



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Woermann, Karl: Albrecht Dürers Jugend

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

grauen, ein Horn als Nase und einen roten Bart. Praeclarus richtete sich von seinem Lager auf, blickte ihm fest in die schreckliche Frage und verfaßte die ersten Zeilen eines Gedichts, in dem er den Teufel, der ja auch im Plane der Schöpfung liege, der Gnade Gottes empfahl.

Da heulte Satan auf wie ein Hund, sprengte den Steinboden des Gemachs und sauste hinab in die tiefste Hölle. Fortan ließ er seine Hand von dem Manne, der ihm geistig überlegen war.

Dieser blühte noch lange als eine der größten Zierden der Welt und der Kirche, und als er starb, schritt er durch die lichtreichen Reihen palmen-schwingender Seligen dem Throne zu.



Albrecht Dürers Jugend

Von Geh. Rat Prof. Dr. Karl Woermann=Dresden



Die markige Künstlergestalt Albrecht Dürers (1471 bis 1528), des ernstesten deutschen Meisters, der schon im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland und im Ausland als einer der Größten der Großen gefeiert wurde, erhebt sich gleich an der Schwelle des neuen Zeitalters. Als Nürnberger oder als Deutschen bezeichnete er selbst sich mit Stolz auf einigen seiner besten Schöpfungen; und ein wahrheitsliebender, tiefempfindender, aber auch ein herber, grübelnder Deutscher ist er trotz der starken Eindrücke, die er von italienischen Kunstwerken empfangen, sein Leben lang geblieben. Seine ganze künstlerische Laufbahn war ein Werden und Wachsen, ein Ringen mit sich selbst, mit der Natur und mit der Schönheit, die er, nachdem ihm seine ersten Modellstudien und seine Nachzeichnungen des Nackten italienischer Stiche nicht genügt, durch Messungen und Proportionsstudien zu erringen hoffte. Seine eigenen Schriften, von denen z. B. die „Unterweisung der Messung“ schon zu seinen Lebzeiten, die „Vier Bücher von menschlicher Proportion“, die in viele Sprachen übersetzt worden, gleich nach seinem Tode gedruckt erschienen, sind zuletzt von Lange und Fuhse herausgegeben; alle Schriften über Dürer aber hat Singer 1903 zusammengestellt. Den Dürerbüchern von Thausing, Springer und Zucker hat sich Wölfflins geistvolles Buch gesellt. Um Dürers Zeichnungen haben Ephrussi und Lippmann unvergeßliche Verdienste. Im übrigen haben sich an der neueren Dürerforschung nach Wichhoff, Rhode und Lange z. B. Gaendke, Ludwig Justi, Vorenz, Scherer, Suida, Warburg, Paul Weber, Weissbach und Winterberg beteiligt.

Dürers Öl- und Temperagemälde sind, abgesehen von dem Herkules des Germanischen Museums und der Lucrezia in München, nur Bildnisse oder religiöse Darstellungen. Seine ganze Vielseitigkeit spricht sich in den äußerlich kleinen, innerlich großen Blättern seiner Griffelkunst aus. Dort wie hier aber blieb er in allen Stilwandlungen er selbst. Das wuchtige Leben, das er jedem Strich, den er zeichnete, verlieh, feimt schon in dem Silberstift-„Selbstbildnis“ (1484) des Dreizehnjährigen in der Albertina zu Wien und erfüllt noch die Federzeichnung der Verkündigung (1526) des Sechsfünfundzwanzigjährigen in Chantilly. In seinen

äußerlich manchmal noch etwas kraus, innerlich klar und kernig belebten Darstellungen tritt uns eine überlegene künstlerische Persönlichkeit von unmittelbarer Überzeugungskraft entgegen.

Aus der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters in Nürnberg war Dürer 1486 als Lehrling zu Bolgemut gekommen. Seine Wanderjahre, die er 1490 antrat, verbrachte er größtenteils am Oberrhein, wohin ihn die Schule Schongauers zog. In Nürnberg verheiratete er sich 1494. Seine erste Reise nach Venedig, an der wir festhalten, unternahm er 1495, die zweite 1505/06, seine niederländische Reise erst 1520/21. Im übrigen arbeitete er fast ohne Unterbrechung, seit 1515 im Besitze eines Jahrgehalts vom Kaiser Maximilian, in seiner Vaterstadt, zu deren Humanistenkreisen er in enge Beziehungen trat.

Dürers eigentliche Jugendarbeiten fallen noch ins letzte Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts. Wie viel geistvoller befeelt und fester im Strich als jenes Selbstbildnis von 1484 ist sein von Seidlitz entdecktes, packend gezeichnetes Selbstbildnis der Erlanger Universitätsammlung, das nicht vor 1490 entstanden sein wird! Welche Fortschritte gegenüber seinen frühesten sittenbildlichen Federzeichnungen, wie dem Austritt von 1489 in der Bremer und den drei Landsknechten der Berliner Sammlung zeigen seine ähnlichen Zeichnungen der neunziger Jahre, wie das reitende Paar in Berlin und der Reiter im Britischen Museum! Von seinen Zeichnungen nackter Gestalten nach italienischen Kupferstichen sind der Tod des Orpheus von 1494 in der Hamburger Kunsthalle, das Bacchanal und der Seefentaurenkampf nach Mantegna in der Albertina hervorzuheben. Als bahnbrechender Landschaftler zeigt Dürer sich in seinen frühen Wasserfarbenblättern: Tiroler Ansichten wie die Venediger Klause im Louvre, die Darstellungen von Trient in Bremen, von Innsbruck in der Albertina sind in ihrer einheitlichen Auffassung des wiedergegebenen Landschaftsbildes Offenbarungen einer neuen Naturanschauung. Dürers spätere Landschaften sind wohl mit breiterem Pinsel gemalt, jedoch nicht einheitlicher aufgefaßt. Zu den frühen sittenbildlichen Zeichnungen Dürers aber gehört z. B. noch das eigenartig im Nackten schwelgende „Frauenbad“ in Bremen, das doch noch keineswegs als Gesamtbild dem Leben entnommen ist.

Auch Dürers Kupferstiche aus diesem Jahrzehnt beherrschen bereits alle Stoffgebiete. Dazu, welche Steigerung in der Ruhe der Haltung und der Meisterschaft der Technik von der noch schongauerisch empfundenen Madonna mit der Heuschrecke bis zu der Madonna mit der Meerlilie, zu deren Landschaft Dürer sein eigenes Aquarell mit dem Weiherhäuschen im Britischen Museum benutzte! Stiche wie „Der Liebesantrag“ und „Der Spaziergang“ zeigen Dürer wieder an der Spitze der deutschen Sittenbildner. Sein Ringen um die Darstellung nackter Weiblichkeit aber zeigt sein Stich der vier Hexen, von denen die eine Barbaris Stich „Sieg und Ruhm“ entlehnt ist. Überhaupt ist man von Ludwig Justi entgegengefügten Ausführungen zu der Ansicht zurückgekehrt, daß Barbari Dürer beeinflusst habe, nicht dieser jenen. Dürer meinte, Barbari sei im Besitze geheimer Proportionsregeln, die er ihm vorenthalte; und dies veranlaßte ihn, sich selbst in jene Proportionsstudien zu vertiefen, die ihn nun nicht wieder losließen. Am gewaltigsten ist Dürers Holzschnittwerk der neunziger Jahre. Zeigen Blätter wie sein Männerbad und seine Hafen-Madonna im Vergleich zu seinem Baseler Hieronymus von 1492 alle Fortschritte in der Körperlichkeit der Einzelgestalten und der farbigen Schwarz-Weiß-

Wirkung, die Dürer nach seiner ersten italienischen Reise gemacht hatte, so tritt er uns in den fünfzehn großen Holzschnitten der Offenbarung Johannis von 1498 vollends als Großmeister entgegen. Daß einzelne der Visionen auf überlieferte Fassungen, wie die der kölnischen Bibel von 1480, zurückgehen, zeigt die überlegene Wucht und Größe Dürers nur in um so hellerem Lichte. Wir wollen an diesen gewaltigen Blättern trotz ihrer deutschen Überfüllung, trotz der Härten und Ecken ihrer Formensprache, trotz einiger Unwahrscheinlichkeiten ihrer Erfindung nicht mäkeln lassen. Ihre leidenschaftlich bewegte bildliche Gestaltung der Visionen überzeugt und packt uns. Johannes, die sieben Leuchter erblickend, wie groß und feierlich! Die vier Schreckensreiter, die über das zermalnte Geschlecht der Sterblichen dahinstürmen, wie unwiderstehlich in ihrer Wucht! Die vier Engel, die Winde aufhaltend, wie majestätisch und überzeugend zugleich! Der Engeltkampf, das Sonnenweib, die babylonische Buhlerin, das Tier mit den Lammshörnern, welche Fülle von Fleisch gewordener Einbildungskraft! Gleichzeitig arbeitete Dürer an den sieben ältesten Blättern seiner großen Holzschnittpassion. Welche Unmittelbarkeit in der seelischen Erfassung der tragischen Vorgänge, welche Leidenschaft der dramatischen Erzählung bei aller spröden Härtheit der Formensprache!

Von Dürers Ölgemälden der neunziger Jahre kommen hauptsächlich Bildnisse in Betracht, meist Halbfiguren mit Händen in Dreiviertelansicht. Das Bildnis seines alten Vaters von 1490 in den Uffizien zeigt noch mühsam aneinandergefügt Einzelzüge; das von 1497 in der Münchener Pinakothek, obgleich wohl nur eine alte Kopie, faßt die Persönlichkeit schon einheitlich zusammen. Malerisch wirken Dürers selbstbewußte Eigenbildnisse von 1493 bei den Erben Leopold Goldschmidts in Paris, von 1498 im Madrider Museum, trockener und starrer sein Leinwandbildnis Friedrichs des Weisen (um 1496) in der Berliner Galerie. An Stelle des einfarbigen Hintergrundes aber setzen seine Tucherbildnisse in Kassel und in Weimar, sein Bildnis Oswald Krells von 1499 in München wieder jene landschaftlichen Ausblicke, die der niederländischen Kunst entstammten.

Die Leinwandtechnik seines Berliner Kurfürstenbildes zeigt auch Dürers Herkules, die stymphalischen Vögel erlegend, in Nürnberg, dessen nackte Hauptgestalt noch einem Bilde Pollajuolos entlehnt ist, zeigt aber auch sein großes Hauptbild dieser Zeit, sein dreiteiliger Wittenberger Altar in Dresden, dessen Echtheit nach Ludwig Justi's Verteidigung auch Wölfflin wieder zugegeben hat: im Mittelbilde Maria, an der Fensterbrüstung ihres Zimmers ihr Kind anbetend, Englein, die ihr die Krone über dem Haupte halten oder sich hinter ihr zu schaffen machen, im Hintergemache Joseph in seiner Werkstatt, auf den Seitenbildern die Halbfiguren der Heiligen Antonius und Sebastian. Die harte Modellierung der Hauptgestalten des Mittelbildes ist der oberitalienischen Mantegneske entlehnt; die lebenswarmen, nach deutschen Modellen in Dürers eigener Weise gemalten Flügel sind schwerlich später entstanden als das Mittelbild. Zieht der Engelreigen sich doch einheitlich durch alle drei Tafeln hindurch. Das ganze Werk bleibt ein Kleinod spröder, aber inniger deutscher Frühkunst.

(Dieser Aufsatz unseres verehrten Mitarbeiters wird in dem dritten (Schluß-) Band der „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“ (Verlag des Bibliographischen Instituts zu Leipzig), der im März d. J. erscheint, enthalten sein. Die Schriftlgt.)