

Wolfgang Braunfels

Die reformatorische Bewegung im Spiegel von Dürers Spätwerk*

Erst die beiden kurzen Beiträge von Heinrich Lutz von 1961 und 1968 haben die Frage nach der Stellung Dürers zur Reformation auf Grund sorgsamer Analysen der überlieferten schriftlichen Äußerungen Dürers selbst und seiner nächsten Freunde auf die Ebene moderner historischer Forschung gestellt¹. Das ältere Schrifttum, welches das Quellenmaterial in seiner Masse ebenso genau referiert, fühlte sich allzu schnell zu einer Entscheidung über Dürers Zugehörigkeit zum Protestantismus oder Katholizismus gedrängt, ohne die Frage zu erörtern, was diese Begriffe im Licht der sich wandelnden Verhältnisse zwischen 1517 und dem Todesjahr Dürers 1528 aussagen. Die Tatsache, daß Dürer bis zu seinem Tod zu keinem Zeitpunkt, wie die meisten seiner Mitbürger, den endgültigen Bruch mit der alten Kirche vollzogen hat, obwohl er sich wiederholt für Luther aussprach, hätte zur Vorsicht gemahnen müssen. Man hat auch von einer „Dritten Partei“ in den Glaubensfragen gesprochen, die sich zwischen den Fronten der alten und der neuen Kirche um die Wahrheit der Christenlehre mühte. Hierüber berichtete zuletzt Gerhard Pfeiffer (Albrecht Dürer und Lazarus Spengler, in der Festschrift für Max Spindler 1969, 379 ff.). H. Lutz zitiert das Ergebnis des grundlegenden Werks von Ernst Heidrich von 1909, Dürer und die Reformation: „Dürer steht innerhalb dieser Bewegung, die einer Verengung und Festigung des Umkreises der lutherischen Kirche zustrebt,“ und er zitiert Panofsky: „Dürer never wavered for a moment in his loyalty to Luther“², ehe er seine eigene These entwickelt. Sie gipfelt in der Einsicht, daß man drei Phasen in Dürers Verhältnis zu der reformatorischen Bewegung unterscheiden müsse, eine erste von 1518 bis Ende 1521, in der wir den Maler ganz erfüllt von Luthers neuen Lehren sehen, eine zweite, die die Jahre 1522, 1523 und 1524 umfaßt, in der er sich als ein Glied einer Bürgergemeinschaft empfindet, die im Begriff ist, aus diesen Lehren auch die äußeren Konsequenzen zu ziehen, und einem dritten Zeitraum seit Ende 1524 bis zu seinem Tod

* Vortrag bei der Dürer-Tagung der Katholischen Akademie in Bayern in Nürnberg. Die Referate der Tagung erscheinen gesammelt im Verlag Friedrich Pustet, Regensburg.

¹ H. Lutz, Albrecht Dürer und die Reformation. Offene Fragen, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertizianae* (Wien, München 1961) 175 ff.; ders., Albrecht Dürer in der Geschichte der Reformation, in: *Historische Zeitschrift* (München 1968) 22 ff.

² E. Heidrich, Dürer und die Reformation (Leipzig 1909) 27; E. Panofsky, Albrecht Dürer I (Princeton 1948) 233.

im April 1528, in dem ein Befremden über aufkeimende Mißstände, die die Reformation zur Folge hat, ihm eine gewisse Zurückhaltung auferlegt hat. Für jeden dieser Zeitabschnitte wird zugleich die besondere religionspolitische Lage der Reichsstadt Nürnberg geschildert, durch die Dürers Denken und Empfinden beeinflusst worden ist. Der alles zeitgenössische Geschehen in Nürnberg weit überragende Rang von Dürers künstlerischer Produktion hat zu keinem Zeitpunkt verhindert, daß er sich selbst als Glied einer Bürgerrepublik empfunden hat, die seinen Lebensraum gebildet hat.

Dürers Bekenntnisse

Zur Kennzeichnung jeder dieser drei Phasen gibt es bedeutende Äußerungen von Dürer selbst, die einerseits uns Einblick in den Seelenzustand des Künstlers erlauben, andererseits unsere Kenntnis der religiösen Bewegungen dieser Jahre in- und außerhalb Nürnbergs vertiefen. Die religiöse Haltung Dürers wurde mitgeformt durch die Predigten des Generalvikars der Augustiner, Johann von Staupitz, in Nürnberg 1512, 1515 und 1517, der ein väterlicher Freund Luthers gewesen ist und dem Dürer viele seiner Kupferstiche und Holzschnittfolgen geschenkt hat³. Zur Pflege seiner Lehren fanden sich Mitglieder des gehobenen Bürgertums in der sogenannten „Sodalitas Staupiciana“ zusammen, die sich um 1520 erst auflöste, als deutlich wurde, daß Staupitz selbst sich von Luther abgekehrt hatte⁴. Er starb 1524 als Abt des Benediktinerstifts St. Peter in Salzburg. Doch blieb die Aufmerksamkeit des Nürnberger Bürgertums auf Luther gelenkt, seine Schriften in den Händen aller, die wie Dürer nur Deutsch, nicht Latein lesen konnten. Was sie dem Maler in der ersten Phase der reformatorischen Bewegung in Nürnberg bedeutet haben, ist durch zwei berühmte Stellen in seinem schriftlichen Nachlaß allgemein bekannt geworden. Die erste findet sich in seinem Brief an den Hofkaplan des sächsischen Kurfürsten Spalatin vom Anfang 1520. Spalatin solle den Kurfürsten bitten, sich für Luther einzusetzen und ihn zu schützen:

„van kristlicher worheit wegen, doran vns mer leit dan an allenn reichthumen vnd gewalt diser welt; das an als mit der czeit vergett, allein dy worheit beleibt ewig. Vnd hilft mir got, das ich zw doctor Martinus Luther kum, so will ich jn mit fleis kunterfetten vnd jn kupfer stechen zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir aws großen engsten geholffen hat.“⁵

Die zweite ist die sogenannte „Lutherklage“ vom 21. Mai 1521 im Tagebuch der Niederländischen Reise. Die gelegentlich geäußerten Bedenken gegen die Authentizität

³ Zur Freundschaft Dürers mit Staupitz vgl. H. Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlaß I (Berlin 1956) 260 ff.; H. Lutz (1968) 29, Anm. 13, entnimmt einem Schreiben von Christoph Scheurl an Staupitz, das Rupprich entgangen war, die Nachricht über die Kunstgaben Dürers an den Augustinerprior.

⁴ Zur Geschichte der Sodalitas Staupiciana vgl. Adolf Engelhard, Die Reformation in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg, 33 (1936) u. 34 (1937).

⁵ H. Rupprich, Dürer I, 86, Zeile 16–23, Undatiertes Autograph der Basler Universitätsbibliothek, von Rupprich nach äußeren Kriterien auf Januar/Februar 1520 datiert; vgl. Lutz (1968) 31, Anm. 15.

des ganzen Passus, die auch H. Lutz sich zu eigen macht, vermag ich nicht zu teilen⁶. Keiner außer ein Miterlebender konnte das Datum 21. Mai finden, die Angabe, daß es der Freitag nach Pfingsten sei, und etwa eine Woche später wußte wohl auch Dürer, daß Luther gerettet war. Keiner außer Dürer, sicher kein späterer, konnte die Hoffnung in sich nähren, Erasmus könne Luthers Stelle als Führer der Reformbewegung übernehmen.

Der Ausbruch Dürers ist zu lang, um ihn hier vorzutragen. Er enthält Dürers Glaubensbekenntnis für diesen Zeitpunkt. Am Höhepunkt dieser inspirierten Prosa, wie wir sie sonst nur aus den Versuchen zu einer Einleitung der „Speis der Malerknaben“ kennen, ruft er aus:

„O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfürt das heilg evangelium so clar fürtragen! Ach Gott, was hett er uns noch in 10 oder 20 jahn schreiben mögen! O ihr alle fromme christen menschen, helfft mir fleißig beweinen diesen gott geistigen menschen und ihn bitten, das er uns ein andern erlechten mann send. O Erasme Roderadame, wo wiltu bleiben? Sie, was vermag die vngerecht tyranny der weltlichen gewahlt vnd macht der finsternüß! Hör, du ritter Christi, reith hervor neben den Herrn Christum, beschütz die warheit, erlang der martärer cron! Du bist doch sonst ein altes meniken. Ich hab von dir gehört, das du dir selbst noch 2 Jahr zu geben hast, die du noch tügest, etwas zu thun. Die selben leg wohl an, dem evangelio und dem wahren christlichen glauben zu gut, und laß dich dann hören, so werden der höllen porten, der römisch stuhl, wie Christus sagt, nit wieder dich mügen.“⁷

An Dürers leidenschaftlicher Stellungnahme für Luther und gegen den Papst ist nicht zu zweifeln. Dahinter steht, wie auch hinter der ersten Stelle, eine Glaubensnot, die die ganze Persönlichkeit beherrscht. Luthers Schriften haben ihm aus großen

⁶ Aufbauend auf der Hypothese Thausings, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2 Bde. (Leipzig 1884) Bd. II, 174 und F. Leitschuhs, Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande (Leipzig 1884) 17, Dürer habe das Tagebuch zu Hause noch einer Überarbeitung unterzogen, entwickelte nach dem Bericht von Konrad Lange (Festschrift f. Johann Overbeck [Leipzig 1893]) 141, ein junger Seminarteilnehmer die Ansicht, die ganze Stelle sei eine spätere Interpolation (vgl. Rupprich, Dürer I, Anm. 643, 198). H. Lutz (1968) 33, weist auf „die Fülle der sachlichen und sprachlichen Argumente hin, die diesen Abschnitt verdächtig machen“ und bemerkt, daß Dürer sie wohl bei einer späteren Redaktion gestrichen oder verändert hätte, als er über den wahren Sachverhalt unterrichtet gewesen sei. Ich kann mich diesen Bedenken nicht anschließen. Rupprich, a.a.O., hat die Gründe überzeugend zusammengestellt, die für die Authentizität sprechen. Letzte Interpolation müßte vor der Abschrift B erfolgt sein, die Rupprich in die Mitte des 16. Jhs datiert. Sie scheint mir darüber aus drei Gründen evident. Einmal des sprachlichen und des geistigen Rangs des Passus wegen, seiner inneren Wahrhaftigkeit. Zum zweiten des Datums wegen. Niemand außer Dürer selbst konnte wissen, daß nur im nächsten Umkreis des angegebenen Datums am Freitag vor Pfingsten und demnach 21. Mai 1521 Dürer die Nachricht von Luthers Verschwinden bekommen haben konnte, und daß sie nur damals noch etwa für eine Woche oder zehn Tage nicht widerlegt war. Und drittens: nur Dürer und nur zu diesem Zeitpunkt konnte an Erasmus denken, der berufen wäre, die Nachfolge Luthers anzutreten. Die Stelle ist von einem Mann geschrieben worden, der Erasmus vor kurzem besucht hat – Dürer war Ende August bei ihm zu Gast gewesen und hat ihm eine Passion geschenkt (Rupprich, Dürer I, 156). Seine schmächtige Gestalt, seine Krankheit, seine geringe Lebenserwartung haben ihn beeindruckt. Auch vermag ich die philologischen Bedenken nicht zu teilen. Innerhalb der Reisetagebücher nimmt diese leidenschaftliche Prosa zwar eine Sonderstellung ein. Verglichen mit den Einleitungen zur „Speis der Malerknaben“ aber finden sich Passagen einer ähnlich inspirierten, kennzeichnend dürerschen Prosa.

⁷ Rupprich, Dürer I, 171.

Ängsten geholfen. Sie haben seinen Glauben gefestigt, ihn über die dringlichsten Fragen belehrt. Diese Lektüre ist für ihn zur Notwendigkeit geworden. Man weiß, daß Dürer in diesen drei Jahren alle Texte gekauft hat, deren er habhaft werden konnte. Sie beherrschten seine Vorstellungswelt. Luthers Sprache selbst hat seine ungelenke Prosa mitbestimmt. Noch konnte er darauf vertrauen, daß die Bewegung eine Gesamtreform der Kirche bewirken könne, nicht eine Spaltung.

Dürers Haltung während der zweiten Phase, den Jahren 1522–1524, läßt sich im Grund nur mittels einer Briefäußerung vom Ende der Epoche festlegen. Wir sind hier, wie ich gleich zeigen werde, entschiedener auf seine Bildwerke verwiesen. Diese Stelle vom 5. Dezember 1524 findet sich in einem Brief an den englischen Hofastronom Nikolaus Kratzer, den Holbein gemalt hat und der auch zu dem Freundeskreis des Thomas Morus gehörte.

„Item des cristlichen glawbens halben müs wir jn schmoeh und far sten, dan man schmedt vns, heis vns keczer. Aber gott ferleich vns sein gnad vnd sterck vns seinem wort, dan wir müsen gott mer gehorsam sein, den dem menschen. So ist es besser leib vnd gut ferlorn, dan das van gott vnser leib vnd sell jn das hellisch fewer fersengt würd. Dorum mach vns gott bestendig im guten vnd erlewcht vnser widerbart, dy armen elenden blinden lewt, awff das sy ni jn jrem jrsall ferderben.“⁸

Unter den „armen, elenden, blinden Leut“, darauf hat Pfeiffer hingewiesen, ist die katholische Restbevölkerung wie die Nonnen Nürnbergs mitgemeint.

Wieder ist es mehr ein Gebet als eine Briefmitteilung, zu der sich Dürer gedrängt fühlt. Der Künstler spricht im Plural und meint sicher damit die Nürnberger Bürgerschaft, die fast durchweg evangelisch dachte. Kratzer selbst hatte das in seinem eigenen Schreiben vom 24. Oktober hervorgehoben: „ir all in Niernberg evangelisch seit“⁹. Ihre Gegner waren der katholische Kaiser, der den Rat 1523 zeitweise sogar bestimmen konnte, Luthers Schriften zu verbieten, und der Bamberger Bischof, der die evangelisch gesinnten Pröpste der Nürnberger Hauptpfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz eben in diesem Jahr 1524 in den Bann getan hatte. Der Nürnberger Rat ließ sie dennoch in ihrem Amt und vollzog damit den Bruch. Im Jahr zuvor hatte er den Ablassverkauf und die großen religiösen Volksfeste verboten, das Fest der Heiligen Lanze, den Sebaldstag und das Deocarusfest, auch das Fronleichnamfest. Zu Ostern 1524 spendete der Augustinerprior das Abendmahl in beiderlei Gestalten und auch Karls V. eigene Schwester Isabella, Königin von Dänemark, soll in der Burgkapelle es ebenso empfangen haben – wozu sie freilich als Königin auch früher schon berechtigt war. Doch gab es keinen Bildersturm. Die berühmte Ausstattung von Nürnbergs Pfarr- und Klosterkirchen blieb unangetastet. Die revolutionäre Bewegung der Bauernkriege fand in Nürnberg nur ganz vereinzelt Anhänger. Die Stadt war konservativ, ihr Rat dem

⁸ Ebd. 113, Zeile 22–31; Dürer hatte Kratzer, einen Münchner, der es zum Hofastronom Heinrichs VIII. gebracht hat, in Brüssel bei Erasmus getroffen und ihn gezeichnet. Kratzer war ein Freund Holbeins. O. Pächt hat darauf hingewiesen, daß er auch ein Freund des Thomas Morus gewesen ist. O. Pächt, Holbein and Kratzer as collaborators, in: Burlington Magazine 84/85 (1944) 134 ff.

⁹ Rupprich, 111, Zeile 9.

vorsichtigen Lavieren zwischen den Fronten zugeneigt. Diese Haltung ermöglichte die Verhandlungen auf den Nürnberger Reichstagen von 1522/23 und 1524 über Reformmaßnahmen auch mit dem päpstlichen Nuntius Chieregati. Der eigentliche Bruch erfolgte dann erst im März 1525 mit dem Nürnberger Religionsgespräch. Vier der bedeutendsten Klöster lösen sich im gleichen Jahr selbst auf. Den anderen verbietet der Rat die öffentliche Predigt, das Beicht hören, die Neuaufnahme von Novizen. Bis wohin Dürer hier mitgegangen ist, wissen wir nicht. Zwischen 1521 und 1524 gehörte er mit Sicherheit zu der Partei, die die Reformen begrüßt und beschleunigt hat.

Die dritte und letzte Phase, die eben dieses Entscheidungsjahr 1525 in Nürnberg mitumfaßte, zugleich den Höhepunkt und Zusammenbruch der Bauernkriegsbewegung sah, und dann die zweieinhalb Jahre bis zu Dürers Tod hat dann eher eine Distanzierung des Künstlers gebracht, wenngleich nicht anzunehmen ist, daß er hierin so weit gegangen ist wie sein Freund Pirkheimer oder Christoph Scheurl, der Leiter des entscheidenden Religionsgesprächs, die sich bald ganz von Luther abwandten. Man kann es sich schwer vorstellen.

Die Leidenschaftlichkeit und kompromißlose Intoleranz auch der Nürnberger Prediger Osiander und Schleupner ist dem gemäßigten Humanismus Pirkheimers ein Greuel gewesen. Seine gelehrte Tochter Caritas war als Äbtissin der Klarissinnen das geistige Haupt des katholischen Widerstands. Schon 1524 wurde Nürnberg zu einem Sammelbecken weit radikalerer Elemente. In ihrem Mittelpunkt stand der Schulmeister von Sankt Sebald, Johann Denk, der bald ausgewiesen wurde. Thomas Münster, eines der Häupter der Bauernkriege und der Wiedertäufer, konnte im gleichen Jahr in Nürnberg Anhänger gewinnen. Schüler und Gesellen Dürers schlossen sich an. Es kam im Januar 1525 zu dem berühmten Prozeß gegen die „gottlosen Maler“, die uns als „junge trutzige Männer“ geschildert werden¹⁰. Jörg Pencz, „Knecht“ in Dürers Haus und seine Schüler Hans Sebald und Barthel Beham gehören zu ihnen. „Die Vernehmungen enthüllen radikale Gesinnungen extremster Art“, schreibt Friedrich Winkler in seinem Dürer von 1956. „Man weiß nicht, wie man sie bezeichnen soll. Die Künstler äußern sich grob materialistisch, atheistisch, kommunistisch, anarchistisch.“¹¹ Alle drei werden verbannt. Im Mai mußte der Maler es dann erleben, daß man ihm seinen besten Holzschneider Hieronymus Andræ Formschneider verhaftet, der sich für die aufrührerischen Bauern ausgesprochen hatte. Im gleichen Jahr 1525 hat Dürer Formschneiders zweite, junge und energische Gattin porträtiert (Winkler 899). Das spricht für enge Beziehungen von Haus zu Haus gerade in dem kritischsten Augenblick. Dürer selbst mußte seine Lebenshaltung nach vielen Richtungen hin bedroht sehen. Aus zahlreichen Städten werden Bilderverbote und Bilderstürme berichtet. Dürer konnten die ungeheuren Verluste an berühmten Bildwerken nicht unbekannt geblieben sein. In der Widmung zur „Unterweisung der Messung“ an Pirkheimer

¹⁰ Th. Kolde, Hans Denk und die gottlosen Maler von Nürnberg, in: Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte 8 (1902); dort der Prozeß gegen die „gottlosen Maler“ im Wortlaut.

¹¹ F. Winkler, Albrecht Dürer. Leben und Werk (Berlin 1957) 332.

setzt sich der Maler ein erstes Mal zur Wehr. Er will weiter Künstler ausbilden, „vnangesehen das itzt bey vns vnd in vnseren zeyten die künst der malerey durch etliche seer veracht und gesagt will werden, die diene zu abgötterey. Dann eyn yeglich christenmensch wirdet durch gemel oder byldnüß als wenig zu einem affterglauben getzogen als ein frumer mann zu eynem mord, darumb das er ein waffen an seiner seyten tregt.“¹²

Das ist ein typischer Künstlervergleich, nicht ganz logisch, von einem leidenschaftlichen Temperament geformt; auch die Form weist darauf hin, daß das Argument in vielen Diskussionen vorgetragen wurde, ehe Dürer es niederschrieb. Die neue Lehre entwickelte sich in den Schriften einiger ihrer führenden Köpfe in einer Richtung, die den Sinn seines ganzen Schaffens in Frage stellte. Aus diesen Beunruhigungen erwuchsen die Auswahlprinzipien für die Zitate, die er 1526 unter die Tafeln mit den „Vier Aposteln“ schreiben ließ. Das hat man immer gesehen. Die Warnung wird deutlich ausgesprochen und sie richtet sich an den Nürnberger Rat selbst: „Alle weltlichen Regenten jn disen ferlichen zeitten nemen billich acht, das sie nit für das göttlich wort menschliche verfuerung annehmen.“¹³ H. Lutz hat mit Recht hervorgehoben, daß Dürer am weitesten in seinem Markuszitat gegangen ist, wo er nicht nur wie in dem Petruszitat vor den falschen Propheten warnt, sondern sie auch wegen ihres Eigennutzes anklagt:

„Habt acht auff die schriftgeleertten, die gehen gern jn lanngen kleidern, vnd lassen sich gern grussen auff dem Marktt, vnnd sitzen gern oben an in den schulen, vnd vber tisch – die fressen der wittwen heuser, vnnd wenden langs gepet fur, die selben werden dester mehr derdambus empfahlen.“¹⁴

Dürer zitiert aus Luthers „Septemberbibel“ von 1522. Man muß sich den ersten Mann als einen Leser der Bibel an den vielen Feiertagen vorstellen, an denen ihm jede Arbeit verboten war. Es ist sicher nicht richtig, daß hiermit nur die Schwarmgeister radikalerer Richtungen gemeint waren, die man überall inzwischen verfolgt hat, vielmehr ganz ausdrücklich die nunmehr die Stadt beherrschenden Prediger der Hauptkirchen¹⁵. Gerade diese Einsicht macht es wahrscheinlich, daß wir die Briefstelle Pirckheimers an seinen und Dürers Freund Johann Tscherte, die etwa ein Jahr nach Dürers Tod geschrieben wurde, in diesem Punkt ernst nehmen dürfen. „Ich weken (bekenn), das ich anfänglich auch gut lutherisch gewest pin, wie auch vnser Albrecht seliger, dann wir hofften, die Römische puberei, des gleich der münch vnd pfaffen schalkheyt solt gepessert werden, aber so man zusicht, hat sich die sach also geergert (ist ärger geworden), das die ewangelischen pupen yene pupen from machen.“ Pirckheimers Empörung richtet sich vor allem gegen den Einwand, man dürfe sie nicht nach ihren Werken beurteilen, sondern nur nach den Reden, die ihren Glauben bezeugen. So fährt er fort: „Die

¹² Rupprich, Dürer I, 285, Zeile 115–121, 126–130.

¹³ Rupprich, Dürer I, 210, Nr. 83, Zeile 1–4.

¹⁴ Ebd. Zeile 53–59.

¹⁵ H. Lutz (1968) 43.

forigen haben vns mit gleyßneri vnd listigkeit wetrogen, so wollen die jetzigen offentlich ein schentlich und strefflich wesen füren vnd dapey die leut mit gesehenden augen blind reden vnd sagen, man könn sy aus den werken nit vrteilen . . .“¹⁶

Dürer mag ähnlich gedacht haben, wenngleich er an sich nicht der Mann war, sich mit der gleichen leidenschaftlichen Schärfe zu äußern. Man war in weiten Kreisen in Nürnberg gegen die neue kirchliche Autorität eingestellt, deren Überheblichkeit und Intoleranz schwer erträglich war, und man war ebenso von den Übersteigerungen des Radikalismus aufgeschreckt, die Luthers Lehre selbst ad absurdum zu führen drohte. Ein Bekenntnis zur päpstlichen Partei oder auch nur eine Auseinandersetzung mit ihr darf man jedoch aus Dürers Zitaten nicht herauslesen. Diese Diskussion war für Dürer wie für den Rat von Nürnberg gerade damals abgeschlossen. Er wendet sich nicht gegen die Mönche und Theologen des Katholizismus. Sie stehen nicht mehr im Blickfeld der Gemeinde, zu denen die „Vier Apostel“ sprechen. Es konnte nicht anders sein: in Dürers letzten Lebensjahren sind die „großen Ängste“ von einer umgreifenderen Sorge verdrängt worden. Die Dinge hatten sich anders entwickelt, als er zu Beginn der 20er Jahre mit den meisten seiner Mitbürger gehofft hatte.

Das Werk Dürers zwischen Renaissance und Reformation

Spiegelt sich dieser Wandel seiner Einstellung zu dem Reformationsgeschehen unter dem Eindruck der Veränderung der Verhältnisse selbst auch in seiner Kunst? Erst hier komme ich zu dem eigentlichen Thema dieser Ausführungen. Kann man die drei Phasen, die Heinrich Lutz unterschieden hat, seiner künstlerischen Produktion ablesen? Die Frage läßt sich, wie gleich noch kenntlich gemacht werden soll, weder mit einem ja noch mit einem nein beantworten. Mit einem „ja“ auch deshalb nicht, weil sich die Kunst jedes überragenden Meisters nach anderen und eigenen Gesetzen entfaltet, und mit „nein“ nicht, weil die übergreifende geistige Konstellation eines Zeitalters und ihr Wandel sich immer in den Kunstwerken spiegelt.

In Dürers Schaffen während der vorreformatorischen Zeit von etwa 1512/13 bis zu seiner Reise in die Niederlande, die er am 12. Juli 1520 antrat, treten religiöse Themen ganz auffällig zurück. Die großen Folgen seines Druckverlags waren abgeschlossen, die monumentales Format anstrebenden Altarbilder, zu denen er sich nach der italienischen Reise bereitfand, ihren Auftraggebern übergeben. Es ist das Zeitalter, das mit den drei Meisterstichen beginnt und den großen Aufträgen für Kaiser Maximilian endet. Der einzige vom Thema her religiöse Auftrag unter diesen, das Gebetbuch, ist ebenso ein Werk mehr der höfischen Virtuosität als ein Dokument des Bekenntnisses, wie die zahlreichen Madonnenzeichnungen und Kupferstiche dieser Epoche mehr Dürers lyrische Kraft bezeugen als sein religiöses Verhalten. Gewiß, es gibt Ausnahmen. Der Holzschnitt mit Christus am Ölberg von 1515, die Engel mit den Leidenswerkzeugen von

¹⁶ Rupprich, Dürer I, 285, Zeile 115–121, 126–130; vgl. H. Lutz (1968) 38 f.

1516 gehören hierher. Grünewalds Einfluß wird in dem letzten greifbar. Doch beweisen gerade die Tafelbilder dieser Jahre, die Annaseldritt in New York von 1516, die Münchner Lukrezia von 1518, daß der Künstler mehr mit Problemen der Form und der Bildgattungen beschäftigt war als mit den Fragen des Glaubenskampfs. Seine Kunst hielt sich außerhalb dieser Diskussion. Das trifft sogar für den privaten Sektor der Zeichnung zu. In den Hochformaten mit Ölberg (1518, W 586) und Beweinung (1519, W 587) lassen sich keine Motive auffinden, die zu den neuen Lehren in Bezug stehen. Das gleiche gilt mit einer Ausnahme, von der noch zu sprechen sein wird, für das Jahr der Niederländischen Reise. Dürer ist von ihr im Juli 1521 zurückgekommen. Nach seiner Rückkehr aber beschäftigten ihn zunächst und vor allem die Entwürfe für zwei große Altarbilder, ein Marienbild und eine Kreuzigung. Namentlich für das Marienbild, vielleicht auch die Marienbilder, schuf Dürer eine ganze Serie von Entwürfen, die die Gottesmutter im Kreis zahlreicher Heiliger auf einem venezianischen Thronaufbau zeigen, zu dessen Füßen musizierende Engel sitzen (W 837–857). Die Studien haben ihn 1521 und 1522 immer wieder gefesselt. Man geht sicher in der Annahme nicht fehl, daß in dem Wandel der religiösen Verhältnisse in Nürnberg, ja in Deutschland überhaupt der Grund dafür zu suchen ist, daß Dürer dieses Altarbild ebensowenig ausführen konnte wie die große Kreuzigung, für die die Vorzeichnungen bis 1523 reichen. Im Rahmen der künstlerischen Entwicklung Dürers, auch im Rahmen seines subjektiven Schöpfungsverlangens, wären solche Bilder in den frühen 20er Jahren durchaus noch möglich gewesen. Im Raum der ihn umgreifenden Geistesentwicklung ist es auch keinem anderen der Großen in den 20er Jahren gelungen, ein glaubhaftes Marienbild, ja ein glaubhaftes Altarbild überhaupt zu schaffen. Wo aber ein mächtiger Auftraggeber dazu drängte, wie bei Cranachs „Albrecht von Brandenburg vor dem Kreuze“ und Grünewalds „Erasmus und Mauritius“, entstanden Werke, die ihren existentiellen Ernst damit beweisen, daß sie sich einem solchen Auftrag nach Form und Inhalt nicht mehr einfügen, Dürer konnte kein monumentales Altarbild mehr vollenden. Der Allerheiligenaltar von 1511 für die Landauerkapelle ist sein letztes gewesen.

Wir stehen zunächst vor einem negativen Ergebnis. Dürer beschäftigt sich intensiv während drei entscheidender Jahre mit Altarentwürfen und vermag sie nicht auszuführen – es war die zweite Phase seiner Auseinandersetzung mit dem reformatorischen Geschehen. Von der ersten Phase hörten wir, daß in ihr die christlichen Bildinhalte zurückgetreten sind. Wo der Mensch Dürer in „großen Ängsten“ die Glaubenswahrheiten sucht, zieht sich der Künstler in seine Handwerksstube, die ästhetische, die humanistische Provinz zurück. Gibt es für diese zweite Phase des größten Einsatzes für die neue Lehre auch positive Zeugnisse?

Vor allem Panofsky hat auf die Bedeutung der querformatischen Zeichnungen und Holzschnitte zur Passion Christi hingewiesen, die in dem gleichen Zeitraum entstanden sind (W 793–799)¹⁷. Dürer beschäftigte sich schon während der Niederländischen Reise

¹⁷ Panofsky, Dürer I, 218 ff.

mit Zeichnungen für Christus am Ölberg und die Kreuztragung (W 793) und etwas später mit der Grablegung (W 799), und diese Zeichnungen halten sich nicht mehr an das Hochformat der älteren Passionsfolgen, sondern rücken das Geschehen in das Querformat, das ausführlichere Erzählungen möglich macht. Dürer berichtet von diesen Zeichnungen zum 25. Mai aus Antwerpen: „Ich hab 3 ausführung (d. h. Grablegungen) und 2 Ölberg auff 5 halb pogen gerissen.“¹⁸ Nach seiner Rückkehr kommen Blätter für die Beweinung (1522, W 822) und das Abendmahl (1523, W 889) hinzu. Eine Abendmahlsdarstellung erschien 1523 auch im Druck. Oft ist darauf hingewiesen worden, daß auf der Zeichnung noch Brot und Kelch deutlich hervorgehoben wurden, auf dem Holzschnitt einsam auf dem leeren Tisch der Kelch, ein Hinweis auf die Forderung, die Kommunion in beiden Gestalten nicht nur den Priestern und Königen zuzubilligen, sondern dem ganzen Christenvolk. Noch bedeutsamer für Dürers Einstellung ist die Tatsache, daß er auf jedes schmückende Beiwerk verzichtet. Der Raum ist leer. Architektur und Mobiliar sind puritanisch schlicht. Das Mahl ist beendet. Judas hat die Gefährten verlassen, Jesus hat das Sakrament gespendet und lehrt. Auch die Betonung der Lehre ist ein reformatorischer Gedanke. Die Schale auf dem Fußboden erinnert an die Fußwaschung, die vorausgegangen ist¹⁹.

Eine Äußerlichkeit beweist, daß Dürer auch aus seinen Entwürfen für Ölberg, Kreuztragung und Grablegung eine Holzschnitt-Passion entwickeln wollte. Der Zug der Gestalten führt auf den Zeichnungen von rechts nach links, während eine organische Entwicklung des Geschehens nur in der Richtung der Schrift von links nach rechts möglich ist, die dann das Druckverfahren bewirkt hatte. Es ist wahrscheinlich, daß Dürer in den gleichen Tagen, in denen er seine Klage um den vermeintlichen Tod Luthers niederschrieb, eine solche epische Folge zur Passion geplant hat, wenngleich auch hier sich alte Erinnerungen – wie oft vermerkt wurde²⁰ – an Mantegna, ja an van Eyck in den Vordergrund drängen. Die Anteilnahme am religiösen Geschehen bleibt auch hier die Konstante, Form und Ausdrucksprobleme im einzelnen jedoch der tiefere Anlaß. Bedenkt man, was alles Dürer in Antwerpen zwischen dem 21. Mai 1521 und dem 26. Mai, jedenfalls vor dem 30. Mai – den Tagen, in denen diese fünf Blätter entstanden sind – gesehen, erlebt und geschaffen hat, so kann man für ihre Entstehung kaum mehr als einen Nachmittag und vielleicht einen Abend einsetzen. Sehr möglich, daß ihn der Erfolg seines Druckverlags in den Niederlanden bewogen hat, an eine solche neue Passion zu denken. Fast täglich verzeichnet er Gewinne aus dem Erlös der „Kunst“. Mit Ausnahme jenes einen – freilich überaus kennzeichnenden – Motivs des Abendmahls aus dem Jahr 1523 vermag man keine Spuren eines Wandels in Dürers Einstellung zu den Glaubensfragen zu erkennen. Es sei denn wiederum negativ: Er hat die Holzschnittfolge nicht vollendet. Er beließ es bei dem einen Blatt mit dem Abendmahl.

¹⁸ Rupprich, Dürer I, 173, Zeile 50–51.

¹⁹ Panofsky, Dürer I, 233 weist irrtümlich darauf hin, daß die Stelle wiedergegeben sei: Ein neu Gebot gebe ich euch . . . Joh 13, 34; doch wird der Text vorher bei der Fußwaschung gesprochen.

²⁰ Panofsky, Dürer I, 219 f.

Bleibt als ein Dokument der dritten Phase das Hauptwerk seiner Spätzeit „Die Vier Apostel“, sein letztes monumentales Tafelbild. Dürer hatte schon 1514 zwei kleine Kupferstiche mit Aposteln geschaffen (Bartsch 48, 50). 1523 trug er sich mit dem Plan einer Gesamtserie und schuf drei weitere Kupferstiche. Philippus, den letzten und bedeutendsten, hat er erst 1526 veröffentlicht. Aus diesen Entwürfen entfaltete sich seit 1525 – nicht früher – der Gedanke zu dem großen Werk. Man kann – wie Winkler bemerkt hat – an der Lichtführung erkennen, ob eine Zeichnung als Entwurf für das Gemälde oder für die Kupferstiche gedient hat. Es gibt eine Apostelstudie von 1523, die ursprünglich für die Stichfolge bestimmt war und dann für den Paulus des Apostelbilds ein zweites Mal genutzt wurde (Winkler 878). Indes die Johannesstudie (W 873), die Dürer 1525 datiert hat, ist das älteste Blatt, das von vornherein für das Gemälde geschaffen wurde, welches der Künstler im September 1526 dem Rat (Stadtrat) übergeben konnte. Er hat es also in relativ kurzer Zeit ausgeführt. So wie es geplant war, wurde es vollendet²¹.

Es muß dies betont werden, weil die Behauptung, es habe sich hierbei ursprünglich um die Flügel eines großen Altars gehandelt, möglicherweise des Madonnenbilds, für das er 1521 und 1522 Entwürfe schuf, unausrottbar scheint²². Drei Momente, die unterschieden werden müssen, werden dabei durchmischt: die genetische Herkunft der Bildform, das tatsächliche Geschehen und die übergeordneten Bedingungen, welche für die Entstehung des Werks Voraussetzung sind. Von der Bildform läßt sich nicht leugnen, daß sie von den Flügeln eines Triptychons abgeleitet ist. Das hat man schon im 17. Jahrhundert gesehen²³. Vorbilder waren die Flügel des Madonnenbilds Giovanni Bellinis von 1478 in der „Frari“ Venedigs, und Panofsky hat völlig recht, wenn er darauf hinweist, daß dies nicht nur für die Proportionalität des Gesamtbilds gilt, sondern auch für die Stellung der Hauptfiguren in ihm²⁴. Indes ist es falsch, daraus zu folgern, daß Dürers Tafeln einmal für einen der später verworfenen Altarentwürfe vorgesehen waren, das Madonnenbild oder die große Kreuzigung. Jedenfalls besitzen wir hierfür keinerlei Unterlagen. Die Daten der erhaltenen Entwurfzeichnungen sprechen entschieden dagegen. Hier ist keine ursprünglich geplante Mitte verlorengegangen. So wie sie von Anfang an intendiert war, so ist die Tafel fortentwickelt worden. K. Lankheit geht mit seiner Rekonstruktion, in der die „Apostel“ als Flügel eines doppelt so breiten Mittelbilds gezeigt werden, über das, was Dürer geplant und geschaffen hat, weit hinaus²⁵. Sie sollten realiter zu keinem Zeitpunkt Flügel sein. Ja, sie bilden eine so ge-

²¹ Eine gute Zusammenstellung von Geschichte und Bibliographie im Katalog II, Alte Pinakothek München, Altdeutsche Malerei (München 1963) 80 ff.

²² Bibliographie ebd.; vgl. besonders Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel (Heidelberg 1959) 20 ff.

²³ Lankheit (Tafel 16) bildet in diesem Zusammenhang ein Kircheninterieur von Paul Juvenal d. Ä. aus dem Wallraf-Richartz-Museum ab, das einen Altar mit der Grablegung Christi im Mittelfeld besitzt, dessen rechten Flügel (der linke ist unsichtbar) Dürers Paulusseite bildet.

²⁴ Panofsky, Dürer I, 232 und II, Abb. 296, 297.

²⁵ K. Lankheit, a.a.O. Taf. 6.

schlossene Komposition, daß vermutet werden könnte, sie seien ursprünglich auf eine Tafel gemalt worden.

Andererseits spiegelt die Tatsache, daß Dürer seine Altarbilder, für die wahrscheinlich Aufträge abgesprochen waren, nicht mehr ausführte, während er dieses letzte Hauptwerk ohne Auftrag vollendet hat, den Wandel der Zeitverhältnisse. Die Zeugen des Worts als Exempla einer geistigen Haltung und sittlichen Weltauffassung dem Stadtrat von Nürnberg vor Augen zu stellen, schien 1526 ein dringliches Anliegen; die Gestaltung eines Altars für eine Stadt, in der der öffentliche katholische Gottesdienst verboten war, sinnlos.

Für den Kopf des Johannes mag, wie Wölfflin bemerkt hat²⁶, das Profil Melanchthons, den Dürer im gleichen Jahr portraitierte, Vorbild gewesen sein. Daß aber Dürer allen vier Aposteln Portraitstudien nach führenden Persönlichkeiten der Reformation in Nürnberg zugrunde gelegt haben soll, wie G. Pfeiffer vermutete²⁷, ist nicht nur unwahrscheinlich. Es entspricht nicht dem Denken Dürers und seiner Zeit, in so verschlüsselter Form auf die lokalen Verhältnisse hinzuweisen. Auch an Melanchthon wollte er nicht unmittelbar erinnern. Sein Anliegen war ein zeitloses Unbedingtes. Die Apostel entziehen sich solchen Bezugssystemen. Sie zeigen auch, daß das lokale Zeitgespräch, das Pirckheimer als einen Verbitterten zurückließ, für Dürer zu enge Perspektiven besaß. In seiner Kunst geht es um das Höchste: die geistige Würde des Menschen und seines Bekenntens überhaupt. Wenngleich die Apostelaltäre das, was die Schriftzitate über Dürers Haltung zu den Konfessionskonflikten in seinen letzten Lebensjahren aussagen, bestätigen, gehen sie doch weit über diese Formeln der Warnung hinaus und ordnen sich damit der Gesamtentwicklung sowohl Dürers als auch der Nürnberger Kunst des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts ein. Und hiermit komme ich auf den letzten, im Grund entscheidenden Teil dieses Vortrags.

Entwurf für einen christlichen Humanismus

Ganz unabhängig von Dürers Schaffen und von den verschiedenen Phasen und Richtungen des reformatorischen Geschehens nimmt Nürnbergs Kunst eine eigene Stellung in der Geschichte der christlichen Kunst ein. Das hängt damit zusammen, daß Nürnberg nicht wie Köln oder auch Regensburg eine „heilige“ Stadt mit großer sakraler Überlieferung gewesen ist. Es besaß kein sakrales Zentrum, kein Märtyrerggrab, keine Heiligentradition, auch keinen Bischof und keine Stifte oder Klöster, die ein staatliches oder

²⁶ H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (München 1926) 350. Die Porträtzeichnung Melanchthon (Winkler 901) wird 1526 datiert. Melanchthon war im Herbst 1525 und im Frühjahr 1526 in Nürnberg.

²⁷ G. Pfeiffer, *Die Vorbilder zu Albrecht Dürers „Vier Apostel“*. Melanchthon und sein Nürnberger Freundeskreis: Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Melanchthon Gymnasiums (1959/60). Demnach wird Melanchthon als Johannes, Joachim Camarius als Paulus, Michael Roting als Petrus und Hieronymus Baumgartner als Markus dargestellt.

geistiges Eigenleben von hohem Rang geführt haben. Die Nachrichten über den Stadt-heiligen St. Sebald waren so ungewiß, daß sich Rom erst 1425 bereit fand, seine Verehrung wenigstens für den Stadtbereich zu gestatten. Wie St. Lorenz zu seinem Patrozinium gekommen ist, wissen wir nicht. Man hat sich angestrengt, durch jenen sagenhaften Beichtvater Karls des Großen, Deocarus, Gründungsabt von Herrieden, Ersatz zu schaffen. 1316 konnten seine Gebeine für St. Lorenz erworben werden. 1437 entstand der Schrein, auf dessen gemalten Flügeln die Legende erzählt wurde. Das Volksfest zu seinen Ehren aber ist von dem Patriziat der Stadt nie ganz ernst genommen worden. Das verborgene Numinose, welches aus eigener Kraft fortwirkt, mußte durch politische Anstrengungen ersetzt werden. Einen gewissen Ersatz lieferten die Reichsinsignien und namentlich die heilige Lanze, um die sich ein besonderer Kult entwickelte²⁸. Nürnbergs kirchliche Kunst sucht von Anfang an einen dieser Stadt eigenen Bezug zur Volksfrömmigkeit.

Drei kennzeichnende Werke aus der Dürerzeit dürfen in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden. Im Hochgrab aus Bronze von Peter Vischer und seinen Söhnen (1508–19) gewinnt das Verlangen nach einem Heiligengrab höchsten Rangs in letzter Stunde monumentale Form. Die Kunst hatte zu leisten, was der Geschichte der Stadt versagt blieb. Als Heiligengrab kam es so spät, daß es in gleichem Ausmaß zu einem Denkmal der sich emanzipierenden Kunst geworden ist. Das Selbstbildnis des Künstlers Peter Vischer in Ganzfigur und in Bronze wurde zum Gegenstück nach Größe und Aufstellung zu der Gestalt des Heiligen. Das Heiligengrab ist dadurch zugleich zu einem Denkmal des Bürgertums geworden. Eine ähnliche Sonderstellung nehmen die Kreuzwegstationen Adam Krafts ein (von 1507/08). Nürnberg hat als eine der ersten Städte auch aus hygienischen Gründen einen Friedhof vor den Toren der Stadt angelegt. Den Weg zu diesem Friedhof und seiner Johanneskapelle sollten diese ersten und ältesten Kreuzwegstationen schmücken, die sich in der abendländischen Kunst erhalten haben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie die ältesten überhaupt gewesen sind, denn der Gedanke, ein Volksgebet zum Anlaß von Monumentalkunst werden zu lassen, ist ein kennzeichnend Nürnberger Gedanke. Und manches in Form und Gestaltung läßt daran denken, daß Kraft von Zeichnungen Dürers die Anregungen bezogen hat. Es ist Dürers Leidenschaftlichkeit am Werk. Unweit von seinem Haus nahm der Kreuzweg seinen Anfang. Aus einer verwandten religiösen Konstellation ist der „Englische Gruß“ von Veit Stoß von 1517/18 entstanden. Der Brauch, Madonnen, auch Doppelmadonnen, in den Chor oder das Schiff einer Kirche an langen Ketten herabschweben zu lassen, ist seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts überliefert. Völlig neu war es, einen Rosenkranz als monumentale Komposition aus dem Gewölbe der Hallenkirche in die Mitte der Gemeinde herabhängen zu lassen. Vor das liturgische Altarbild rückt das gestaltgewordene Volksgebet. Den Heiligenkult, wie ihn das Sebaldusgrab dokumentiert, die Volksgebete,

²⁸ Julia Schnelbögl, Die Reichskleinodien in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg, 51 (1962) 78–159.

unter denen Kreuzwegandacht und Rosenkranz an erster Stelle standen, hat die sich festigende evangelische Kirche abgelehnt. In Nürnberg – und Vergleichbares gibt es kaum in anderen Reichsstädten – erwachsen solche Werke dennoch aus einer Religiosität, die auf die Reform der alten kirchlichen Zustände hinführte. Die Laienfrömmigkeit tritt in ihnen vor die Liturgie des Klerus. Das religiöse Empfinden, nicht der theologische Gedanke drängt sich in den Vordergrund.

Diese Reihe der auf die Laienfrömmigkeit bezogenen Hauptwerke der Nürnberger Kunst gipfelt in den „Vier Aposteln“. Sie repräsentieren eine Haltung, die man ebenso als kennzeichnend Nürnbergisch wie auch als kennzeichnend Dürerisch bezeichnen kann. Auf dem Weg zu ihnen findet man eine stattliche Reihe von Dürers Werken. Bei ihnen allen ist es mehr die Frömmigkeitshaltung als der theologische Gedanke, der das Formgeschehen bestimmt. Das Sakrale tritt hinter dem menschlichen Bezug, das Sakramentale hinter dem Sittlichen zurück. Im Vordergrund steht das Verhalten des Menschen zu Gott, zu Christus, zur Wahrheit. Man könnte die Reihe der Dürerdokumente für diese Einstellung schon mit dem Münchner Selbstbildnis von 1500 beginnen lassen. Dürer stilisiert das eigene Antlitz nach der „vera icon Christi“. Er erkennt in seinen Zügen das Ebenbild Gottes. Das Titelblatt zur großen Passion von 1511 mit dem Erdenpilger vor dem Schmerzensmann gehört ebenso hierher wie der Holzschnitt von 1510 mit dem Büsser vor dem Altar. Ist es auch nicht Dürer allein, der in diesen Jahren den Betenden gern mit dem Gegenstand seines Gebets zeigt, wodurch die Frömmigkeitshaltung zugleich mit ihrem Inhalt zum Erlebnis wird, so kann man in dieser Verlagerung des Schwerpunkts der Inhaltsstrukturen vom Theomorphen zum Anthromorphen doch eine Zeittendenz erkennen, die von Dürer besonders gefördert, durch die weite Verbreitung seines graphischen Werks zum Allgemeingut wurde. Die Gestalt des Schmerzensmanns gewinnt durch ihn einen neuen Sinn. Er ist zugleich der leidende Christus und der Beter, der zu seiner Nachfolge angetreten ist. Das gilt auch für Christus am Ölberg, für den Kreuztragenden, für den mit Dornen Gekrönten auf dem Schweiß Tuch der Veronika. Als deutlichstes Denkmal dieser Frömmigkeitshaltung darf die Zeichnung von 1522 gelten, in der Dürer dem Schmerzensmann die eigenen Züge gibt (W 886). Er ist als ein Selbstbildnis Dürers aus der Zeit seiner schweren Krankheit angesprochen worden²⁹. Der autobiographische Zug ist ebensowenig zu verkennen wie das Bestreben, dem eigenen, körperlichen Leiden einen höheren Sinn zu geben.

Im Rahmen der übergeordneten Geistesbewegung, die von dem theozentrischen Weltbild des Mittelalters zum anthropozentrischen der Renaissance und des Humanismus führt, sind Dürer entscheidende Bildformulierungen des Neuen gelungen. Sie wurzeln ebenso in der Nürnberger Tradition wie im eigenen künstlerischen Erleben. Sie stehen in Bezug zu dem Wandel der religiösen Vorstellungswelt, aus dem die Reformation erwuchs. Sie finden das Göttliche im Menschen, die Wahrheit in der Wahrhaftigkeit, das Gute in der Integrität der Persönlichkeit.

²⁹ Winkler 886, Bd. IV, 70.

Dürer als Mensch unterliegt der Entwicklung des religionsgeschichtlichen Geschehens. Heinrich Lutz³⁰ hat seine Phasen einprägsam gekennzeichnet. Dürer als Leiter eines Verlags für Druckgraphik und eines Handwerksbetriebs für Malerei muß sich den Erfordernissen des Zeitenwandels fügen. Das glaubhafte Andachtsbild, das glaubhafte Altarbild konnte nach 1520 nicht mehr gestaltet werden. Dürer als Künstler aber schafft aus einem übergeordneten, zugleich tiefer wurzelnden Gesetz. Der Weg, der von der Apokalypse, dem Selbstbildnis von 1500 zur großen Passion, zu Ritter trotz Tod und Teufel zu den Aposteln führt, ist ein gradliniger. Man würde vielleicht besser von einem Fluß sprechen, in den von vielen Seiten her Nebenflüsse einmündeten, so daß er von Jahr zu Jahr tiefer und breiter geworden ist. Die Reformation war ein solcher Nebenfluß, wie es das Vorbild Italiens, das humanistische Denken, die eigenen theoretischen Erfahrungen gewesen sind. Aber keiner dieser Nebenflüsse war ein so mächtiger Strom, daß er den Hauptfluß aus seiner Bahn hätte lenken können. Bei vielen Hauptwerken hat man den Eindruck, es handle sich zugleich um geistige Selbstbildnisse, um Darstellungen des eigenen Verhaltens. Das gilt für die drei Meisterstiche wie für die Vier Apostel. Gerade die Kupferstiche, wie „Ritter trotz Tod und Teufel“, die vor der reformatorischen Bewegung entstanden sind, machen deutlich, daß Dürer in jenen Werken, die nicht aus einer überschaubaren Bildtradition erwachsen sind, die allgemeine – heute würde man sagen existentielle – Situation zu kennzeichnen vermochte, in die er sich gestellt sah. Der Wandel dieser Situation führt von den „großen Ängsten“ zu jener neuen Glaubenszuversicht, die ihm Luther vermittelt hat. Mit der einen Ausnahme der Abendmahlsdarstellungen des Jahres 1523 fühlte er sich dabei zu keinem Zeitpunkt angehalten, in dem Streit der Konfessionsgespräche Stellung zu nehmen, um das Gewicht seiner Kunst für die eine oder andere Seite einzusetzen. Wie alle großen Maler seiner Zeit war er zugleich ein konservativer Mann und ein schöpferischer Neuerer. Er hätte zu keinem Zeitpunkt seine frühen Hauptwerke – etwa das Rosenkranzbild oder den Allerheiligenaltar – als Denkmäler päpstlicher Irrlehren verurteilt. Aber die Gestalten seiner Spätwerke, diese großen gesehenen klaren Köpfe der späten Bildnisse, der „Holzschuh“ ebenso wie der „Stark“ sind Denkmäler des neuen Menschenbilds, welches sich aus der Reformation entwickelt hat. Die Vier Apostel nehmen mit ihren Inschriften Stellung zu den Gefahren, von denen Dürer die evangelischen Bewegungen bedroht sah. Sie stellen sich nicht außerhalb. Sie gehören zu dem Rat, der seit 1525 sich in seiner Gesamtheit zu dem neuen Glauben bekannte. Sie verweisen auf das Buch, auf das Wort. Dürers Kunst hat den großen Wandel im Kulturgefüge der Stadt mitgemacht. Aber sie dient nicht der Reformation. Sie stellt sich nicht neben die Streitschriften der Parteien. Sie entzieht sich auch der Abhängigkeit von Dürers eigenen schwankenden Stellungnahmen. Dafür besitzt sie ein zu großes Eigengewicht. Bilder wie die „Vier Apostel“ tragen die Verantwortung für die Nation und die Christenheit als Ganzes mit und ent-

³⁰ Vgl. Anm. 1.

ziehen sich dadurch in ihrem künstlerischen Gehalt einer allzu eng und zu genau zeitbezogenen Deutung.

Dieses Denkmal der Reformation, das sie zweifelsohne sind, besitzt die Größe ihrer Intentionen, nicht die Bedingtheit der Verwirklichung im Drang der Nöte der Zeit. Sie besitzen die Größe der Wortprägungen Luthers, nicht die Schwierigkeiten, in die Luthers Lehre in den späteren Jahren zwangsläufig geraten mußte. Und sie besitzen zugleich ein düreresches Element. Dürer war unsagbar fromm. Ein Heiliger war er nicht. Er hat sich selbst als einen sündenbelasteten Menschen begriffen. Zu den rührendsten Dokumenten seines Lebens gehört, daß er sich am Weihnachtstag 1525, einem Tag, an dem er nicht arbeiten durfte, hinsetzte, um die Chronik seiner Familie zu schreiben. Was er über die Frömmigkeit seines Vaters, was er über die Armut seines Vaters gesagt hat, und wie er das gesagt hat, zeigt uns einen Menschen von einer vollkommenen Integrität, von einer rührenden Treue, Liebe und Aufrichtigkeit. Es ist dieser eigentümliche Frömmigkeitsgehalt, der hinter all dem steht, was Kunsthistoriker, Theoretiker und Historiker sagen können, der Dürer zu einem Menschheitsereignis macht. Eine solche Frömmigkeit kennt man sonst nur noch bei Michelangelo, nicht bei Tizian, nicht bei Raffael, nicht bei Leonardo; allein bei Michelangelo gibt es erneut solche menschliche Dokumente. Und diese Frömmigkeit ist es, die jede Frage nach Reformation und Nicht-Reformation ins Nebensächliche rückt.