



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wustmann, Rudolf: Vom jungen Dürer

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

drohenden Gefahren erretten kann, der ist er nicht. Bequemer und wirksamer als Chamberlain führt Kant von Dr. M. Kronenberg (in dritter, revidierter Auflage 1905 bei C. F. Beck in München erschienen) in Kants Lehren und Weltanschauung ein. Als Hilfsmittel sind auch desselben Verfassers (im gleichen Verlag 1905 erschienene) Ethische Präludien zu gebrauchen. Die erste und die zweite der darin zusammengestellten Abhandlungen sind überschrieben: „Die Kantische Gedankenrevolution und die Ethik; Die Ethik Goethes.“ Zum Schluß sei noch das Buch erwähnt: Schiller als Philosoph und seine Beziehung zu Kant. Festgabe der „Kantstudien“ mit Beiträgen von K. Guken, D. Liebmann, W. Windelband, F. Cohn, F. A. Schmid, Tim Klein, B. Bauch und G. Baihinger herausgegeben von Hans Baihinger und Bruno Bauch. Mit drei Schillerporträts. (Berlin, Reuther und Reichard, 1905.) Jonas Cohns Beitrag ist überschrieben: „Das Kantische Element in Goethes Weltanschauung; Schillers philosophischer Einfluß auf Goethe.“



Vom jungen Dürer



Es bereitet sich ein Kampf um Dürer vor. Die Parteien treten schon sichtbar auseinander: hier Dürerbund, Kunstwart, Massenauslagen, dort kunsthistorisches Übungszimmer und vornehme Publikation; hier Verlangen nach tiefster Bestätigung der eignen Arbeitsweise und Charakterbildung durch die beste deutsche Speise, dort Gesättigtsein von der „großen Gebärde“ Raffaels und Tizians und Aufspüren von Entlehnungen; hier die immer neue Erfahrung, von Dürers Wesen lernen zu können, dort nur das Interesse für das mehr oder weniger „Krause“ oder angeblich Italienisierende seiner Formgebung; hier die Verehrung der Apostel als der größten Tat der deutschen Kunst, dort die frostige Anerkennung für sie: Cinquecento! Auf welcher Seite ist das bessere Verständnis Dürers, bei den Literaten, Kulturhistorikern, „uns Wilden“, oder bei den l'art pour l'art-Historikern? Und wem ist Dürer mehr?

In diesem Zwiespalt wird auf beiden Seiten nur der willkommen geheißene werden, der deutliche Beiträge zu einem sichern Kenntnis Dürers liefert. Einen solchen Beitrag wenigstens entnehmen wir mit lebhaftem Danke den soeben erschienenen Studien von Werner Weisbach: „Der junge Dürer“. *) Zwar lehnen wir den Titel des Buches als zu viel versprechend ab, meinen auch, daß sich die vom jungen Goethe herübergenommenen Begriffe wohl noch tiefer hätten herausarbeiten lassen, zumal in der dritten Studie, die von Dürers „Sturm und Drang“ nur wenig verrät. Belehrend aber, trotz vielem Zweifelhaften und manchen Irrtümern, darf der zweite Aufsatz genannt werden, und wirkliche Förderung bringt der erste.

*) Der junge Dürer. Drei Studien von Werner Weisbach. Mit 31 Abbildungen in Neg- und Strichätzung und einer Lichtdrucktafel. Leipzig 1906, Verlag von Carl W. Hiersemann. 16 Mark.

Fast aus jedem der fünf und vierzig Jahre, über die sich die uns erkennbare Tätigkeit Dürers erstreckt — von 1484, wo er sich als Knabe vor dem Spiegel zeichnete, bis zu seinem Todesjahre 1528, wo er die Proportionslehre für den Druck fertig machte —, ist uns ein Stück Arbeit seiner Hand bewahrt. Die größte Lücke waren bis jetzt die Lehrjahre bei Wolgemut, die Zeit von Ende 1486 bis Anfang 1490. Nach unsrer Meinung ist es nun Weisbach gelungen, in dieser Lücke ein interessantes, bis jetzt unerkanntes Stück Dürerischer Kunst nachzuweisen. In seiner ersten Studie — ihre Überschrift „Dürer und die deutsche Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts“ bezeichnet wieder eine zu große Perspektive, nur die Nürnberger Malerei und Holzschnittzeichnung im letzten Drittel des Jahrhunderts wird behandelt — macht er auf einen namenlosen Illustrationsholzschnitt aufmerksam, dessen Vorzeichnung auf den Holzstock in der Tat von keinem andern als von dem etwa achtzehnjährigen Dürer stammen wird.

Das gegen 1490 von Wagner in Nürnberg gedruckte Büchlein „Ein allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt“ (der Titel erinnert uns sofort an die ernste, fromme Erziehung Dürers und an seine spätern Gedichte, namentlich das „Von der bösen Welt“) enthält drei Holzschnitte: eine bürgerliche Hauszene, eine Höllepeinigung der Verdammten und eine Art Krönung Mariä. Schon an dem ersten und dem dritten dieser Schnitte erkennt Weisbach hervorragende Eigenschaften im Verhältnis zu dem, was sonst der Nürnberger Buchholzschnitt damals leistete; den mittlern weist er kurz und gut Dürer zu, und er stützt seine Annahme besser als durch seine Worte durch die konfrontierende Wiedergabe des Holzschnitts und einer später von Dürer gezeichneten, im Britischen Museum aufbewahrten Darstellung desselben Gegenstandes, die einen Teil einer Weltgerichtzeichnung bildet.

Der Holzschnitt: vorn unten schwarze Bergschluchten, wo Flammenreihen lodern, mit nackten Verdammten dazwischen, ähnlich wie man es von Tiroler Marterln her kennt, deren Unterschrift um ein Vaterunser für die armen Seelen im Fegfeuer bittet. Vier Teufel, die Opfer am Nacken oder am Schopfe packend, schlagen mit Keule, Morgenstern, Dreizack und Eselskinnbacken drein, der Knochenchwinger vor den Frauen besonders phantastisch aus Tierleib, Eselskopf und Storpionschwanz zusammengesetzt. Links das größte Ungetüm, in Rachen und Armen einen Mönch und in dem gewundnen Schweif noch ein nacktes Opfer zum Feuer bringend. Hinter allem der Höllenpfuhl, aus dem nur unglückliche Köpfe und ein Oberkörper herausragen, seitlich Berge mit explodierenden Strahlen, darüber in den Lüften ein gehörnter Satan, der mit dem Blasebalg Höllewind macht. Alles grob, im ganzen typisch, aber ungewöhnlich durch Wucht und Leidenschaft, durch Größe des Überblicks und Kühnheit des Zusammensehens und im einzelnen eigen genug. Die Zeichnung: in der rechten Ecke unten ein tierischer Höllenschlund, umgeben von haushoch zischenden Flammen, in diesen die wehklagenden armen Seelen — alles größer, entwickelter, bewegter und mannigfaltiger als auf dem Schnitt —, zwischen ihnen drei zuschlagende Unholde, Keule und Dreizackgabel schwingend, einer mit einem Eselskopf, dahinter wieder der Pfuhl, aus dem der Oberkörper

eines Weibes sichtbar wird, darüber wieder das Schwanzungetüm, das diesmal in den Armen ein ganzes Bündel armer Sünder bringt, in dem Klammerschweif aber genau wieder so ein hängendes nacktes Opfer hält wie auf dem Schnitt; und aus dem Windsatan ist ein sichtbar vom Sturm dahergetragener posaunenblasender Engel geworden. Es ist durchaus die individuell gleiche Anschauung des Vorganges, in der räumlichen Anlage und in dem dämonischen Presto des Ganzen wie in den Einzelheiten, nur eben auf höherer Empfindungs- und Kunststufe erneuert. Dazu kommt, von Weisbach nicht ins Treffen geführt, daß einige Apokalypsenblätter die Zwischenstufen zwischen Einzelzügen beider Darstellungen bringen: das Emporwerfen der Arme und das Beugen der Köpfe bei den Verdammten, der Eselskopf an einem Teufelsgebilde, der feuerpeiende Berg sind Motive, die in übereinstimmender Form für die Phantasie des jungen Dürer ja auch aus der Apokalypse, für andre Künstler aber nicht zu belegen sind. Wir pflichten also gern Weisbachs Annahme bei, daß der etwa achtzehnjährige Dürer als Lehrling bei Wohlgenut, vielleicht von diesem beauftragt, diese Höllenszene für den Drucker Wagner auf einem Holzstock dem Formschneider vorgerissen habe.

Und wir gehn noch einen Schritt weiter und nehmen auch die beiden andern Holzschnitte desselben Werckens für Dürer in Anspruch.

Zuerst die bürgerliche Szene. Ein Innenraum mit eisenbeschlagener Tür und Wandbänken, in der hintern Hälfte ein gedeckter Tisch, daran zwei Paare, sich umfangend und einander zutrinkend, und ein einzelner Süngling, der sich mit schmerzlichem Blick nach vorn seitwärts umwendet, wo eine Bahre mit einer Leiche niedergelegt worden ist, daneben, vom Rücken gesehen, der Träger; am Boden ein Weinkühler und das knochenmagende Hündchen. Alle Hände sind so sprechend tätig wie auf keinem dieser alten Holzschnitte wieder, und wie auf keinem ist die Tiefendimension betont, durch Bahre und Tisch. Die Frau rechts zeigt zum erstenmal die über die Ohren heraufgebundenen Zöpfe, die dann bei Dürers erster Kupferstichbäuerin, seiner Reiterin mit dem Landsknecht und einer Marienlebenmagd wiederkehren. Man vergleiche den gedeckten Tisch und die Ausführung der ganzen Szene mit dem Blatt aus Dürers Täuferzyklus von 1511, wo Salome das Haupt bringt: die Übereinstimmungen — abgesehen von der Entwicklung zu großer und freier Kunst, die Dürer in zwanzig Jahren durchmachte — deuten auch hier auf dieselbe seelische Individualität. Und wer war denn sonst damals in Nürnberg, der einem schlichten, abstrakten Text diese lebensvolle, trotz aller jugendlichen Unbeholfenheit innig kontrastierende Szene hätte entnehmen können? Alles andre, was es damals von Holzschnittkunst in Nürnberg gab, war ja das simpelste Nachgehn des Textes; hier aber handelt es sich um freie, bedeutende Parallelschöpfung. Die Bahre kehrt übrigens in einer verwandten Situation auf Dürers Holzschnitt „Tod und Landsknecht“ wieder. Das Blatt ist ein sehr frühes lyrisches Bekenntnis Dürers; die Hauptfigur, der einzelne Süngling, symbolisiert ihn selbst.

Und nun das letzte der drei Bilder: die Krönung der Maria. Das sieht auf den ersten Blick freilich ganz anders aus, als wie Dürer denselben Gegen-

stand für Heller malte und in seinem Marienleben zeichnete; es ist noch keine Vision. Rechts thront Christus, sehr feierlich und schön beabsichtigt, allein, ohne Gottvater, etwa wie bei der Johannismarter der Apokalypse der Herrscher links. Mit ungewöhnlicher Gewandtheit sind die knieenden Frauen um ihn nach der Tiefe zu gruppiert und verkleinert, darunter eine wieder mit jenen aufgebundenen Böpfen, Maria aber und ihre rechte Nachbarin mit dem reich wallenden Haar von Dürers gezeichneter Madonna von 1485. Die vollen untern Mantelpartien dieser beiden vorn Knieenden sind mit einem Interesse und Schönheitsfinn gezeichnet, sehr ähnlich dem, mit dem Dürer 1511 die Mäntel Karls und Gregors auf dem Allerheiligenbild malte. Der leere Raum links von dem Oberteil von Christi Thron ist mit drei schwebenden, singenden Engeln ausgefüllt, wie auf dem Dreikönigsblatt und auf der Weihnacht des Marienlebens ein Engelterzett und -quartett zu dem heiligen Vorgang ihre Himmelsmusik in den Lüften erschallen lassen. So stellen sich auch hier die Erinnerungen an Dürers Kunst und Art ungefucht ein. Und davon enthält dieses Blatt nun noch ein ausschlaggebendes Motiv: über dem Ende des Frauenchors ragen zwei Paar Männerköpfe herüber: wie Dürer und sein Nachbar über dem Chor des Rosenkranzbildes, und wie sich Dürer selbster mitten in der Zehntausendmarter angebracht hat. Denn von den beiden linken Köpfen unsers Holzschnitts ist der junge eben auch wieder Dürer selbst, seinem Alter nach genau in der Mitte zwischen der Zeichnung von 1484 und dem Gemälde von 1493; den Bärtigen daneben, der ebenso porträtmäßig wirkt, hat man vielleicht als den Formschneider anzusehen. Zur Deckung dieser an sich zu auffälligen Porträts und zur Ausfüllung des letzten leeren Loches des Blattes wiederholte Dürer dann das Zweimännermotiv noch einmal in einem zweiten, sich unterhaltenden, allgemeiner und kleiner gegebenen Männeroberkörperpaar.

Das Ergebnis der so erweiterten Weisbachschen Hypothese wäre also: in den drei Holzschnitten zu der Allerheilsamsten Warnung haben wir das Opus 1 des jungen Dürer vor uns. Das erschütternde Nebeneinander von Lebensgenuß und Tod, die entsetzliche Strafe der Sünder im Jüngsten Gericht und ein festliches Himmelsereignis, bei dem sich der Künstler, wie er es ja ehrfürchtigen Geistes schaffend sieht, als Zuschauer anbringen und empfehlen darf — das sind die Themen der drei Bilder, wie sie später in großen Schöpfungen Dürers wiederkehren, wie sie ihn sein ganzes Künstlerleben lang in der Tiefe seines Herzens begleitet haben. Von diesen drei Holzschnitten aus, die prinzipiell noch nicht, leise aber doch schon über das hinausgehn, was Dürer später ohne Verachtung „schlechtes“ Holzschnittwerk nannte, fand er einerseits bald den Weg hinauf in die gewaltige, großformige Schönheit der Apokalypse und seiner weitem Holzschnittfolgen und später auch wieder einmal zurück zu den einfachen Titelholzschnitten seiner eignen Gedichte. Der 1492 in Basel von ihm auf den Holzstock gezeichnete Hieronymus schließt sich, ein nächster Fortschritt, gut als zweites Glied auf diesem Wege an, auf dem unsre drei Holzschnitte den ersten, vielhaltigen Knospenzustand bezeichnen. Um die Vergleichung mit dem jungen Goethe einmal aufzunehmen,

so entspräche bei diesem das mit siebzehn bis achtzehn Jahren geschaffne Leipziger Lieberbuch, dessen Mondlied ja Goethe später in Weimar und an seinem Lebensabend in Dornburg immer schöner erneuert hat.

Neben diesem Funde tritt alles, was Weisbach sonst zu sagen hat, zurück. Einige andre Zuweisungen, die er versucht, haben uns nicht überzeugt. Von der Sebastianmarter wird man gern zugestehn, daß sie an Dürer anklingt, der Körper Sebastians ist dem gegensinnigen Pfeifer im Männerbad recht ähnlich; das Ganze aber ist so von Dürer nicht auf den Holzstock gezeichnet worden, höchstens nach einer Zeichnung von ihm — dies ist Weisbachs Annahme —, die aber den Bogenschützen schwerlich enthalten hätte: nichts von Dürers Linienleben, nur Statisten, gefrorener Dürer. Noch ferner steht Dürer einem großen Kreuzigungsholzschnitt, den Weisbach publiziert, weil er da Dürers „Genius durch alle äußern Entstellungen hindurchleuchten“ zu sehen glaubt. An dieser Zeichnung sind drei verschiedne Hände beteiligt, von denen eine die Gruppe der Frauen mit Johannes, die zweite die drei Gekreuzigten und die Himmelspartie, die dritte den verbindenden Mittelstreif am obern Rande des untern Holzstocks und am untern des obern machte — denn das Bild ist mit zwei aneinandergesetzten Holzstöcken gedruckt, eine Fabrikbarbarei, an der man Dürer keine Beteiligung zutruen kann. Daß Dürersche Motive dabei kopiert sind, paßt zu der übrigen mechanischen Herstellung des Schnittes.

Weisbachs zweite Studie handelt von Dürers Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike, nicht erschöpfend, aber manches besser aussprechend, als es bisher geschehen ist. In dem Aufspüren italienischer Einflüsse schießt wohl auch er über das Ziel. Ein Student, der jetzt ein Kolleg über den jungen Dürer hört, wird in der Regel von diesem den Eindruck eines Lazarettkranken erhalten, der von oben bis unten mit Pflastern bedeckt ist mit den Aufschriften: mantegnesk, pollajuolesk, lionardestk, bellinesk, barbarestk usw. Man braucht nur die Probe zu machen und den jungen Goethe einmal so aus gellertisch, klopstockisch, wielandisch, lessingisch, shakespeareisch usw. zusammenzuleimen, wenn man die harten Vorstellungen vom künstlerischen Schaffen erkennen will, die da walten. Und diese Titel beruhen bei Dürer manchmal auf recht dilettantischen Eindrücken. Unsre Zweifel aber zum Beispiel daran, daß ein Dürerscher Herkules nach Pollajuolo gearbeitet sein soll, werden dadurch bestärkt, daß für Weisbach ein solcher Datierungsmißgriff innerhalb der verschiedenen Entwicklungsstufen von Dürers eigener Kunst möglich ist wie die Verlegung der Uffizientänzerin in die Mitte der neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Wichhoff sagt zwar gar „um 1494“, Wölfflin aber schon 1504 und Ephrussi 1506/07. Der mit meisterhafter Sicherheit ohne Modell gezeichnete, sich in zartem Tanzanheben befindende Körper ist eine Studie Dürers zu einer tanzenden Salome für seinen Täuferszyklus, ist also 1510 oder 1511 gezeichnet worden. Proportionen und Porträt stimmen genau mit den beiden ausgeführten Salomeholzschnitten aus diesen Jahren überein; man kann diese Figur in manchem Sinn das Gegenstück zu dem auferstehenden Christus der Großen Passion nennen.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir im Vorbeigehn auf zwei andre Dürerdaten zu sprechen kommen, deren neueste Ansetzungen unsrer Ansicht nach unhaltbar sind, auf die Entstehungszeit des Erlanger und des großen Münchner Selbstporträts. Wölfflin hat das Erlanger Blatt neuerdings in die Mitte der Wanderzeit gesetzt, also in das Jahr 1492, vor das Pergamentbild mit dem Amethysterengium. Weisbach meint sehr ähnlich: nicht vor 1492, aber noch auf der Wanderschaft. Beide übersehen, daß das Pergamentbild von 1493 noch einen knabenhaften, zaghaft-unschuldigen Zug hat, der auf der Erlanger Zeichnung nicht mehr da ist, und an dessen Stelle da eine männliche Entschlossenheit zu zunächst einmal äußerlichem Zugreifen getreten ist: das Blatt wird ebenso wie die Madonnenzeichnung auf seiner Rückseite in die erste Zeit nach der Rückkehr gehören, also den eben verheirateten Dürer zeigen. Das Münchner Porträt trägt die falschen Inschriften „1500“ und „aetatis anno XXVIII“. Thausing und Springer entschieden sich für 1504 ohne nähere Begründung. Ludwig Justi hat die Parole „1508“ ausgegeben, der sich Wölfflin angegeschlossen hat. Das ist aus dem einfachen Grunde unmöglich, weil Dürer dann schon 1506, auf dem Rosenkranzbilde, viel älter ausgesehen hätte als 1508. Nun hat er sich ja auch notorisch 1508 auf dem Wiener Marterbild und 1508/09 auf dem Hellerbild gemalt! Eine viel schwerere, breitere, männlich reifere Erscheinung, dieser wirklich siebenunddreißigjährige Dürer, als wie er auf dem Münchner Bilde erscheint. Dürer sah als Mann immer etwas älter aus, als er war, das kann man schon an dem Madrider Bild von 1498 beobachten. Und wie soll der Übermaler des Münchner Bildes auf seine bestimmten Angaben gekommen sein? Warum soll er aus 1508 und XXXVII seine falschen Zahlen gemacht haben? Nein, nur Dürers ursprüngliche Inschrift „1504“, mit jener ältern, spätgotischen 4 ausgeführt, die zum Beispiel auch im Marienleben vorkommt und dort lange für eine 9 gehalten worden ist, konnte sehr leicht als 1500 verlesen werden, und aus XXXIII konnte man dann dazu passend leicht XXVIII machen. Das Münchner Porträt gehört nach allem in das für Dürers Entwicklung epochemachende Jahr 1504, wo statt des jungen Dürer zum erstenmal Dürer der Mann vor uns steht, der Künstler des Marienlebens, der in der Hauptsache seiner sicher war, als er 1505 zum zweitenmal nach Venedig ging.

Wir wollen von Weisbachs Studien, über deren Rahmen wir mit unsrer letzten Ausführung schon hinausgegangen sind, nicht Abschied nehmen, ohne dem Verleger Dank für die reiche und interessante illustrative Ausstattung des Werkes auszusprechen. Das stattliche Heft enthält vor allem eine Reihe Reproduktionen von altnürnberger Illustrationsholzschnitten und von Dürerischen Zeichnungen, die nicht nur zur Beurteilung der Darlegungen des Verfassers von Wichtigkeit, sondern auch für ein allgemeineres kulturgeschichtlich und dürerisch interessiertes Publikum von Wert sind.

Bozen

Rudolf Wustmann

