, alles wissen zu wollen, ergriffen werden. Mit dem Wissen steigen die Bedrängnisse, Trauer wohnt im Herzen des Weisen, große Weisheit ist von großem Unmuth begleitet. Glückseligkeit genießen jene allein, deren Geist der Welt entrückt ist, welche ganz von dem wirklichen Leben sich abgezogen haben. . . Und merkwürdig: In den Randzeichnungen, welche Holbein einem Exemplare des Lobes der Narrheit hinzufügt, wählt er zum Vertreter der Glückseligen auf Erden den heiligen Hieronymus. Gleichviel, ob Holbein den Stich Dürers kennt oder nicht, jedenfalls war also der durch Erasmus Bibelerklärungen in den Vordergrund gerückte Kirchenvater in jenen Tagen als Typus eines ruhigen, gottseligen Lebens eine vollstümliche, leicht verständliche Gestalt. Vielleicht flogen Dürer noch von anderer Seite ähnliche Anregungen zu. Das Ringen nach Erweiterung der Erkenntnis, die Leidenschaft des Forschens, dann wieder der Kleinmuth über die engen Grenzen des Wissens,

der Glaube an die Thorheit und Eitelkeit aller Dinge, endlich die Sehnsucht nach Frieden und Klarheit, das alles schwirte in der Luft und beschäftigte die Geister. Die Zeitstimmung trug Dürer die Gegenstände der Schilderung zu.“

Ich möchte eine andre Deutung der beiden Blätter vorschlagen. Daß Dürer die Anregung zu diesen durchaus ernsthaften Darstellungen aus dem satirischen „Lob der Narrheit“ geschöpft habe, worin ja die Dummheit nur ironisch der Weisheit gegenüber gepriesen wird, will mir nicht einleuchten. Auch habe ich den heiligen Hieronymus in diesem Sinne weder in der Schrift des Erasmus noch unter den Randzeichnungen Holbeins dazu gefunden. Wie hätten beide auch den heiligen Hieronymus als den Vertreter eines ungelehrten sorgenlosen Daseins hinstellen können, den Verfasser der Vulgata, den gelehrten Kirchenvater? Nein, Hieronymus ist der Vertreter der Bibelforschung und der eng mit ihr zusammenhängenden Philologie und Philosophie. Er ist das Prototyp der humanistisch-theologischen Gelehrsamkeit, wie sie von den deutschen Humanisten aufgefaßt und auch von mehreren Freunden Dürers betrieben wurde.

Und die Melancholie? Es war ja ganz geistreich von Thausing, wenn er sie als „die menschliche Vernunft am Rande ihrer Kraft“ auffassen, etwas von faustischem Welt Schmerz in sie hineinschauen wollte. Aber schon von Eye, Retberg und Allihn hatten eine nüchternere und zeitgemäßere Auffassung angebahnt. Fragen wir zunächst: Was stellt denn die Komposition dar? Eine sitzende beflügelte Frau mit dem Myrthenkranz auf dem Haupte, einem Buch auf dem Schoße, einem Zirkel in der Hand, in tiefes Nachdenken versunken. Spricht sich in diesem Gesicht Trauer aus? Ich glaube nicht. Ich erkenne wenigstens nur ein tiefes Grübeln. Werden wir durch irgend etwas an die Grenzen der menschlichen Erkenntnis erinnert? Nicht daß ich wüßte. Im Gegenteil, rings herum liegen die Instrumente des Handwerks: Hammer, Zange und Nägel, Hobel, Lehre, Säge und Lineal. Was haben die mit dem Welt Schmerz in unserm Sinne zu thun? Führen sie uns nicht frisch in das praktische Leben hinein, wo vom Welt Schmerz, vom Verzweifeln an der menschlichen Vernunft nicht die Rede ist? Übrigens waren derartige Anwandlungen der optimistischen Zeit Dürers ziemlich fremd. Dürer insbesondere war nichts weniger als ein Kopfhänger. Zwar sagt er: „Es ist uns von Natur eingegossen, daß wir gern viel wüßten, dadurch zu bekennen eine rechte Wahrheit aller Dinge. Aber unser blöð Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen.“ Aber das ist mehr ein Ausdruck der Bescheidenheit als des Welt Schmerzes. Ich glaube, daß Springer zu weit geht, wenn er sagt: „Dürer war kein fröhlicher Mann, er mag nur selten in seinem Leben laut gelacht haben.“ Der Freund Pirtheimers wußte auch das Leben zu genießen, der ausgelassene Humor der venezianischen Briefe beweist es. Sagt doch auch Camerarius: „Dürer huldigte keiner traurigen Strenge und keinem finstern Ernste. Vielmehr billigte er in seinem Alter nicht weniger

als in seiner Jugend alles, was zur Annehmlichkeit und Erweiterung des Lebens dienen kann.“ Auch die Traumvorstellungen, denen er sich zuweilen hingab, scheinen vorwiegend angenehmer Natur gewesen zu sein. Sollte Dürer in diesem Blatte nicht eher die Mühe der Arbeit, als das Verzweifeln an ihrem Erfolg im Auge gehabt haben? Und sollte es nicht eine ganz bestimmte Art von Arbeit sein, die er dabei meinte?

Das fünfzehnte Jahrhundert ist das Jugendzeitalter der Mathematik und ihrer praktischen Anwendung auf die Naturwissenschaften. Das, was wir exakte Wissenschaften und technische Fächer nennen, ist erst im Zeitalter Leonardos ausgebildet, d. h. von der antiken Tradition unabhängig gemacht worden. Toscanelli und Pacioli, Burbach und Regiomontanus waren die Vorgänger von Columbus und Copernicus. Die Mathematik oder besser die Geometrie galt mit Recht als die Grundlage aller dieser Fächer. Man lese etwa Dürers Widmung zu seiner Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit oder Luca Paciolis Einleitung zu seiner *Divina proportione*. Welche Verherrlichung der Mathematik! Die Kunst der Messung ist nicht allein den Malern und Bildhauern nütze, sondern auch den Goldschmieden, Steinmetzen, Schreibern und Baumeistern. Sie dient, die Höhe der Gebirge, die Breite der Felder, Wälder und Gewässer und auch der Häuser zu messen. Ohne sie kann kein rechter Werkmann werden oder sein. Die Mathematik ist die erste unter allen Wissenschaften. Denn alles in der Welt ist der Zahl, dem Gewicht und dem Maß unterworfen. Ohne Geometrie kann der Kriegingenieur die Maschinen nicht bauen, durch die er seine Vaterstadt bei Angriffen verteidigt, feindliche Städte mit Erfolg belagert. Alle Festungen werden mit Hilfe der Geometrie gebaut und nach Wasserwagen und Loten gerichtet. Alle Astronomen müssen Kenntnis der Arithmetik, der Geometrie und der Lehre von den Proportionen besitzen. Die Regulierung der Überschwemmungen (Flußläufe?) bedarf der Mathematik. Ebenso die Musik, die Perspektive, die Architektur, die Erdbeschreibung. Kurz, „die Mathematik ist das Band und der Kitt aller dieser Wissenschaften und Fächer. Von ihr leitet sich jede andre spekulative, wissenschaftliche, praktische und mechanische Thätigkeit ab.“ In einer der Handschriften Dürers im Britischen Museum in London befindet sich eine Notiz, die zwar nicht von Dürers Hand herrührt, aber deren Sinn von ihm offenbar gebilligt worden ist. *) In ihr werden diejenigen „Künste“ und Werkung, so der Maß erheischen“, als die höchsten gepriesen, ausgenommen „die göttlichen Künste wie Theologie, Metaphysik und die Lieb natürlicher Weisheit.“ Hier haben wir den Gegensatz des Hieronymus und der Melancholie. Hieronymus ist der Vertreter der „göttlichen Künste,“ die Melancholie die Vertreterin aller der Künste, die „der Maß erheischen.“ Und ganz besonders gehört zu diesen (nach

*) A. v. Zahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I (1868) S. 9 f. und Conway, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 1889. S. 192 f.

derselben Notiz) die Malerei, die einerseits der Geometrie, der Arithmetik und der Perspektive bedarf, andererseits wieder die Grundlage der Geodäsie, der Chorographie u. s. w. ist. Sehen wir, ob dem die Attribute der Dürerschen Melancholie entsprechen.

Schon der Jagdhund, der neben ihr liegt, weist von der Melancholie im eigentlichen Sinne hinweg. Das symbolische Tier der Melancholie ist — das Schwein. Der Jagdhund ist der Vertreter des Spürsinns, des Forschertriebes. Das Buch auf dem Schoße der Frau erinnert uns, daß die Bücher der Alten, Euklid und Vitruv, die Grundlage dieser Forschungen bildeten. Der Zirkel in ihrer Hand ist das natürlichste Symbol der „Messung.“ Die mystische Rechentafel an der Wand, die Kugel und der abgestumpfte Rhomboeder am Boden bezeichnen Arithmetik und Geometrie. Die Waage ist das Maßinstrument des Gewichtes, Sanduhr und Glocke dienen als Werkzeuge der Zeitmessung: dem Maß und dem Gewicht sind alle Dinge unterworfen. Dann folgen die Wissenschaften, die von der Mathematik abhängen. Zunächst die Kosmographie. Das weite Meer und die Küste im Hintergrund erinnern uns daran, daß kurz zuvor das Zeitalter der geographischen Entdeckungen begonnen hatte, daß mit Hilfe der Mathematik und messenden Erdbeschreibung ferne Länder entdeckt und wichtige Seewege gefunden worden waren. Dann die Astronomie. Der Komet am Himmel ruft uns die Erinnerung daran wach, daß vor kaum vierzig Jahren der große Regiomontanus in Nürnberg das erste astronomische Observatorium gebaut und mit selbsterfundnen Instrumenten die Bahn eines Kometen beobachtet hatte. Dann die technischen Fächer. Auf die praktische Mechanik, den Maschinen- und Instrumentenbau weist der Mühlstein und die Feuerspritze (rechts unten), beide bisher nicht genügend gedeutet. Die Baukunst hatte schon im Mittelalter ihre Stellung im Gefolge der Messung gehabt, die Kenntnis des Vitruv konnte sie darin nur befestigen. Die Leiter, die im Mittelgrunde an ein Gebäude angelehnt ist, und für die man so seltsame Deutungen vorgeschlagen hat, kann nur auf sie bezogen werden. Auch das Handwerk bedarf der Messung. Lehre, Hobel und Lineal, Hammer, Zange, Säge und Nägel sind die Geräte des Zimmermanns, des Tischlers. Der kleine geflügelte Genius, der auf dem Mühlstein sitzt und auf einer, wie es scheint, metallnen Tafel eifrig etwas einschreibt oder einträgt, ist ein Vertreter der Kupferstechkunst, vielleicht auch im allgemeinen des Zeichnens oder Rechnens. In dem Schmelztiegel links und in der Kohlenzange mag man einen Hinweis auf das Goldschmiedehandwerk (oder die Alchimie?) erkennen. Nur den eigentümlichen Gegenstand, der links hinter der Kugel sichtbar wird, weiß ich nicht zu deuten.*) So fallen also fast sämtliche Attribute mit denjenigen Fächern zu-

*) Professor Heyne in Göttingen, den ich um seine Meinung befragte, erklärte ebenfalls, daß ihm bisher nichts ähnliches vorgekommen sei. Sollte vielleicht eine Art Koll-Bandmaß mit Lot verbunden (zu Höhenmessungen) dargestellt sein? Heller denkt an ein Rauchfaß, Reiberg an ein Tintenfaß.

sammen, die in der Literatur jener Zeit als abhängig von der „Maß“ oder „Messung“ bezeichnet werden.

Also wäre die sitzende Frau die Vertreterin der Mathematik oder Messung, der Genius der künstlerisch=technischen Phantasie oder des messenden und werktätigen Verstandes? Ich gestehe, daß ich, wenn nicht die Inschrift *Melencolia* wäre, einen dieser Titel ohne Bedenken für den Kupferstich vorschlagen würde, daß mir die *Melancholia* im Gegensatz zum *Hieronymus*, der die humanistisch=theologischen Fächer darstellt, diejenigen Gebiete des menschlichen Wissens und Könnens zu veranschaulichen scheint, die mehr oder weniger mit der Mathematik und Zeichenkunst zusammenhängen: Astronomie, Erdkunde, Mechanik, Baukunst, Zimmer- und Schreinerhandwerk, Goldschmiede- und Kupferstechkunst. Darnach würde Dürer in den beiden Blättern des Jahres 1514 ähnliche Gegensätze dargestellt haben, wie sie heutzutage zwischen humanistischen und realen Fächern, Gymnasium und Realschule, Universität und Polytechnikum bestehen. Im Grunde geht diese Trennung ja schon auf den mittelalterlichen Unterschied von *Trivium* (Grammatik, Rhetorik und Dialektik) und *Quadrivium* (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) zurück. Aber daß sie in dieser Weise einander gegenübergestellt werden, ist doch ein Kennzeichen der neuen Zeit, wo durch allerlei Erfindungen und Entdeckungen, durch die veränderte Kriegsführung, durch die gesteigerte Bauhätigkeit und das Aufblühen der Gewerbe die technische Seite der menschlichen Thätigkeit mehr in den Vordergrund gerückt worden war. Wenn Dürer mit dem *Hieronymus* der humanistischen Gelehrsamkeit seiner Zeit eine Huldigung darbringen wollte, so beabsichtigte er mit der *Melancholia* die wissenschaftlichen Entdecker, die erfindungsreichen Techniker und Künstler zu feiern, die wie Leonardo (und teilweise auch er selbst) die Grenzen der natürlichen Erkenntnis zu erweitern, die Kräfte der Natur dem Menschen dienstbar zu machen strebten.

Aber die Inschrift *Melencolia*? Wir wollen den modernen pessimistischen Begriff der *Melancholia* einmal bei Seite lassen und zunächst fragen, was man denn in Dürers Zeit unter *Melancholia* verstand. Schon von Etye und Allihn haben darauf hingewiesen, daß das Wort damals eine andre und weitere Bedeutung hatte als heutzutage. Ursprünglich ist ja *Melencolia* ein rein medizinischer Begriff. Die griechischen Ärzte hatten den Namen erfunden und verstanden darunter eine Krankheit, die Schwarzgalligkeit, die sich, wenn sie nach dem Kopfe emporsteigt, in düstern — rein körperlichen — Stimmungen äußert. Das Mittelalter stand in medizinischen Dingen durchaus auf den Schultern der Antike. Es verstand unter *Melancholia* im wesentlichen dasselbe, was Hippokrates und Galen darunter verstanden hatten. Schon im Altertum hatte man aber mit der *Melancholia* vielfach den Begriff der Gedanken- oder Phantasiearbeit verbunden. Hege Phantasieethätigkeit, lebhafte Träume schrieb man den *Melancholikern* zu. Aristoteles rechnet deshalb alle Gelehrten, Künstler,

Dichter und Staatsmänner zu den Melancholikern*), und Cicero faßt dies geradezu in der Weise, daß er sagt, Aristoteles bezeichne alle begabten und erfindungsreichen Menschen (homines ingeniosi) als Melancholiker.***) Gleichzeitig verband man den Begriff des Geheimnisvollen, Phantastischen, Prophetischen mit dem Worte. Der medizinisch-astrologische Aberglaube des Mittelalters, der ja in Dürers Zeit noch in voller Blüte stand, spann diese Fäden weiter. Wenn man die astrologischen und medizinischen Traktate des 16. Jahrhunderts aufschlägt, wenn man einen Blick in die zahlreichen Kalender und Planetenbücher, in die prophetischen Flugschriften der Zeit wirft, so erkennt man leicht, daß auch die Zeitgenossen Dürers den Begriff Melancholie vielfach anders faßten als wir. Man glaubte, daß sich das Wesen des Menschen aus vier Temperamenten, oder wie man damals sagte, Komplexionen zusammensetze. Jedem dieser Temperamente seien zwei unter den vier Elementen eigen. So sei die Melancholie das feuchte und erdige Temperament. Zwei Planeten werden mit ihr in Verbindung gebracht, Saturn und Merkur. Die Kinder des Saturn und zuweilen auch des Merkur werden als Melancholiker bezeichnet. Zu den Kindern des Saturn gehören vor allen Dingen Baumeister und Zimmerleute, dann überhaupt solche, die die Erde bearbeiten. So zitiert Allihn den Vers:

Sinnreich auf Weltbau und Waffen,
Wie man in Not Arbeit soll leben,
Das ist Saturni Kindern geben.

In einem astronomischen Traktat des Neapolitaners Lucas Gauricus, der 1540 in Nürnberg erschien, heißt es: Der Merkur in seinem Hause oder in dem des Saturn macht den Menschen erfindungsreich (ingeniosus) und reich an Wissen, hauptsächlich in der Arithmetik, Geometrie, Musik, Astrologie und in jeder Wissenschaft.****) Dem Merkur sind unterworfen weise, scharfsinnige Menschen, Astrologen, Studenten, Ärzte, Schreiber, Poeten, Kaufleute, Münzmeister, Schnitzer, Maler, Goldschmiede, Seidensticker, Alchimisten. †) Außer dem sind alle Menschen, deren Wesen etwas geheimnisvolles hat, Melancholiker: Irrsinnige, Epileptiker, Leute mit spiritistischen Gaben, Nachtwandler, Wahrsager. Als Ursachen der Melancholie werden angeführt: sitzende Lebensweise, eifrige wissenschaftliche Beschäftigung, lange Nachtwachen, heftiges Nachdenken über wichtige Dinge. Überall ist von der Melancholie als Komplexion oder Krankheit, niemals von Welterschmerz oder Verzweifeln an der menschlichen Kraft die Rede. Sehr deutlich geht das auch aus der einzigen (bisher nicht beach-

*) Aristot. Probl. XXX.

**) Cic. Tusc. I, 33. Divin. I, 37.

****) Tractatus astrologiae judiciariae compos. per D. Lucam Gauricum Neapolitanum Norimbergae, 1540. Bl. 4.

†) Practica Teudtich auf das MCCCCXXXII Jahr durch Bartoldum Mangolt.

teten) Stelle hervor, wo Dürer von der Melancholie spricht. In einer der Handschriften des Britischen Museums wird unter anderm von der pädagogischen Behandlung der Malerlehrlinge folgendes gesagt: „Des sechst', ob sich der Jung zu viel übte, davon ihn die Melancholey überhand möcht' nehmen, daß er durch kurzweilig Saitenspiel zu lehren davon gezogen werd zu Ergötzlichkeit seines Geblüts.“ *) Für Dürer ist die Melancholie also einfach eine Mißstimmung, wie sie durch übertriebenes Arbeiten erzeugt werden kann, nicht eine pessimistische Weltanschauung oder ein thatenloses Bekenntnis der eignen Schwäche. Auf Nachtwachen und nächtliche Arbeit bezieht sich offenbar auch die Fledermaus, die Dürer seiner geflügelten Frau hinzugefügt hat. Denn die Fledermaus treibt ihr Wesen in den ersten Stunden der Nacht, und es herrschte der Aberglaube, daß, wer den Kopf oder das Herz eines solchen Tieres bei sich trage, so lange nicht vom Schlaf übermannt werden könne.**)

Wenn also Dürer das geflügelte Weib, das die Meßkunst und die ihr verwandten Thätigkeiten darstellt, einer der vier Komplexionen zuschreiben wollte, so konnte das nur die Melancholie sein.

Wie kam er aber überhaupt auf die Idee, hier eine der vier Komplexionen herbeizuziehen? Bekanntlich haben frühere Gelehrte die Vermutung ausgesprochen, daß Dürer die Absicht gehabt habe, vier seiner Kupferstiche als Allegorien der vier Komplexionen zu bezeichnen. Sie wurden zu dieser Hypothese veranlaßt erstens durch die Erwägung, daß, wo eine Melancholie als solche bezeichnet wird, entsprechend dem Glauben der Zeit auch die drei andern Temperamente nicht fern sein könnten. Zweitens durch die Beobachtung, daß die Stiche: Melancholie, Hieronymus im Gehäus und Ritter, Tod und Teufel, die ja alle drei fast gleichzeitig, d. h. im Verlauf der beiden Jahre 1513 und 1514 entstanden sind, in den Maßen fast genau mit einander übereinstimmen. Drittens durch das eigentümliche Zusammentreffen, daß die beiden andern Stiche, obwohl eigentlich Allegorien des Glaubens und der humanistischen Gelehrsamkeit, doch gleichzeitig recht gut als Repräsentanten des sanguinischen und des phlegmatischen Temperaments aufgefaßt werden können. Denn ebenso wie man die ruhige Arbeit des Büchergelehrten recht wohl mit dem phlegmatischen Temperament vereinigen kann, liegt nicht die geringste Schwierigkeit vor, den Glaubensritter, der unbekümmert um die Gefahren, die ihn von allen Seiten bedrohen, ruhig und wohlgenut (Thausing erkennt sogar ein Lächeln in dem Gesicht) seine Straße zieht, als Sanguinicus zu bezeichnen. Und dazu kommt viertens, daß auf dem Inschrifttäfelchen dieses letztern Kupferstiches vor der Jahreszahl ein ganz deutliches S steht, das man nicht mit Springer als einen raumfüllenden Schnörkel bezeichnen kann, sondern sehr viel natürlicher als den Anfangsbuchstaben des Wortes Sanguinicus auffassen wird. Und wenn man

*) Jahns Jahrb. I, 12. Conway 189.

***) Gessner, Historia Animalium III, S. 738.

daß einmal zugiebt, wird man auch fünftens geneigt sein, die deutliche I hinter dem Worte Melencolia nicht als Raumbfüllung, sondern als Numerierung zu betrachten und in ihr eine Bestätigung dafür zu erkennen, daß Dürer wenigstens vorübergehend die Absicht gehabt habe, eine Folge von vier Kupferstichen in dieser oder ähnlicher Weise als Allegorien der Komplexionen zu bezeichnen. Mehr wird man allerdings nicht sagen können. Denn die Allegorie des cholertischen Temperaments fehlt vollständig, und der Phlegmaticus ist durch kein äußeres Zeichen als solcher charakterisiert. Aber nur aus diesen Gründen die erwähnte Hypothese fallen zu lassen, scheint mir unstatthaft. Solange es für wissenschaftlicher gilt, Thatsachen, die nicht geleugnet werden können, durch Hypothesen zu erklären, als ein einfaches Non liquet auszusprechen, wird man auch diese Hypothese gelten lassen.

Dazu kommt nun, daß Dürer selbst an mehreren Stellen seiner Schriften die Wichtigkeit der Komplexionen für Gestalt und Charakter der Menschen anerkennt und unter andern auch den Künstlern den Rat giebt, „durch das Maß von außen allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lustig, wässerig und irdischer Natur sind, denn die Gewalt der Kunst meistert alle Werk.“ Deshalb hat auch meiner Meinung nach Zucker (Dürers Stellung zur Reformation S. 51) vollkommen Recht gehabt, als er die von Neudörffer herstammende Nachricht, daß man in Dürers vier Aposteln „eigentlich einen Sanguinicum Cholericum Phlegmaticum und Melancholicum erkennen mag,“ als eine gute, auf die Werkstatt Dürers zurückgehende Überlieferung bezeichnete. Auf jeden Fall lag Dürern und seiner Zeit eine Anspielung auf die vier Temperamente sehr nahe, und ebenso gut wie man seinen vier Aposteln neben dem lutherischen Sinn, den sie ja sicher hatten, auch noch diesen als Nebensinn unterlegen konnte, ebenso sicher ist es, daß Dürer eine geflügelte Frauengestalt, die eigentlich eine Repräsentantin des mathematisch-technischen Grübelns war, als Melencolia bezeichnen konnte. Wer Wert auf Schlagwörter legt, könnte etwa die drei Kupferstiche der Jahre 1513 und 1514 als Darstellungen des Glaubens, des Wissens und des Könnens bezeichnen. Es sind die drei großen geistigen Richtungen seiner Zeit, die uns Dürer hier vor Augen stellt, ihre humanistische Gelehrsamkeit, ihre naturwissenschaftlich technische Grübelelei, ihr unerschütterlicher Glaube. Das Jahrhundert des Erasmus, des Copernicus und Martin Luthers ist in diesen drei Meisterwerken verewigt worden.

Richtiger als seine Vorgänger beurteilt Springer Dürers Verhältnis zur Reformation. In dieser Beziehung hatten sich die Gegensätze unter den modernen Forschern in geradezu unhaltbarer Weise zugespitzt. Katholiken sowohl wie Protestanten beanspruchten den Künstler als den ihrigen, beide mit derselben Heftigkeit und Entschiedenheit. Thausing (und mit ihm Conway, wenn auch in geringerem Grade) hatte den extrem protestantischen Standpunkt vertreten. In seinen Augen war nicht nur Wolgemut, sondern auch Dürer eine Art

Reformator vor der Reformation. Den Holzschnitten der Apokalypse, die 1498 entstanden sind, hatte er eine entschieden papstfeindliche Deutung untergelegt. Daß sie später von vielen Lutheranern, vielleicht auch von Dürer selbst, in reformatorischem Sinne gedeutet worden sind, kann zugegeben werden; daß aber Dürer bei der Erfindung der Blätter daran nicht gedacht hat, ist schon von Rade richtig bemerkt worden. Wie hätte er auch auf seiner Reise nach den Niederlanden einem Bischof ein Geschenk damit machen können? Der tiefere Sinn der Folge ergibt sich vielmehr aus dem allgemeinen Charakter jener gefährvollen, unheilswangern Zeit. Das hat auch Springer richtig erkannt, indem er an die gleichzeitigen Todtentänze und ähnliches erinnerte.

Anderß nach dem Auftreten Luthers. Man hätte denken sollen, daß durch die sorgfältige Abhandlung Zuckers (1886) alle Fragen, die in dieser Beziehung noch bestanden, ein für allemal entschieden worden wären. Dürers brieflicher und persönlicher Verkehr mit den Reformatoren (der Springer geradezu veranlaßt, die letzte Periode Dürers als die melanchthonische zu bezeichnen), seine berühmte Klage über Luthers Gefangennehmung im niederländischen Tagebuch, die Unterschrift seiner vier Apostel (die Springer richtig auf die Praxtika des Kettenbach zurückführt), die brieflichen Äußerungen der Reformatoren bei seinem Tode, das alles sind so unzweideutige Beweise, daß nur eine tendenziöse Geschichtschreibung schlimmster Sorte behaupten kann, Dürer sei bis an seinen Tod ein guter Katholik geblieben oder wenigstens gegen sein Lebensende wieder (mit Birkheimer) in den Schoß der alleinseigmachenden Kirche zurückgekehrt. Hier können wir Springer nur Recht geben, wenn er den streng protestantischen Standpunkt vertritt.

Um so mehr hätte er aber betonen müssen, daß was von dem Menschen Dürer gilt, nicht in gleicher Weise auf den Künstler seine Anwendung findet. Es genügt nicht, darauf hinzuweisen, daß Dürer fern war von jeder extremen Parteinahme für die neue Lehre, daß er besonders die Ausschreitungen der Reformation (ebenso wie Luther selber) mißbilligte, daß er als Künstler ein Interesse hatte, zu laviren. Es muß vielmehr betont werden, daß weitaus die meisten seiner kirchlichen Werke vor dem Auftreten Luthers entstanden sind und durchaus auf katholischer Grundlage ruhen. Wenn Springer früher (Bilder aus der neuern Kunstgeschichte II, 123) gesagt hatte: „Als Künstler stand er zu den Anschauungen des Mittelalters in klarem Gegensatz,“ so mochte das von der formalen Seite der Kunst bis zu einem gewissen Grade gelten. Wenn er aber jetzt sagt: „Ebenso fremd blieben ihm die mittelalterliche Heiligenlegenden. Wenn er Heilige darzustellen hat, so begnügt er sich in der Regel mit der Wiedergabe ihrer Figuren,“ so findet dieser Satz in den Thatfachen keine Stütze. Zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche Dürers und viele seiner Bilder sind dem katholischen Marien- oder Heiligenkultus gewidmet. In streng katholischer Gläubigkeit schildert er den heiligen Eustachius, dem auf der Jagd

der Hirsch mit dem Kruzifix im Geweihe begegnet, den heiligen Gregorius, dem bei der Messe auf dem Altar der todte Christus mit den Leidenswerkzeugen erscheint, den heiligen Franziskus, der die Wundenmale empfängt, das Martyrium der heiligen Katharina. Zweimal hat er die gräßliche Ermordung der zehntausend Märtyrer, nicht weniger als fünfmal den heiligen Christophorus mit dem Christkinde dargestellt. Durchaus katholisch sind die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus gedacht, die das Schweißtuch der Veronika halten, durchaus katholisch der Büsser, der vor dem Altare kniet und sich den Rücken mit der Geißel schlägt. Was sind alle diese Blätter anders als ein künstlerischer Ausdruck jener mystischen Frömmigkeit, jener gesteigerten Heiligenverehrung, wie sie gerade kurz vor der Reformation alle Kreise des deutschen Volkes ergriffen hatte? Und was ist das Rosenkranzfest, das Dürer in Venedig malte, anders als eine Verherrlichung jener organisatorischen Ausnutzung der Vorteile des Mariengebets, wie sie der Dominikanerorden nicht lange zuvor durch die Stiftung der Rosenkranzbrüderschaften eingeführt und mit der Verehrung der Maria verknüpft hatte? Was will Dürer mit der Gegenüberstellung von Papst und Kaiser auf diesem Bilde anders sagen, als daß er wie die besten seiner Nation, Brant, Wimpfeling u. s. w., an der mittelalterlichen Idee des doppelten Schwertes festhält, auf dem Boden der mittelalterlichen Weltordnung steht?

Darum kann ich auch nicht für richtig halten, was Springer über das Allerheiligenbild in Wien sagt, das ebenfalls noch vor der Reformation, in den Jahren 1508 bis 1511 entstanden ist. Schon früher hatte er gemeint, Dürer habe die heilige Dreieinigkeit oder, wie er sich ausdrückt, den „Erlösungstod Christi ganz im Sinne der geklärten Anschauungen seiner Zeitgenossen“ in den Mittelpunkt der Darstellung gesetzt, und jetzt führt er diesen Gedanken folgendermaßen weiter aus: „Woher hat Dürer den Inhalt des Allerheiligenbildes geholt? Kein einzelner Schrifttext, keine biblische Erzählung, keine Legende liegt zu Grunde. Aus der Tiefe des religiösen Geistes schwingt er sich zu einer künstlerischen Vision empor. Er schaut die Heiligung des ganzen Menschengeschlechtes durch den Veröhnungstod Christi, er nimmt dem jüngsten Gericht seine Schrecken und läßt durch die Liebe Christi einen neuen Bund zwischen Gottheit und Menschheit entstehen. Man geht wohl nicht irre, wenn man Dürer das volle Verdienst für diese Gedankenschöpfung zuweist. Dann bedeutet aber das Allerheiligenbild einen Markstein in seiner religiösen und künstlerischen Entwicklung.“

Wenn Springer hiermit andeuten wollte, daß diese Auffassung nicht mehr die mittelalterlich-katholische sei, so kann ich ihm darin nicht beistimmen. Der Erlösungstod Christi bildet nicht nur den Mittelpunkt der protestantischen, sondern auch der katholischen Lehre. Die Darstellung der heiligen Dreieinigkeit mit dem gekreuzigten Christus ist nicht erst von Dürer erfunden worden. Das

Allerheiligensfest ist in der katholischen Kirche, wie Springer natürlich wußte, uralt. Allerheiligenaltäre sind besonders während des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland in großer Zahl gestiftet und mit Altarbildern verziert worden. Und sollte selbst die Zusammenstellung der heiligen Dreieinigkeit mit der Versammlung aller Heiligen sonst in der vordürerischen Kunst nicht nachweisbar sein — was ich im Augenblick nicht entscheiden kann —, so würde doch darin noch keine Abweichung von der katholischen Lehre liegen. Denn Dürer wollte damit doch im wesentlichen nichts anderes sagen, als was z. B. die Brüder van Eyck sagen wollten, als sie ums Jahr 1430 auf ihrem berühmten Genter Altarbilde das Lamm von allen Heiligen verehrt darstellten.

Nein, man darf den lutherischen Charakter von Dürers Kunst nicht von den vier Aposteln, für die er ja sicher gilt, auf die vorlutherische Zeit übertragen. Wir haben nicht den mindesten Grund, sein Verhältnis zur Heiligenverehrung in dieser ersten Periode seines Lebens anders zu beurteilen als z. B. das seines Gönners, Friedrichs des Weisen, dessen Reliquienverehrung ja unmittelbar an der Schwelle der Reformation den Höhepunkt eines katholischen Mißbrauchs darstellt, gegen den erst Luther zu Felde zog. Ja wir können noch weiter gehen. Es war ohne Zweifel ein Glück für Dürer als Künstler, daß er in der Zeit seiner künstlerischen Entwicklung den christlichen Olymp noch bevölkert fand von jenen charaktervollen Gestalten der mittelalterlichen Mythologie, an deren Ausprägung die Kunst Jahrhunderte lang gearbeitet hatte und denen er nun — für die deutsche Kunst wenigstens — die letzte künstlerische Weihe zu geben berufen war. Dürers große historische Bedeutung beruht eben auch hier darin, daß er mit dem einen Fuße in der alten, mit dem andern in der neuen Zeit steht, daß er den Übergang von der mittelalterlichen zur modernen Anschauung selber an seiner Person, als wirkender, schaffender, sich entwickelnder Mensch vollzogen hat.

Endlich Dürers theoretische Forschungen. Über ihre Herkunft habe ich schon gesprochen. Welches ist ihr Inhalt? Es ist ein Verdienst Springers, daß er den Theoretiker Dürer mehr, als es Thausing gethan hatte, mit dem Praktiker in Verbindung setzt, daß er sich bemüht, die Anwendung von Dürers theoretischen Grundsätzen in seinen Werken aufzusuchen. Ist es ihm gelungen, das Wesen der Dürerischen Ästhetik klar zu erkennen? Hören wir was er S. 112 darüber sagt: „Gott als das vollkommenste Wesen konnte sich nur vollkommene Menschen schaffen. Daher besitzen Adam und Eva und die Madonna vollkommene Schönheit, und wer sie malt oder zeichnet, muß sie als Mustermenschen darstellen. Die Proportionslehre wurzelt bei ihm in dem religiösen Glauben an die ursprüngliche Freiheit (?) der menschlichen Natur. Mit Hilfe der Proportionslehre wird diese wenigstens in der Kunst wieder hergestellt. Dürer hält an den mittelalterlichen Überlieferungen so weit fest, daß er ein Sinken der menschlichen Natur seit der Verjagung aus dem Paradiese annimmt. Neu-

und für die Richtung seiner Gedanken bedeutsam ist die Gleichstellung menschlicher Vollkommenheit mit der formalen Schönheit.“ Es ist mir nicht gelungen, einen Beleg für diese Sätze in Dürers Schriften zu finden. Allerdings hat Conway (S. 151 und 166) seine Auffassung von Dürers Proportionsstudien in ähnlicher Weise formuliert, ich kann aber diese Auffassung nicht für richtig halten. Nach ihr hätte Dürers Ästhetik einen dogmatischen Hintergrund gehabt, wäre sie im wesentlichen eine idealistische Ästhetik gewesen. Beides war nicht der Fall. Allerdings sagt Dürer einmal, nur Gott wisse die Schönheit, wem er sie mitteile, der wisse sie auch. Das will aber nur so viel heißen, daß die Menschen ein klares Urteil über das Schöne nicht haben können, daß es für den Maler ein absolut Schönes nicht giebt. Es ist nun sehr interessant und wahrhaft rührend zu sehen, wie sich Dürer trotzdem immer wieder mit der Definition des Schönen abmüht. Einmal erklärt er für schön das, was nichts überflüssiges an sich hat. Dann wieder ist ihm die Symmetrie das Wesen des Schönen. Wieder ein andermal behauptet er, schön sei, was die meisten Menschen für schön hielten. Dann wieder giebt er zu, daß die Schönheit nach dem Geschmack ganz verschieden sei, daß uns selbst an der einen Stelle schön erscheine, was uns an der andern häßlich erscheinen würde. Kurz, er kommt zu keinem Ergebnis. Offenbar hat ihm dunkel die Thatsache vorgeföhwebt, die ja auch vielen Ästhetikern unseres Jahrhunderts unklar geblieben ist, daß das Schöne in der Natur mit dem in der Kunst keineswegs zusammenfällt, daß zwar das Schöne in der Natur, indem es Wirklichkeit ist, auf der Vollkommenheit beruht, daß aber in der Kunst auch das Häßliche ein Recht hat, da sie ja nur ein Scheinbild giebt und die Schönheit hier nicht auf der Vollkommenheit des Urbildes, sondern auf der künstlerischen Belebung des Scheinbildes beruht. Da aber Dürer diese Thatsache nicht klar erkannt hat, bemüht er sich fortwährend, in der Kunst das absolut Schöne zu finden, das doch als solches gar nicht existiert. Wir können mit Bestimmtheit behaupten, daß dieses ganze Streben bei ihm nichts anderes ist als ein Zugeständnis an die Ästhetik der Antike und der italienischen Renaissance. Von Vitruv und Jacopo de' Barbari war er bei seinen Proportionsstudien ausgegangen. Jacopo de' Barbaris angebliche Normalproportion war das „Ding,“ das ihm in seiner Jugend in Venedig so sehr gefallen hatte. Aber schon nach elf Jahren gefiel es ihm nicht mehr. Er hatte inzwischen „sein eigen Ding vor sich genommen,“ das heißt nach eigenem Sinn die Natur studiert. Und das Ergebnis? In seiner Proportionslehre liegt es vor. Das, was ursprünglich ein Nachweis der normalen Schönheit werden sollte, ist ihm unter den Händen zu einem Bekenntnis geworden, daß es kein normal Schönes gebe, daß selbst die Proportionen des menschlichen Körpers innerhalb gewisser Grenzen verschieden sein könnten. Und selbst an die verschiedenen Proportionen, die er giebt, will er den Leser nicht binden, dieser solle sich vielmehr zwischen ihnen die Pro-

portion aussuchen, die ihm für den einzelnen Fall die passendste erscheint. Nicht das Schöne, sondern das Schöne und Häßliche will er geben, verschiedene Typen des Charakteristischen will er aufstellen: „eine jegliche Art brauch besonders in besonderen Bildern.“ Allerdings hat Dürer, anknüpfend an eine bekannte Geschichte von Zeuxis, den Satz aufgestellt, man müsse das Schöne aus verschiedenen Modellen zusammensuchen, gewissermaßen in eklektischer Weise verfahren. Aber wir täuschen uns gewiß nicht, wenn wir annehmen, daß ihm diese Idee von außen zugetragen worden sei. Im Herzen war er ein Realist im wahrsten Sinne des Wortes, d. h. ein Mann, der die Natur nicht mit dem Auge dessen ansieht, der da fragt, wie sie sein sollte, sondern mit dem Auge dessen, der da fragt, wie sie ist. Wir können es mit seinen Worten belegen, daß er nicht in einem Verbessern oder Idealisieren der Natur das Ziel der Kunst erblickte, sondern daß für ihn die höchste Schönheit der Natur im Einzelwesen begriffen war. „Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge. Darum sieh sie fleißig an, richt dich danach und geh nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, es sei besser von Dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig steckt dir Kunst in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Überkommst Du sie, so wird sie Dir viel Fehls nehmen in Deinem Werk. . . Aber je genauer Dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser Dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm Dir nimmermehr vor, daß Du etwas besser mögest machen, denn es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat. Denn Dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Geschöpf. . . Darum thut noth, daß ein Jeglicher Bescheidenheit in seinem Werk brauch, das an das Licht kommen soll. Daher kommt, wer etwas rechts will machen, daß er der Natur nichts abbrech und leg ihr nichts untreugliches auf. . . Der Verstand der Menschen kann selten fassen, das Schöne in Creaturen recht abzubilden. Und ob wir gleich nicht reden können von der höchsten Schönheit einer leiblichen Creatur, so finden wir doch in den sichtbaren Creaturen eine solche übermäßige Schönheit, daß solche unser keiner kann vollkommen in sein Werk bringen. . . Aber etliche sind einer anderen Meinung, reden davon, wie die Menschen sollten sein. Solches will ich mit ihnen nicht streiten. Ich halt aber in solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schöpfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, daß die rechte Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Welcher das herausziehen kann, dem will ich mehr folgen denn dem, der eine neu erdichtete Maß, der die Menschen kein Teil gehabt haben, machen will.“ Klingen diese Worte nicht wie ein Protest des germanischen Realismus gegenüber dem Idealismus der antiken und italienischen Theoretiker? Zeigen sie uns nicht deutlich, wie sich Dürer, vielleicht auch jahrelangen Zweifeln zu dem echten Naturalismus

durchgerungen hat, der in dem Sage gipfelt: Nicht idealisieren, nicht besser machen, nicht den Schöpfer meistern, sondern in aller Bescheidenheit und Unbefangenheit nachfühlen, nachschaffen, was er uns vorgechaffen hat? So erst werden uns auch Dürers Gestalten vollkommen klar, diese starken und knorrigen Gebilde, die so treu und ehrlich aus der Natur abgeschrieben sind, daß ihnen gegenüber jeder Gedanke verschwinden muß, als hätte Dürer die Natur meistern, in der Kunst die sogenannte ursprüngliche Schönheit der Natur wieder herstellen wollen.



Aus dänischer Zeit

9. Blasse Rosen



ben auf Großvaters Boden stand der Tantenkoffer, eingezwängt zwischen alten Truhen, Kisten und Schachteln. Er war alt, groß und häßlich, aber wir betrachteten ihn stets mit Neugierde, weil wir nicht wußten, was darin war. Die Großen wußten es auch nicht. Früher, vor vielen, vielen Jahren, waren zwei Cousinen unsers Großvaters lange bei dem Großvater im Hause gewesen, und als sie wieder davongezogen waren, hatten sie gebeten, diesen Koffer hier lassen zu dürfen, bis sie ihn selbst holen würden. Aber sie waren nicht wiedergekommen, und der Koffer stand noch immer auf Großvaters Boden. Dieser Boden war unheimlich. Groß, niedrig und dümmrig, mit schrägen Dachfenstern, war er uns schon am hellen Tage ein bißchen gruselig. Abends aber gingen wir vollends ungerne hinauf, und unter keiner Bedingung ohne Begleitung. Es huschte, knackte und raschelte dort in allen Ecken, und wir waren froh, wenn wir wieder unten waren. Am Tage saßen wir wohl manchmal gern in einer hellern Ecke des Bodens, sahen die Stäubchen in den schräg einfallenden Sonnenstrahlen tanzen, suchten nach altem Gerümpel oder betrachteten den Tantenkoffer. Früher war er schwarz gestrichen gewesen; jetzt hatte ihn die Farbe allmählich verlassen, man sah das gerissene, wurmstichige Holz, und die eisernen Bänder die ihn umklammert hielten, rosteten nach und nach immer mehr. Öffnen konnten wir ihn aber doch nicht; das Schloß schien noch sehr gut zu sein, und so mußten wir uns damit begnügen, den Tantenkoffer von allen Seiten zu betrachten, auf ihm zu sitzen oder auf ihm herumzut trampeln. Bertragen konnte er nämlich alles.