



3

1770

AD

16732

Albrecht Dürer

Gedenkrede zur Feier seines vierhundertsten Todestages
veranstaltet von der Gesellschaft für deutsches Schrifttum
im Reichstag am 6. April 1928

von

Wilhelm Schäfer

1928

Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz

Sächsische
Landesbibliothek

- 8. NOV. 1967

Dresden



it keinem Namen der bildenden Kunst haben sich die Vorstellungen von Deutschheit volkstümlicher verbunden als mit dem von Albrecht Dürer. Gerade er aber hat mehr als sonst ein deutscher Künstler seiner Zeit unter fremdem Einfluß gestanden und am gründlichsten unter seinen Zeitgenossen mit der Gotik aufgeräumt. Er ist durchaus nicht die eindeutige Erscheinung, als welche ihn das Volksgefühl aufgenommen hat; und seit geraumer Zeit sind Stimmen laut, die ihn deshalb — zugunsten Grünewalds oder Holbeins — auf einen geringeren Platz der deutschen Kunst verweisen wollen.

Damit wurde schon gesagt, daß Albrecht Dürer nicht nur eine Frage für sich, sondern auch eine Frage des deutschen Volkes ist, deren rechte Beantwortung uns allen, die wir zum Gedächtnis seines vierhundertsten Todestages versammelt sind, Gewinn bringen könnte, und die zugleich unsere schönste Huldigung wäre.

Albrecht Dürer wurde in einen Zustand der deutschen Kunst hineingeboren, der zugleich Zeitwende bedeutete, indem er Ausgang der Gotik, Ende des Mittelalters, und Beginn der Renaissance war, als welche wir jene Wiedererweckung der antiken Bildung zu bezeichnen gewohnt sind, die im Humanismus zunächst nur eine Gelehrsamkeit schien, mächtig aber Besitz vom ganzen Leben nahm. Dies bedeutete nichts anderes, als daß gegen die Jenseitsverheißung der Kirche das Diesseits mit einer unbekümmerten Fröhlichkeit aufstand, als ob das Mittelalter mit dem Schneckenhaus der Scholastik, mit der Inbrunst seiner Verzückungen nur eine Krankheit der Seele gewesen wäre, gegen die sich der wieder erwachende Menscheng Geist auf die Sinnlichkeit seines Leibes besann.

Wenn die Italiener erst damals das Schimpfwort der Gotik erfanden, womit sie nicht nur die Kunst jenseits der Alpen, sondern auch das Volk, die Goten treffen wollten, die nach ihrer Meinung

Rom zerstört, die Schwert Herrschaft der Kaiser und die Weltflüchtigkeit des Mittelalters über sie gebracht hatten: so war der Stolz ihrer lateinischen Herkunft gegen die nordische Invasion nicht ganz im Unrecht. Jenseits der Alpen war das Bauwunder der gotischen Dome gewachsen, im germanischen Geist hatte sich jene Formwerdung vollzogen, die ganz vom Altertum abgelöst war und den Lateinern als eine unheimliche und tyrannische Lebensmacht scheinen mußte.

Denn so eifrig die Kunstwissenschaft in Italien nach gotischen Einflüssen gesucht hat, es sind alles buchstäblich nur Einflüsse geblieben. Was die Italiener im Mittelalter aus Eigenem bauten oder bildeten, war schon Beginn der Renaissance, Erinnerung oder Wiedergeburt des Altertums, unter dessen Ruinen sie wohnten. Darum, als die Ablösung von der Gotik kam, bedeutete sie nicht nur die Scheidung zweier Zeiten, sondern auch den Kampf zweier Lebensformen, die volkstümlich bedingt waren: der lateinische Geist rang mit dem germanischen; was drüben Renaissance hieß, mußte bei uns Reformation werden.

In diese Entscheidung sah sich Albrecht Dürer als deutscher Maler gestellt; sie bestimmte sein Schicksal, seine Größe und den hohen Rang seiner Volkstümlichkeit.

Die gotische Malerei, in deren Werkstattbetrieb der junge Dürer das Handwerk lernte, war das Altarbild schlechtthin, weil ihr das Pfeiler- und Fensterwerk die Wände genommen hatte. Eben dadurch aber kam die Malerei zu ihrer Erhöhung: Indem sie nun als das eigentliche Schaubild der Kirche vor die Gläubigen gestellt war, unter der Nötigung, der Farbenglut der Glasfenster standzuhalten, mußte sie mehr als Wandverzierung, mußte sie das glühende Schmuckstück des Raumes selber sein, und indem sie für die Schaulust zur gegen-

ständlichen Anschauung brachte, was ihr als Legende — als das zu Lesende — unterschrieben war, mußte sie den heiligen Gestalten den Lebensraum geben, mußte sie wirklich Bild werden; sodaß die Entwicklung der gotischen Malerei die Befreiung ihrer Figuren aus der Starrheit der goldgründigen Fläche zur Bewegung im Raum ist, und zwar handwerklich wie geistig.

Denn die Gotik als Weltgefühl konnte keinem Einzelnen die Freiheit geben, aus eigener Vollmacht in den Raum hinein zu spazieren; diese Freiheit nahm sich erst die Persönlichkeit der Renaissance heraus. Insofern war es eine ungelente Vorwegnahme ihrer selbstbewußten Gebärden, was in den Bildern der altdeutschen Maler geschah.

Bekanntlich war es die angebliche Erfindung der Oelmalerei durch die Brüder van Eyck, die den gotischen Bildern nicht nur ihre noch heute bestaunte Leuchtkraft gab, sondern auch die Darstellung einer räumlichen Tiefe ermöglichte. Erst damit wurde das Wunder der abendländischen Malerei geboren, Raum in einer Fläche lebendig werden zu lassen, wodurch sie ebensolch eine Einzigkeit wurde, wie es die griechische Bilderkunst gewesen war. Ja, vielleicht war sie die erste Natureroberung, in der sich der abendländische Geist um Exaktheit bemühte; wie uns denn neuerdings Zweifel überkamen, ob die ganze Entwicklung der abendländischen Malerei nicht eine naturalistische Verirrung aus den Goldgründen der Kunst war.

So überraschend indessen der Schritt ist, den die Brüder van Eyck selber mittels ihrer Erfindung, aber kraft ihrer königlichen Begabung gegen alles vorher Gemalte machten, so geschickt ihre Vorder-, Mittel- und Hintergründe zur Darstellung eines räumlichen Blicks gestaffelt sind, oder so blühend hinter dem Lorbeerhügel ihres Genter Altars der durchleuchtete Himmel steht: von einer wirklichen Räumlichkeit in unserm Sinn kann noch keine Rede sein. Und was den Königen verwehrt war, blieb den Kärnern der gotischen Malerei erst recht unerreichbar.

In ihren Bildern ist das krause und bunte Nebeneinander von Gestalten auf einer Bühne, hinter der ein Prospekt aufgezo- gen wurde, Raamtiefe vorzutauschen; wie ihre Verzü- cktheit oft linkisch genug Verzü- ckung vortauscht. Die gotische Malerei hinkte zu sehr nach; sie kam in die Spätgotik hinein und nahm teil an ihrer handwerk- lichen Ueberspitzung.

Denn zwischen der Zeit, in der sich die gotische Baukunst aus der romanischen Schwere zu ihrer ragenden Kühnheit losrang, und ihrer ins Filigran der letzten Türme und Sakramentshäuser überreiften Spä- te hatte sich die Wandlung des ehemals hörigen Bürgers zum reichsunmittelbaren Herrn der Hansa vollzogen. Immer selbstver- ständlicher nahm er in seiner Schilderkunst auch von sich selber Besitz. Indem er den Gestalten der Heilsgeschichte die eigenen Kleider anzog, ihre Geschehnisse in die eigenen Räume, Straßen und Landschaften stellte, machte er sie zum Erlebnis seiner selber, sodaß wir in den alt- deutschen Bildern die allergetreueste Schilderung unseres mittelalter- lichen Lebens besitzen.

Erst im letzten Großwerk des Mittelalters, im Isenheimer Altar, ge- schah es, daß sich die altdeutsche Malerei auf ihren Ursprung in der gotischen Inbrunst zurück besann und sich von der allzu geschäftigen Bürgerlichkeit mit einem gewaltigen Ruck ablöste. Die Tragödie des ans Kreuz geschlagenen Gottes und der Triumph seiner Auferstehung aus dem Grabe waren der unverhüllte Inhalt seines Werkes, in dem die Gotik noch einmal den Orgelton nahm. Der Mund des deutschen Mittelalters brach zum letztenmal auf in diesem vielleicht größten und sicher großartigsten Werk der gotischen Malerei überhaupt.

Als aber Grünewald seinen Altar zu malen begann, standen die Adam- und Evabilder seines Zeitgenossen Dürer schon in ihrer lächelnden Natürlichkeit da, gleichsam abgelöst von der Legende, und ein erster Anstieg war vollendet, der in einer anderen Verant- wortung als der gotischen Inbrunst volkstümlich war.

Es ist bezeichnend, daß wir aus einer Zeit, in der meist nicht einmal die Namen der Künstler bekannt sind, als das erste Vermächtnis von Albrecht Dürer sein mit dem Silberstift gezeichnetes Selbstbildnis besitzen. Er war damals ein Knabe von dreizehn Jahren und als der Sohn eines Goldschmiedes dessen Lehrling; es ist also die Naturanlage selber, noch keine Schule, was diese zaghafte Kinderzeichnung so selbstgewiß macht, daß wir sie auch ohne die spätere Inschrift Dürer zuweisen würden. Unverkennbar ist schon die Sachlichkeit darin, die auch seine erste erhaltene Tafel, das Bildnis des Vaters in den Uffizien, aus der italienischen Gebärde abhebt.

Als der Neunzehnjährige sie malte, gleichsam als Gesellenstück, stand er im Begriff seiner Gesellenfahrt, die ihn in die oberrheinische Lebensluft Martin Schongauers führen sollte. Was er im übrigen zu Kolmar, Basel und Straßburg machte, darüber geht schon lange der Streit der Kunstgelehrten: gewiß ist, daß er von dort jenes Bildnis seiner selber heim sandte, das den jungen Goethe entzückte. Es verrät schon seine Freude an der eigenen Erscheinung, die er später in dem berühmten Selbstbildnis der Münchener Galerie ins Ideale steigerte.

Ausschlußreicher aber für uns, die wir sein Wesen suchen, ist jene rasche Federzeichnung, heute in Erlangen, die den Jüngling vor den fragenden Augen seiner selber zeigt. Nichts mehr zur Schau gestelltes wie auf der gemalten Tafel ist darin, aber eine Augenblicklichkeit und Leidenschaft, die über ein Jahrhundert und mehr hinüber nach Rembrandt verlangen. Gegen die Unpersönlichkeit der Gotik steht deutlich die Frage der eigenen Menschlichkeit auf.

Mit dem vierten Jahr der Wanderschaft schien es dem Goldschmied an der Zeit, den Sohn heim zu rufen. Er stand damals im vierundzwanzigsten Lebensjahr und konnte sich nun als Meister der Schilderkunst in Nürnberg niederlassen, wozu ihm der Vater auch schon die Agnes Frei aus wohlhabendem Bürgerhaus ausgesucht hatte, die

ihm bis zu seinem Tod die angeblich strenge, jedenfalls kinderlose Eheberrin blieb.

Anscheinend aber waren der Ruf, die Frau und die Meisterwerkstatt zu früh für Dürer gekommen; schon im folgenden Jahr müssen wir ihn auf einer raschen Italiensfahrt suchen. Da es in Venedig eine deutsche Kaufmannschaft gab, mag eine günstige Fahrgelegenheit die Veranlassung gewesen sein; die Ursache offenbart sich in Zeichnungen nach italienischen Stichen, die den jungen Meister schon vor seiner Reise im Bann der fremden Vorbilder zeigen. Der Kampf auf Leben und Tod zwischen Gotik und Renaissance hatte seine Natur aufgerufen; und der Jüngling der Erlanger Zeichnung nahm den Ruf an.

Keinen leidenschaftlicheren Herold hatte die neue Kunst der Italiener damals — die darin ihre Romantik, das Erwachen ihrer Herkunft gegen die nordische Invasion glühend erlebten — als den Andrea Mantegna, der im Studium antiker Statuen groß geworden war, dessen Stil die Beherrschung des nackten Körpers als Grundlage und seine Einstellung in den Raum bis zur letzten perspektivischen Kühnheit als Ziel hatte. Seitdem ihn der Papst selber nach Rom berief, beherrschte er die italienische Kunst und war mit seinen Kupferstichen auch über die Alpen gedrungen, Dürer, wie seine Nachzeichnungen beweisen, aufs höchste erregend.

Gerade damals meißelte in Nürnberg der Bildhauer Adam Krafft an seinem Sakramentshäuschen für St. Lorenz, in dem die Uebersteigerung der Spätgotik noch einen Triumph feierte. Aber daß sie ausgelebt hatte, darüber können uns heute ihre letzten Steinmetzfertigkeiten nicht mehr täuschen. Einem Künstler der Art, wie der junge Nürnberger Meister war, mit einem sachlichen Blick für Natur und einer Leidenschaft zum Ungekünstelten — wie hätte der Jüngling sonst die Erlanger Zeichnung von sich machen können — mußte

die italienische Kunst wie ein Erwachen der Anschauung aus der gotischen Erstarrung vorkommen, besonders wenn sie, wie in den Stichen Mantegnas, ganz unitalienisch streng, fast selber noch gotisch kam.

Es gab für den Vierundzwanzigjährigen, der die alte Handelsstraße der Nürnberger und Augsburger Kaufleute über den Brenner zog, wie für die deutsche Kunst überhaupt, nur noch zwei Möglichkeiten der Entscheidung: entweder er konnte noch einmal den Lebensgehalt der Gotik in einer letzten Verzückung raffen und ausströmen, wie es Grünewald tat kraft seiner visionären Natur; oder er mußte nach der seinen den neuen Sachverhalt der italienischen Kunst, der als Wiedererwachen des Griechentums auch im deutschen Humanismus längst eine Lebensfrage geworden war, mutig aufnehmen: Albrecht Dürer verlangte nach Italien, weil er kein Nürnberger Schildermeister bleiben wollte und konnte, weil eine Entscheidung der abendländischen Malerei auch die deutsche Natur rief.

Im übrigen war, als er 1495 nach Venedig kam, Raffael erst ein zwölfjähriger Knabe, Lionardo saß in Mailand an seinem Abendmahl malend, Verrocchio werkelte am Colleoni, und Michelangelo war aus Florenz nach Bologna entwichen. Mantegnas Geist lebte auf seine Weise in Giovanni Bellini, der damals der unbestrittene Meister in Venedig war und somit für Dürer das Erlebnis seiner Fahrt wurde, die nur ein kurzer Ausflug gewesen sein kann.

Wir wissen am wahrscheinlichsten davon durch einige in Wasserfarben zur Erinnerung hingemalte Landschaftsbilder aus Südtirol, die nicht erst auf seiner zweiten italienischen Reise, elf Jahre später, entstanden sein können. Er sah damals schon die Natur, aus der man nach seinem berühmten Wort die Kunst heraus reißen muß, mit dieser auf den ersten Blick überzeugenden Sachlichkeit an, die in den bekannten Rasenstücken sowie in dem jungen Hasen der Albertina eine Berühmtheit für sich geworden ist. Eben das Dürersche, das dieser

junge Gase hat, sodaß er keinem andern Maler zugesprochen werden könnte, ist auch das deutsche daran; nur in der germanischen Kunst gibt es eine solche alles Schöne scheinbar außer Acht lassende Bemästerung der Form und des Stoffes zugleich.

Es ist dies ganz gewiß nicht das gotische, wie wir es heute verstehen, aber die von den Italienern mit ihrem Schimpfwort gemeinte und von ihnen als barbarisch empfundene Anhänglichkeit am Gegenstand, die sich immer wieder in Einzelheiten gotischer Bilder, im Leichnam Christi des jungen Holbein, im Blumentopf der Grünewaldschen Madonna von Stuppach so unverhüllt offenbart, diese Sachlichkeit ganz ohne Geste, die, von allem schönen Ding an sich fern, ganz auf das Einzelwesen geht, aber durchaus nicht kühl, sondern warm von der Liebe des Beschauers, welche Liebe bei dem Gasen Dürers, gleichsam aus jedem Härchen spricht.

Es waren sehr gegensätzliche Dinge, die Dürer von seinem Ausflug heim brachte, die Fremdware seiner Nachzeichnungen und die so sicher gefühlten Landschaften: das eine gehört ihm nicht, und das andere konnte er noch nicht gebrauchen. Denn daß eine Landschaft ausreichen könne für ein Bild, diese Bescheidung war damals noch nicht gebräuchlich; kaum ein Bildnis mochte dafür gelten. Es mußte eine Komposition sein, zu der Dürer in Venedig eine neue Freiheit gesehen hatte, rechte Körper recht in den Raum zu stellen. Wollte er vor den fragenden Augen seiner selber bestehen, mußte er sich hierin beweisen; und das tat er — ganz unitalienisch — mit seinen Holzschnitten zur Offenbarung Johannis.

Der Holzschnitt ist zunächst eine Buchdrucker-Angelegenheit, die sich alle Naturwiedergabe von vornherein verbittet; sein Element bleibt die Linie in ihrer derbsten Vereinfachung. Nur als Linienspiel konnte Dürer seine großen Blätter gestalten; aber er tat es in einer Kraft

und Bewegtheit, die alles hinter sich ließen, was bis dahin in Holz geschnitten war, und die er auch selber nachher nicht mehr erreichte. Humanismus sprach freilich nicht darin; ja es war auf seine Weise ein Ausbruch der Gotik nicht weniger als der Isenheimer Altar, nur in einer der Technik entsprechenden Verhandwerklichung und in einer bewußten Hinwendung zu jener Volkstümlichkeit, aus der danach die deutsche Antwort der Reformation auf die Anfrage der Renaissance kam. So hatte die Fremde doch nur sein Eigenes entzückt!

Einmal entfesselt, rauschte Dürer — allen wieder erwachten Göttern zum Trotz — die ersten Blätter seiner „Großen Passion“ hin, schon merklich in seiner Bewegung gemildert, um danach das „Marienleben“ anzufangen, darin seine natürliche Liebe zu den Dingen, aus der Nötigung großer Gebärden befreit, sich schildernd ausgeben konnte. Häuslichkeit und Landschaft umhengen auf seinen Blättern das Leben der Maria, als dankten sie ihr für die Liebe, die durch ihren Sohn zu den Menschen kam. Der Zeichner der Rasenstücke landete auch in der Komposition aus den apokalyptischen Stürmen wieder im Stilleben, das seiner Natur angemessen war, das seinem Auge die Weide und seinem Strich die Freude gab, irdisches Dasein liebend zu umschreiben.

Hier aber meldete sich der gelernte Goldschmied, seine Liebe als Kupferstecher inniger zu sagen, das ewige Thema Mutter und Kind in allen Stufen seiner Kunst mit dem Stichel abzuwandeln. Ganz selbstverständlich glitt er dabei, dem Kupferstecher Mantegna Antwort zu geben, aus dem Marienleben in die humanistische Mythologie hinüber: Das „Meerwunder“ mit dem Triton und die „Eifersucht“ mit dem Satyr lösten die Jungfrau ab; und dabei muß ihn wohl der Verdruß übermannt haben, in der ihm ungewohnten Welt mit fremdem Kalb zu pflügen. Denn auf einmal kam, Griechentum und alle schöne Gebärde in Frage stellend, das seltsamste aller seiner Dinge: jenes bis zur letzten Einzelheit naturalistisch durch-

gezeichnete und meisterhaft gestochene Blatt, heute das „Große Glück“ und von ihm selber „Die Nemesis“ geheißen, auf dem der mächtige Körper eines nackten Weibes, mit den Füßen seltsam an einer Kugel klebend, riesengroß auf seiner Wolke eine Landschaft überrollt und verdunkelt.

Furchtbar muß dieses Blatt auf die Italiener gewirkt haben, daraus die letzte Liebenswürdigkeit verschwunden ist, darauf der entkleidete Körper einer Nürnbergerin schwer und massig steht, durch nichts im Gefühl des Beschauers gesichert als durch die unendliche Feinarbeit des Stichels.

Als Dürer sich und der Welt zum Trotz diesen Stich machte, war er längst grüblerisch mit dem Gesetz der Proportion beschäftigt. Gibt es ein Schema der Schönheit, an dem gemessen das Einzelne mehr oder weniger vollkommen ist? Oder gibt es die Schönheit aus der Natur des Einzelnen, also vielerlei Schönheit? Gilt die Wirklichkeit oder das Ideal? Den Zwiespalt recht vor Augen zu stellen, stach er zur selben Zeit mit dem „Großen Glück“ sein erstes Menschenpaar in eine Platte, darauf gleichsam der schöne Mann und das schöne Weib „an sich“ in wohlberechneter Pose nebeneinander stehen.

Und als ob er selber, der mit dem Stichel zur letzten Feinheit sicher geworden war, für diesen Zwiespalt einer Antwort aus dem Ganzen bedürfe, stach er sich und uns Deutschen sein Blatt von der Weihnacht, wo die heilige Familie unter das Fachwerk eines fränkischen Hauses und dieses selber in das Gemäuer eines zerfallenen Schlosses geraten ist, wo über dem Hof mit dem steinernen Ziehbrunnen und über einer tröstlich sicheren Landschaft unbekümmert ein Sommertag ruht, wo die morgenländische Legende unversehens ein deutsches Märchen geworden ist.

Die Entscheidung war für Dürer mit diesem Blatt und seiner köstlichen Einfalt genau so gefallen, wie sich das deutsche Volkstum

damals entschied und entscheiden mußte nach seiner Natur. Nachdem das übersinnliche Weltgebäude des Mittelalters ins Wanken gekommen war, fehlte dem nordischen Geist die Naivität des Südländers, sich an den schönen Schein zu halten. Er fühlte sich auch seinen Sinnen und ihren Dingen im Gewissen verpflichtet, was für das Volkstum Treue zum Tag, für Dürer Treue zum Ding bedeutete.

Wie darum in diesem Weihnachtsblatt jedes Einzelding für sich treu abgebildet und im Ganzen doch keine Wirklichkeit, sondern Märchen ist, so bleibt alles danach bei Dürer volkstümlich verhaftet: das Blatt und Bild wird im einzelnen aus der liebevollen und sachlichen Anschauung der Augen, im ganzen aus der schaufreudigen Seele gestaltet; sodaß im Ding mehr Wirklichkeit ist, als je der schöne Schein der Italiener vermochte, aber die Sachen stoßen sich hart im Raum, wenn ihn das Auge anders als mit der gläubigen Einfalt betrachtet, daraus er als Märchen gemacht ist.

Ein Bild ist schön als Fläche, wenn seine Linien und Farben wohlgeordnet sind. Ein Bild ist schön als räumliche Anschauung, wenn deren Dinge in seine Linien und Farben eingebaut und also mit ihnen wohlgeordnet sind. Ein Bild ist schön als Sinnbild, wenn es ein Stück Weltanschauung ist: denn die Welt ist nicht nur das, was unsere Augen sehen: die Welt ist alles, was unsere Seele von ihr im Gefühl hat. Darum heißt Sinnbilder schaffen, der Seele genug tun; und über den Schatten ihrer Natur, welche ihr Volkstum ist, kann keine Kunst springen. Deutsche Kunst kann nur ein Stück deutsche Wesenheit sein, wie es die Kunst Grünewalds in ihrer ekstatischen Schweifung, wie es die Kunst Holbeins in ihrer kühlen Vollkommenheit, wie es die Kunst Dürers in ihrer treuen und tiefen Volkstümlichkeit war. Das Stichwort aber hat dem deutschen Wesen und seiner Kunst Hölderlin gegeben, als er von der heiligen Nüchternheit sprach. Nüchtern sind Tag und Ding, aber geheiligt in ihrer Bedeutung.

Wäre Albrecht Dürer in jenen Jahren gestorben, seine Erscheinung würde für uns den Glanz einer Jugend haben, wie sie um Mozart bis in die letzten seiner Dinge ist. Aber die Kugel unter den Füßen seines „Großen Glücks“ wollte noch einmal über den Brenner rollen. Ein Auftrag der deutschen Kaufleute in Venedig, ihnen ein Altarbild zu malen, rief den Vierunddreißigjährigen im Herbst 1505 zum zweitenmal nach Italien; und diesmal blieb er länger.

Er malte den Kaufleuten das Rosenkranzbild, malte die Madonna mit dem Heilig und den venetianischen Frauenkopf in Berlin; und schien von dem krausen Linienwerk seiner Frühzeit ganz abgekommen zu sein, als er seine Zeichnung, wie die Italiener, auf farbigem Papier mit erhöhten Lichtern plastisch zu runden begann.

Aber so verlockend die schöne Lautenspielerin zu Füßen der Madonna auf dem Rosenkranzbild liegt, und so sehr sich Dürer in der Madonna mit dem Heilig an das italienische Vorbild verloren zu haben scheint: im Grunde muß diese Zeit in Venedig — wie der Goethesche Aufenthalt in Rom — eine aus dem menschlichen kommende Befreiung dennoch seiner Natur gewesen sein; denn gleich nach seiner Rückkehr, oder noch in Venedig, malte er sein berühmtes Selbstbildnis, wo er königlich erhöht seine eigene Idealfigur in voller Ansicht ist, sein ganzes Sein und Können mit sichtbarem Stolz zur Schau stellend. Auch in seinem heutigen übermalten Zustand trägt das Bild den hohen Ruhm: Als Wirklichkeit Dürers stellt es ein ideales Menschenbild vor; und daß wir es „christusmäßig“ empfinden, weist auf die evangelische Durchdringung hin, aus der damals das deutsche Leben zu glühen begann.

Sich ganz zu beweisen, malte er im Jahr darauf die lebensgroße Nacktheit seiner Adam- und Evabilder; und wer noch daran zweifelt, daß es seine deutsche Natur war, die sich erhöhte, der vergleiche die Tafeln einerseits mit dem dürren Stich und andererseits mit einer beliebigen Nacktheit der italienischen Malerei, um zu erkennen, wie

sehr das Proportions-Schema des Stiches ins blühende Fleisch befreit ist, und wie selbstgewiß diese Befreiung nicht aus dem Geist, aber aus dem Gefühl der Gotik geschah.

Albrecht Dürer war erst achtunddreißig Jahre alt, als er diese Dinge getan hatte; und obwohl er mit siebenundfünfzig Jahren nicht einmal als alter Mann starb, hatte er nun von der Höhe seines Lebens ab fast noch zwei Jahrzehnte vor sich. Er hat sie treulich gefüllt, hat Altäre gemalt — von denen der größte, der Heller-Altar beim Brand der Münchener Residenz verloren ging — und ist ein Meister im Bildnis geworden; er hat die „Kupferstichpassion“ gestochen und die „Kleine Passion“ geschnitten und immer strenger seine rastlose Kunst bemüht, rechte Körper recht in den Raum zu stellen; er hat unter vielen andern jene drei Meisterstiche gemacht, die für immer deutscher Volksbesitz sein werden, den „Ritter mit Tod und Teufel“, die „Melancholie“ und den „Hieronimus im Gehäus“; er ist vom Kaiser Maximilian geehrt worden wie vor ihm kein Künstler im Reich, ja durch ihn kam der Künstler als Repräsentant seines Volkes überhaupt erst ans Licht; er ist gegen Ende seines Lebens in die Niederlande gefahren, seinen Ruhm gleich einem Malkönig erntend: ist aber in nichts als seiner immer strengeren Meisterschaft im Sticheln und Malen, in der Form- und Raumgebung über das hinausgegangen, was nach der Rückkehr aus Italien vollendet war, bis auf die Freiheit und große Form der letzten Bildnisse und bis auf das Doppelbild der Apostel, das er sich selber und der deutschen Welt seiner Zeit zum Siegel setzte.

Die beiden Tafeln sind nicht ganz so hoch wie die des ersten Menschenpaares und reichlich schwächer, dafür aber mit je zwei Gestalten statt einer hart an den Rand gefüllt, von denen das zweite Paar freilich bis auf die Köpfe überschritten im Hintergrund steht.

Nicht vier Apostel sind es, wie sie geheißen werden; zweien Jüngern — unter denen bezeichnender Weise Johannes vorn, Petrus mit dem Schlüssel im Hintergrund steht — hat sich Markus, der Evangelist, zugesellt, und vor ihm ragt aufs deutlichste an erster Stelle Paulus, sichtbar in seinen Attributen die Idee und Wesenheit des Bildes tragend: in der Linken die Bibel und in der Rechten das Schwert, Wort und Kraft des Glaubens aus dem Gewissen; denn seinforschendes Auge allein wendet sich dem Beschauer zu, ihn zur Betrachtung nicht nur des Bildes, sondern zu der Gesinnung zwingend, aus der es gemalt wurde.

Rechte Körper, wo nicht in den Raum, so doch in den Rahmen zu stellen, das ist Dürer in seinem Apostelbild bis zur Vollkommenheit gelungen. Wieder ist es Gewand, aber nicht mehr in gotischer Verknitterung; groß und bedeutend in jeder Falte, wie alles auf diesen Tafeln groß und bedeutend wirkt, in denen der italienischen Kunst nicht nur in den vier Köpfen deutsche Antwort gegeben wird.

Unverkennbar sind es die Flügelbilder zu einem Altar, und zwar — da die Statuen der beiden Hauptfiguren wohl, aber die vier Köpfe kaum zu trennen sind — die äußeren Seiten der geschlossenen Türen. Kein Blick indessen vermag sich den Altar geöffnet zu denken, weil der Glaube, der ihm die gewaltigen Türen malte, im Gewissen beschlossen ist, weil unsichtbar über dem Beschluß das alte Gebot steht: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen.“

Nicht viele Jahre vor diesen Tafeln war der Isenheimer Altar gemalt worden, darin sich die letzte Ekstase der sterbenden Gotik über alle Begriffe erhob. Der Dämon der deutschen Seele warf sich noch einmal in die höllischen Abgründe des Mittelalters zurück, aus dem die Geißelbrüder, Kinderkreuzzüge und Scheiterhaufen kamen, alles jedoch mit der himmlischen Glorie und Verheißung überstrahlend. In dem Paulus von Dürer — denn die andern Drei sind Neben-

gestalten — steht unerschüttert der gläubige Mensch und hütet die Tür vor den Dämonen.

Dem Zweifler an dieser Bedeutung hat der Maler selber die Legende darunter gesetzt. Denn für keine Kirche waren die Tafeln bestimmt: Der Bürger von Nürnberg schenkte sie der Bürgerbehörde, dem Rat der Stadt, und die Inschrift sagte, daß er die Standbilder der evangelischen Lehre gegen die Dämonen der Schwärmerei aufgerichtet habe. Und wenn der Kurfürst Maximilian von Bayern die Widmung absagen ließ, als er die Tafeln nach München forderte: die Mahnung stand ohne Schrift in dem zürnenden Blick des Paulus, daraus die Gewissensforschung jeden trifft, der die Augen anders als gaffend zu seiner Größe erhebt.

Die Tafeln Dürers sind Gegenstände der Kunstschau und die Reformation ist Geschichte geworden. Als sie noch Gegenwart waren, gab das deutsche Volkstum Antwort auf die römische Frage; und diese Antwort war nicht nur historisch eine Notwendigkeit. Künste und Konfessionen werden nicht von Künstlern und Predigern gemacht; in ihnen gestaltet sich Wesen. Und daß es deutsches Wesen war, das damals um seine Gestaltung rang, das sollten wir alle wissen, ob wir uns der Protestantengestalt freuen oder traurig über sie sind.

Zur selben Zeit, da Dürer dem Rat von Nürnberg seine Apostel zur Mahnung schenkte, hatte in Basel Hans Holbein seine berühmte Madonna gemalt. Der Bürgermeister Meyer aber, der sie bestellte, galt für einen hartnäckigen Feind der Reformation. Nicht weniger mannhaft und gläubig als die Apostel war diese Madonna von ihrem Besteller gedacht, der sich und seine Familie damit in den Schutz der Jungfrau begab. Nur, der sie malte, blieb kühl genug, ihn selber und seine Inbrunst, die irdische Ablenkung der Kinder, die lebendige und die tote Frau, den mit der linken Hand segnenden Jesusknaben und

die himmlische Ruhe der Madonna genau so wert in seine Farbenschönheit einzumalen, wie den Teppich zu Füßen oder den Marmor hinter den Häuptern.

Hans Holbein war der Freund des Erasmus; durch ihn an Thomas Morus empfohlen, kam er nach England, Hofmaler des Königs zu werden. In seiner Objektivität, die nur Auge und Hand, Künstler in kalter Vollkommenheit war, schied sich der Hochmut des Humanisten von aller gläubigen Einfalt, wie von allem Volkstum ab: in ihm wurde der Epikureer der Renaissance sichtbar.

Zwischen Holbein und dem Einsamen von Isenheim war der Menscheng Geist in seine äußersten Möglichkeiten eingespannt: höchste Ekstase und höchste Enthaltung von ihr. Mitten innen stand Dürer, sodaß wir in diesen drei Großen die ganze Zeit haben: die verzückte und die kühle Abwendung vom Tag und die tapfere Beharrung in ihm. Von aller ekstatischen Schweifung so fern wie von hochmütiger Absonderung, ist Dürer der volkstümliche Träger dessen, was damals deutsche Form werden wollte; und darum hat der Instinkt des Volkes Recht, der mit seinem Namen die Vorstellungen von Deutschheit inniger verbindet als mit sonst einem Namen der bildenden Kunst.

Freilich, als Dürer dem Rat von Nürnberg seine Apostelbilder schenkte, war der Bauernkrieg über die Stadt hingebraust; und mit der apokalyptischen Vernichtung des auführerischen Bauernvolkes hatte der Impuls der deutschen Reformation seinen ersten bösen Schaden in der Volkstiefe erlitten. „Die Zeiten ruhiger Bildung waren zurückgedrängt“, um das wehmütige Dichterwort nicht zu verschweigen; und nicht lange, so war über das deutsche Bürgertum die Apokalypse des dreißigjährigen Krieges so vernichtend dahin gefahren, wie über das arme Bauernvolk.

Aber aus der eigenmächtig gesicherten Bürgerwelt der Niederlande reichte in sein Jahrhundert zurück Rembrandt dem Jüngling der Erlanger Zeichnung die Hand, der germanischen Seele zum Trost, daß die Tafeln in Nürnberg nicht umsonst aufgerichtet waren. Und aus dem einfältig gläubigen Kirchenlied, das die Vernichtung der deutschen Bildung überdauert hatte, brach mit gotischer Kraft der gewaltige Strahl: Johann Sebastian Bach, der aus der heiligen Nüchternheit Hölderlins in den ekstatischen Raum Grunewalds reichte.

Als Johann Sebastian Bach starb, waren schon die ersten Gesänge des Messias von Klopstock erschienen, und das große Jahrhundert unserer Dichter und Denker begann, das eine wahrhafte Wiedergeburt der deutschen Volksseele war. Der junge Goethe rief seine Lobpreisung Dürers aus; der Dichter des „Götz“ stand wieder da, wo der Nürnberger war, als er das „Große Glück“ stach.

Aber schon wurde Winkelmann mächtig, den volkstümlichen Drang der Zeit noch einmal humanistisch zu wenden. Als in der Romantik die Gotik künstlich wieder zum Leben erweckt werden sollte, den Humanisten zum Trotz, wandten die Nazarener ihre Augen nach Rom; ein Jahrhundert lang galt der deutschen Bildung Italien als Blühegarten der Kunst, bis sich das Volksgefühl endlich auf seine Verantwortung besann, bis Dürer Raffael ablösen konnte.

Ein Volk wird groß in seiner Kunst, wenn es den Fragen der Menschheit aus seiner Natur Antwort zu geben vermag, wie wir es in Dürer, Bach, Beethoven, Goethe konnten; ein Volk bleibt gering trotz seinen Großen, wenn es den Atem seiner und ihrer Natur nicht lebendig erhält, wenn seine Bildung ein äußerlich Ding statt die geprägte Form seiner selber ist, die sich nur lebend entwickelt: das haben wir Deutschen in Sorge, gotisch, barbarisch zu gelten, bis auf diesen Tag öfter und mehr als andere Völker vergessen — nach dem Gesetz, darin wir angetreten sind.

Hochmütig schweifen in alle Weite und die Enge demütig ertragen: das sind die beiden Pole unserer Natur, aus der das deutsche Schicksal schmerzlicher als das sonst eines Volkes gewachsen ist. Nun sich die Zeiten wiederum scheiden, lockt uns das Schweifende wilder, und die Demut sinkt ab in mutloses Ertragen. Der verlorene Altar in Kolmar ist vielen ein Sinnbild brünstiger Sehnsucht geworden; wie manchen der volksabgewandte Hochmut der Humanisten noch immer der gläserne Sarg ihrer Bildung ist. Aber die treue Beharrung im Volkstum hütet die Tür zu dem Altar der deutschen Verantwortung, davor uns der Meister von Nürnberg die Tafeln seiner gläubigen Einfalt gestellt hat, davor er nun selber steht mit allen Großen seitdem, die unseres deutschen Wesens volkstümliche Türhüter sind.

Wilhelm Schäfers

Gedenkrede zur Feier des vierhundertsten Todestages Albrecht Dürers, gehalten am 6. April 1928 im Reichstag, wurde als 29. Veröffentlichung, als 12. der ordentlichen Veröffentlichungen und erste Jahresgabe für 1928 der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz im Frühsommer dieses Jahres von der Buchdruckerei Wilhelm Adam (Leitung Jean Hoppe) in der Original-Schwabacher auf altdeutsches Bütten gedruckt. Von den 850 Exemplaren wurden 500 in der Presse beziffert; die ersten 100 sind mit römischen Ziffern bezeichnet und vom Dichter unterschrieben. 350 unbezifferte Exemplare sind den am 30. September zu Wien versammelten Teilnehmern an der Hauptversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen gewidmet.

Dieses Exemplar trägt die Nummer

LXXII

Wilhelm Schäfers

S. B. 926

(1 B 283)

Hinweise

Signatur (1 B 283)	Stok d.
-----------------------	------------

RS

Bub

AK

M 9

Titelaufn. AKB

g

FK

1 Malerei }
1 Graphik } K

Bio K

Bild K

Dürer, Albrecht
D. Maler, Radierer, Zeichner, Kupferstecher

SLUB DRESDEN



3 4631354

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-
vermerk

S.B. | 926

III/9/280 ja-G 80/51

