

## KUNST

DÜRER

### Anliegen der Nation

Er war nach eigenen Worten „inwendig voller Figur“ — 442 Jahre nach seinem Tod steckt vieles vom Gestaltenvorrat des Altmeisters seinem hinterbliebenen Volk genauso tief innen.

Selbst schlichteste Motive, von ihm gemalt oder gestochen, haben sich im deutschen Hirn und Herzen als Archetypen festgesetzt. Da spricht ein Feldhase die landesübliche Tierliebe an, ein Reiter in Eisen steht ein für Mannesmut und Militärmoral, und ein Paar Hände muß, in alle Ewigkeit gefaltet, die hiesige Frömmigkeit symbolisieren.

Wann immer deutsches Nationalbewußtsein und -Unterbewußtsein nach anschaulichen In- und Vorbildern suchte: es fand sie bei Albrecht Dürer.

Unablässig vervielfältigt und auch verfälscht, nachgedruckt und nachgraviert, in Holz geschnitzt und in Blei gegossen, als Stubenzierden, Souvenirs und Geldschein-Embleme abgenutzt, sind Dürer-Motive — gleich erfreulich für wissenschaftliche und populäre Autoren — ein dauernder „Besitz des deutschen Volkes“, sie sind kollektive Klischees, die „wie Volkslieder unser Leben begleiten“.

„Tiefstes und Überpersönlichstes“ förderte 1928, als Dürers 400. Todestag zu begehen war, Thomas Mann aus der Hinterlassenschaft des Malers und Graphikers zutage — deutsche „Geschichte als Mythos, Geschichte, die immer Fleisch ist und Gegenwart“. Kurzum: „An Dürer denken heißt Lieben, Lächeln und Sicherinnern.“

Nun aber hat jener Künstler, bei dem „wir am meisten das deutsche Wesen in der Kunst“ verehren (so der Maler Hans Thoma 1903) und der „un-



Dürer-Selbstbildnis (1493)  
„Vorbildliche Persönlichkeit“



Dürer-Bildnis von Botero  
„Dem deutschen Herzen nahe“



serem deutschen Herzen auch als vorbildliche Persönlichkeit besonders nahe“ steht (so der Kunsthistoriker Carl Georg Heise 1957), die Aussicht, dermaßen beliebt und belächelt zu werden wie niemals zuvor.

Denn am 21. Mai dieses Jahres soll das bisher rundeste aller Dürer-Jubiläen, der 500. Geburtstag, gefeiert werden; und was das bedeutet, hat schon 1969 ein damals hochgestellter deutscher Schöngest, Kurt Georg Kiesinger, als Präsident des Festkuratoriums ausgesprochen: „Es ist in der Tat ein Anliegen der ganzen Nation.“

Was da anliegt, bewegt Dürers Landsleute zu mancherlei Huldigungen — zu Dürer-Briefmarken und Dürer-Jubiläums-Lebkuchendosen, zu vielen Dürer-Büchern und Dürer-Kalendern, zu Dürer-Ausstellungen landauf, landab, zu Dürer-Fernsehsendungen und Dürer-Faschingsorden.

Massierter, vielstimmiger Geburtstagsjubiläum wird vor allem an Dürers Heimat- und Sterbeort Nürnberg eingeleitet: Für rund 6,6 Millionen Mark richtet die Stadt der Meistersinger, Bratwürste und Reichsparteitage ihrem Sohn das wohl aufwendigste deutsche Kulturfestival aller Zeiten. Daß es auch möglich wäre, die Reihe derartiger Rituale abubrechen, scheint keinem überhaupt erst in den Sinn gekommen zu sein.

Um ihre Einwohner für das kommende Ereignis fit zu machen, hat die Stadt ihnen ein scharfes Training verordnet. Polizisten und Fremdenführer müssen sich einer „Spezialausbildung in Sachen Dürer“ unterziehen, um vermuteten Besucher-Fragen gewachsen zu sein; einfache Bürger werden durch Vorträge „Dürer-fest“ gemacht.

6108 Nürnberger beteiligten sich außerdem an einem Preisausschreiben, bei dem knifflige Fragen aus der Dürer- und Heimatkunde zu entscheiden waren — zum Beispiel das Problem, ob Dürer die Großweidenmühle oder aber



Dürer-Paraphrasen (von Schreiber, Burghart, Staack): „Lieben, Lächeln, Sicherinnern“

An alle US-Anleger

## Möchten Sie Ihre US-Anlagen von einem der bestinformierten und objektivsten US-Stäbe verwalten lassen? Sprechen Sie mit der United States Trust Company of New York, 45 Wall Street.

Die United States Trust Company berät Sie objektiv. Sie betreibt weder Makler- noch Emissionsgeschäfte. Sie arbeitet nur für Sie. Dafür bezahlen Sie ein Honorar, das unabhängig vom Umsatz auf Ihrem Konto ist.

Die United States Trust Company verwaltet rund 40 Milliarden DM Kundengelder. Solche Vermögenswerte vertraut man nur Leuten an, von denen man weiss, dass sie gut damit umgehen. Von der United States Trust Company weiss man es seit 117 Jahren. Sie hat die Anlagen ihrer Kunden durch Fährnisse und Krisen aller Art gesteuert. Sie wird es weiterhin tun.

Wir bieten unseren europäischen Kunden auf den Einzelfall abgestimmte Lösungen. Unsere Tochtergesellschaft in Genf, die Financière UST, S.A., berät Sie persönlich, wenn Sie es wünschen.

Wollen Sie davon profitieren? Schreiben Sie uns - nach Amerika oder in die Schweiz. Wir werden Ihnen individuell antworten.



United States Trust Company of New York  
International Division  
45 Wall Street  
New York, N.Y. 10005, USA

Financière UST, S.A.  
7 Avenue Krieg  
1208 Genf  
Schweiz/Tel.: 47 74 44

den Hammer bei Laufamholz dreimal abgebildet habe. 3912 Einsender, die lauter Richtige hatten, können sich nunmehr zu „Nürnbergers größtem Fest“ mit einer „Goldenen Dürer-Nadel“ schmücken.

Nicht aller Feier-Drang war freilich bis 1971 zurückzuhalten. Schon im vergangenen Dezember traf eine Prominentenschar in Nürnberg zu einem Dürer-Advent zusammen, vergab erstmals den städtischen „Dürer-Preis“ (an den Holzschneider Grieshaber) und absolvierte eine Gedenkminute an Dürers Grab. Kuratoriums-Vize Carlo Schmid, dem ähnlich wie Kiesinger ein „Ereignis nationaler Repräsentation“ vorschwebt, titulierte den Maler als einen „Herold des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“.

Als Deutschlands oberster Dürer-Sprecher wird Schmid am 21. Mai eine Laudatio halten, nachdem in jenem Nürnberger Museum, das aus seiner romantischen Gründungszeit den Namen „Germanisches Nationalmuseum“ beibehalten hat, die erste repräsentative Dürer-Ausstellung seit 1928 eröffnet worden ist.

Zwar sind Dürer-Gemälde kaum noch in der alten Reichsstadt verblieben und auch leihweise nur schwer zu bekommen, doch rechnet Ausstellungsleiter Peter Strieder mit immerhin 30 Werken in Öl (etwa ein Drittel bis die Hälfte des erhaltenen und bekanntesten Œuvres) und wird zum Beispiel alle drei gemalten Dürer-Selbstporträts (aus Paris, Madrid und München) erstmals zusammenhängen können. Außerdem sind 200 von rund 900 Zeichnungen und nahezu die komplette Druckgraphik, rund 300 Blätter, angesagt.

Doch auch was zeitgenössische Künstler auf Papier und Leinwand bringen, muß 1971 in Nürnberg Dürer ehren. So bekommt die dort ohnehin fällige zweite „Biennale“ dem Jubilar zuliebe, der auch ein emsiger Kunstschriftsteller war, das Thema „Theorie und Werk“, einen historischen Dürer-Vorspann sowie als Titel ein nobles Dürer-Wort: „Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht.“

Ausdrücklich „Albrecht Dürer zu Ehren“ wird ferner eine „Hommage“-Ausstellung vorbereitet, in der moderne Künstler — etwa durch Stil- oder Motivübernahmen — ihre Sympathie für den alten Nürnberger bekunden sollen.

Zu buchstäblicher Dürer-Nachfolge waren sieben weniger bekannte Zunftgenossen angehalten, die, vom Nürnberger Bleistift-Grafen Roland Faber-Castell subventioniert, auf Reisen gingen. Unterwegs nach Straßburg, Venedig oder Antwerpen malten sie wunschgemäß „Dürers Landschaften heute“ ab; ihre Fahrten-Alben sollen im September ausgestellt werden.

So beflissene, gekünstelte Reverenz vor Dürer klingt auch in den Titeln einiger Auftragskompositionen zum Jubiläum an: Der Schweizer Klaus Huber liefert ein Chorwerk „... inwendig voller Figur“; der lokale Tonsetzer Klaus Hashagen hat unter dem Titel „Die Vier Apostel“ eine

Orchester-„Impression nach Albrecht Dürer“ aufgeschrieben, die überdies (mit Werkzitaten historischer Nürnberger Musiker und aus den „Meistersingern“) eine Verbeugung vor dem Ortsgeist macht. Und das paßt ausgezeichnet ins Festprogramm.

Denn auch im Dürerjahr 1971 gilt, was 1828 ein Nürnberger Pfarrer und Poet dazu in Verse gefaßt hat:

Albrecht Dürer, großer Meister,  
Ja, an Deines Ruhmes Sonne  
Wärmt die Vaterstadt noch immer  
Nach Jahrhunderten sich dankbar.

Solche Sonnenstrahlen kann die durch Parteitage und Prozesse in ihrem Image verfinsterte 470 000-Einwohner-Stadt gut gebrauchen. Feststrategen wie Nürnbergs Kulturreferent Hermann Glaser, der im Dürerjahr jedenfalls „einen Anlaß“, wenn schon eigentlich „keinen Grund“ zum Feiern sieht, halten es zwar für „absurd, mit Albrecht den Adolf auszu-

Bier und Frankenwein verzapft werden, während Vertreter ertümllicher Handwerksberufe wie Drechsler und Harnischmacher ihre Produkte zum Verkauf anbieten — gegen mittelalterliche, beim Entree einzuwechselnde Münze. Auch dieses kulturhistorische Disneyland gehört offenbar dazu, wenn nun, passender Gelegenheit halber, außer dem Werk des Jubilars auch die „Stadt in ihrer kulturellen Substanz“ (Glaser) möglichst vielen Besuchern vor Augen geführt werden soll.

Die Substanz ist nicht in jeder Hinsicht sehr eindrucksvoll, auch das Dürerjahr zehrt noch an ihr: Nach den Fest-Investitionen gaben die Stadtväter ihr langgehegtes Projekt einer beispielhaften progressiven Kunstsammlung auf; der Chef der Kunsthalle nahm seinen Abschied.

Geldmangel mindert aber gleichfalls das Niveau der Jubelfeiern. So mußte eine „Meistersinger“-Inszenierung, die



Dürerjahr-Eröffnung in Nürnberg\*: Verbeugung vor dem Ortsgeist

treiben“. Doch als Chance zur „Sympathiewerbung“ (Glaser) ist das Jubiläum hochwillkommen.

So wird denn Nürnbergs mit Dürers Schicksal gleichnishaft in der Multimedia-Schau „Noricama“ verquickt, die der Prager Bühnenbildner Josef Svoboda zu diesem Anlaß erfunden hat und die vom 2. April an täglich in Nürnbergs Burg aufgeführt wird: Die Bild- und Ton-Collage zeigt etwa Dürersche „Apokalypse“-Holzschnitte neben Nürnberg-Aufnahmen aus dem Bombenkrieg und zitiert über den Trümmern der Stadt den Grabspruch des Künstlers.

Als dürerlose Nürnberg-Werbung und Touristen-Gaudi, „ideal für Amerikaner“ (so Nürnbergs Pressechef Walter Schatz), ist dagegen das Idyll „Alt-Nürnberg“ konzipiert, das in einem Winkel der Stadtbefestigung aufgebaut wird. Dort sollen Hans-Sachs-Schwänke dargeboten sowie

\* Mit Carlo Schmid (l.) am 5. Dezember 1970 an Dürers Grab.

August Everding in die Zeit Richard Wagners verlegen wollte, gestrichen werden, weil sich ein Vierteljahr vor der Premiere herausstellte, daß nicht einmal ein Drittel der nötigen Summe bereitstand.

Ein noch originelleres Opernprojekt war den Dürerjahr-Planern schon vorher fehlgegangen: Das zur Uraufführung vorgesehene Musikdrama „Das Narrenschiff“ bleibt ungeschrieben. Zwar war ein Komponist, der Jugoslawe Milko Kelemen, bereit, die humanistische Satire, die der junge Dürer mit Holzschnitten illustriert hat, in Töne zu setzen. Mit dem Librettisten Fernando Arrabal hingegen war nicht zu reden. Er biß, bei Verhandlungen in Nürnberg, die Dolmetscherin und wollte das Copyright am geplanten Opus für sich allein.

Die Kunde vom „Narrenschiff“-Bruch nahm der Nürnberger Zeitungsverleger Joseph Drexel als „wirklich einmal eine freudige Nachricht“ zur Kenntnis. Mit markigen



## dazu Dr. Koussa Schlankheits-Diät, und Sie kommen wieder in Form

Runter mit den Pfunden!  
Dr. Koussa Vollweizen-Diät ist der natürliche Weg, gesund schlank zu werden und schlank gesund zu bleiben!

Dr. Koussa Vollweizen-Diät bewirkt eine Gefühlsregulierung des Verdauungssystems, Entwässerung und Entschlackung ohne Abzehrung. Die Diät ist kalorienarm und trotzdem angenehm sättigend. Das Körpergewicht wird auf biologische Weise reguliert. Wieviel oder wie schnell Sie abnehmen wollen, bestimmen Sie selbst. Indem Sie entweder nur einen Tag — oder, wenn nötig — auch mehrere Tage der Woche zu Dr. Koussa-Gesundheitstagen erklären.

Sie werden sich aktiver, vitaler und leistungsfähiger fühlen; Sie bleiben fit.

**Schlank fühlen Sie sich gesünder und sind es auch.**

Dr. Koussa Vollweizen-Diät läßt sich ohne Kochen schnell und einfach zubereiten. Die Diät ist geschmacksneutral. Sie können die Geschmacksrichtung — z. B. durch Kombination mit frischen Früchten — selbst bestimmen und immer wieder neu variieren.



**milupa**  
für eine  
gesunde Ernährung

Dr. Koussa ist auch in Belgien, Dänemark, Schweden und der Schweiz erhältlich.

Wir machen mit Ihnen  
keine Expeditionen  
Wir bieten ...



Bungalow  
Fertig  
Schwimmbad  
Fertigschwimmbad

**FIL  
TRAX**

**FILTRAX Gesellschaft für  
Filteranlagen mbH. & Co. KG**  
8130 Starnberg, Postfach 1445  
Telefon 081 51/3330

Längen:  
6; 8,5; 11; 13,5; 16; 18,5; 21; 23,5; 26 m  
Breiten: 6; 7,25; 8,5; 9,75; 11; 12,25; 13 m



**Petri Heil lesen  
... und wissen,  
wie man  
Fische fängt!**

**GUTSCHEIN** 5/-

für die Fisch-Fang-Broschüre „Petri Heil 1971“,  
156 Seiten stark mit vielen Farbbildern. Erklärt, wie  
man angelt. Zeigt, was man braucht. Verrät, wie  
man Fische fängt. Kostenlos. Ausschneiden.  
Auf Postkarte geklebt oder im Umschlag mit  
deutlichem Absender senden an ABU-Angelgeräte,  
2 Hamburg 70, Postfach 700 104.

**ABU**

Jeder fängt mal klein an, bevor er zu ABU kommt.  
ABU-Geräte gibt's im ABU-Shop.

Strafworten gegen jederlei Feiern und Festteilnehmer, die nicht „zum Geiste Dürers in wenigstens andeutungsweise Beziehung stehen“, empfahl er sich als Kronzeuge einer Lokal-Opposition im drohenden „Anti-Dürerjahr“.

Der Aufstand entzündet sich an ein paar Koketterien im sonst durchaus braven Jubiläumsplan: an extravagantem Vortragsthemen (Jean Améry soll erklären, „Warum mir Dürer nichts sagt“), am mangelnden Dürer-Bezug etwa einer „Gallei“-„Festinszenierung“, an einer „didaktischen“ Ausstellung, in der die „Betenden Hände“, statt wie üblich isoliert, in ihrer Funktion als Gemälde-Studie gezeigt und den entsprechenden, gleichsam betenden Füßen konfrontiert werden sollen. Vor allem aber hat eine von der Münchner Agentur Dorland entworfene, im SPIEGEL erschienene Anzeigenserie, mit der Nürnberg im Frühling 1970 erstmals das Jubeljahr annoncierte, Unwillen hervorgerufen.

Bei dieser Gelegenheit war Dürer — in der Tat unsinnig — als „Deutschlands erster Hippie“, seine „Eva“ — salopp, doch diskutabel — als „ganz schön sexy“ eingeführt worden. „Albrecht Dürer“, so ein Anzeigentext, „war ein Mensch der neuen Zeit. Das Dürer-Jahr 1971 in Nürnberg soll es sichtbar machen.“

Eine flugs gegründete fränkische „Bürgerinitiative“ jedoch mag lieber den altvertrauten Dürer sehen, dessen Werke „in Wiedergaben und Nachbildungen zum geliebten Bestand unzähliger Wohnungen in Stadt und Land gehören“. Rechtsanwalt Gerd Kluge, Initiator der „Initiative“, plädiert für einen Dürer, dessen „Wirkung dem Durchbruch des schon in seiner Zeit wetterleuchtenden Lichtes der Aufklärung“ sowie „der Herrschaft von Ratio und Intellekt ... entgegenstand und -steht“.

Der Zank ums Festprogramm, die vielfach leere Betriebsamkeit, die forcierte Aktualisierung und die beleidigte Reaktion darauf spiegeln ein gründlich irritiertes Dürer-Bewußtsein. Das Jubiläum, ein „Anliegen der ganzen Nation“ — gewiß. Aber eines, das Verlegenheit und gemischte Gefühle weckt.

„Lange kam kein Gedenktag so zur Unzeit“, klagte bereits im voraus die „Süddeutsche Zeitung“, und die „FAZ“ sah ein: „Dürer zu feiern ist wahrscheinlich noch schwieriger als etwa Beethoven.“ Denn das ehrwürdige Denkmal bröckelt, ein ähnlich griffiger neuer Dürer aber ist nicht in Sicht.

Auch für die Künstler nicht: Aus dem bis jetzt bekanntesten Aufgebot zur Jubel-„Hommage“ überzeugen vor allem solche Werke, die gegen Deutschlands Dürer-Tradition polemisieren: Der Heidelberger Klaus Staack attackiert frömmelnde Dürer-Betrachtung, indem er die „Betenden Hände“ durch Flügelschrauben aneinanderzwingt („Zur Konfirmation“), der Münchner Walter Schreiber verhöhnt die gedankenlose Vermehrung und Domestizierung des „Hasen“ in einem Karnickelstall mit Maschendraht und Mohrrü-

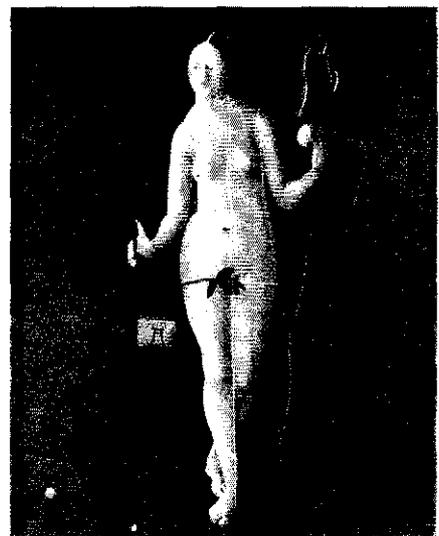


**Dürerjahr-Anzeige**  
„Dem Intellekt entgegen“

ben. Ausländer wie der Kolumbianer Botero oder der Tscheche Kolář verfremden dagegen Dürer-Bilder genauso beliebig wie die Werke anderer Meister. Ein glaubhaftes „I like Albrecht — ehrlich!“ bringen am ehesten deutsche Nachzügler des Surrealismus zustande.

Unsicherheit, die Unverbindlichkeit, freilich auch Sachlichkeit zeitigt, scheint ebenso die Verleger und Autoren befallen zu haben. Vom tiefsinnigen Deuten sind sie aufs Dokumentieren, Zitieren und Kompilieren ausgewichen (siehe Kasten Seite 158). So beherrschen Bildbände und wiederaufgelegte Klassiker den Markt. Die der jüngeren Forschung maßgebende Dürer-Monographie des Emigranten Erwin Panofsky hingegen, zuerst 1943 in Amerika erschienen, ist bis heute nicht ins Deutsche übersetzt.

Dabei ist eine vergleichbare Gesamt-Darstellung so bald nicht wieder zu erwarten. Deutsche Kunsthistoriker



**Dürer-Hommage** (von Wunderlich)  
„I like Albrecht“

# „DAS BILD ATMET ITALIENSEHNSUCHT“

Dürerbücher im Dürerjahr\*

Massig und gedungen wuchtet ein Kunstbuch-Bestseller ins Jubiläum: Seit September erstanden rund 18 000 bundesdeutsche Käufer die zweibändige Dürer-Edition (Format: 21 mal 13 Zentimeter, Gewicht: 2600 Gramm) von Rogner & Bernhard. Dürers Freunde, so scheint es, lechzen nach den Quellen.

Die nämlich fließen in dem Doppelwäzler, wenn schon nicht völlig ungetrübt (acht Cranach-Seiten aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians sind mit hineingeraten), so doch beispiellos reich — und das, obwohl gezeichnete Einzelblätter Dürers nur aus der 1939 abgeschlossenen Standardausgabe von Friedrich Winkler übernommen, spätere Entdeckungen nicht berücksichtigt sind. So zahlreich (auch so wohlfeil) war dennoch Dürers Graphik nie beisammen; ein Umstand, der bescheidenes Format sowie mäßige Reproduktion entschuldigen muß und der die eingestreuten Texte belanglos macht.

Als Bild-Beigabe wird der Text noch in weiteren Neuerscheinungen serviert: so der substanzvolle Kommentar des einstigen Nürnberger Museumschefs Grote zur gediegenen Faksimile-Mappe der „Apokalypse“ und erst recht die Kompilation von Zeitfahnen und Zitaten im jüngsten „Blauen“ Dürer-Buch, das, gekürzt, auch von der Stadt Nürnberg an ihre Gymnasiasten ausgeteilt wird.

Die etwas wirre Anthologie (mit einer vorzüglichen Wiedergabe der ganzen Kupferstich-Passion) ist so ein zeittypisches Gegenstück zum älteren Langewiesche-Verlagswerk „Albrecht Dürer als Maler“ (Auflage seit 1953: 153 000 Exemplare) geworden, das Dürer immer noch als „Urbild des deutschen Künstlers“, seine Porträts als „Leitbilder“ des „handelnden und denkenden deutschen Menschen“ feiert.

„Ein neues Auge und ein neues Herz hat er der deutschen Kunst gegeben“, so tönt es aus Wölfflins Werk „Die Kunst Albrecht Dürers“ nach (Erstaufgabe 1905) — einem bedeutenden, mittlerweile naturgemäß angestaubten Buch; der Bruckmann-Verlag legt es demnächst im 66. bis 70. Tausend wieder vor.

Neue Dürer-Gesamtdarstellungen, durchaus in Wölfflins Nachfolge, sind zaghafter angelegt. Sowohl Musper, ehemals Galeriedirektor in Stuttgart, als auch der Ost-Berliner Kunsthistoriker Lüdecke referieren ihren Gegenstand beflissen nüchtern; eigene Ideen bleiben auf Randaspekte und den rhetorischen Dekor beschränkt. Es „scheint die Zeit gekommen“, Dürer „objektiv aufzunehmen und zu beurteilen“ (Musper).

Muspers Dürerbild hat auch in der dritten Monographie desselben Autors kein übermäßig einprägsames Profil. Immerhin will der Spezialist nun „Dürer den Lorbeer auch als Maler reichen“ und diskutiert Ge-

mälde-Zuschreibungen einzeln. Wieder verteidigt er die von ihm 1965 publizierten Varianten der Nürnberger Kaiserbilder gegen geballte Kollegenmeinung als original. Die Beschreibung rutscht manchmal ins Klischee: Der Strich Dürers ist „vergleichbar der Bogenführung eines genialen Violinvirtuosen“.

Auch Lüdecke, straffer formulierend, ist gegen solche Formeln nicht gefeit („Das Bild atmet Italiensehnsucht“). Sein als „marxistische Monographie“ konzipiertes Buch erweist sich, mit Klassikerzitate ausgeziert, als ein (höchst respektables) Stück Kunstgeschichtsschreibung in bürgerlicher Tradition. Sozialhistorische Ausführungen sind zumeist dem Gegenstand so aufgesetzt und von ihm ablösbar wie einst Waetzoldts Nationalismen. Beispiel: Die durch den Bibeltext hinreichend motivierte Armut des verlorenen Sohnes steht auf Dürers Kupferstich angeblich für „die verzweifelte Lage der deutschen Bauernschaft“.

Eine eher allzu gedankenreiche Neudurchdringung unternimmt dagegen Georg Kauffmann im Dürer-Abschnitt der Propyläen-Kunstgeschichte. Er sieht Werk und Person des Nürnbergers, für dessen Jahrhundert exemplarisch, der Polarität von „Inspiration und Technik“ ausgesetzt. Ob freilich die nach solchen Aspekten unterschiedenen, in Kauffmanns anspruchsvoller Diktion als „kritisch“, „phänomenologisch“, „pragmatisch“ und „metalogisch“ bezeichneten Dürer-Entwicklungsphasen bei der Kunstbetrachtung helfen, kann bezweifelt werden.

Mit einiger Konsequenz vom Kunstwerk weg führt schließlich die mit zeitgenössischen Dürer-Paraphrasen illustrierte Broschüre „Dürer heute“: Der Dürer-Bibliograph Mende analysiert präzise ein Stück des neuerdings ins Blickfeld geratenen Dürer-Nachlebens („Der zweite Apelles“), und der Wirtschaftsjournalist Bongard stellt Fakten zu Dürers Finanzgebaren zusammen — nicht ohne krampfhaft modisches Bemühen und haltlose Spekulationen. Daß etwa des Künstlers Italien-Drang „dem Gesetz der Ökonomie“ gehorchte, weil Werke aus dem Süden dem „breiten Publikum“ gefallen hätten, ist schwerlich zu halten. Gerade dieses Buch zeigt das Dürerjahr offiziell im Ausland an; die Organisation „Inter Nationes“ verteilt 20 000 Exemplare in vier Sprachen.

\* „Albrecht Dürer. Das gesamte graphische Werk“. Rogner & Bernhard; 1988 Seiten; 48 (ab 15. März 60) Mark. — Ludwig Grote (Hrsg.): „Albrecht Dürer. Die Apokalypse“. Prestel; 44 Seiten; 18,50 Mark. — „Albrecht Dürer“. Langewiesche; 104 Seiten; 14,80 Mark. — Heinrich Theodor Musper: „Albrecht Dürer“. DuMont; 176 Seiten; 18,80 Mark. — Heinz Lüdecke: „Albrecht Dürer“. Stauffacher; 176 Seiten; 36 Mark. — Georg Kauffmann: „Die Kunst des 16. Jahrhunderts“. Propyläen; 472 Seiten + 474 Tafeln; 185 Mark. — Willi Bongard, Matthias Mende: „Dürer heute“. Moos; 96 Seiten; 16 Mark.

haben sich vielmehr überfälligen Grundlagenforschungen zugewandt; Nachdem der schriftliche Nachlaß des Kunsttheoretikers Dürer seit 1969 in drei Quartbänden zur Hand ist, stehen nunmehr zwei weitere Standard-Editionen bevor.

Der Nürnberger Spezialist Matthias Mende läßt eine Bibliographie drucken, die 10 271 Dürer-Veröffentlichungen aufzählt, sein Berliner Fachgenosse Fedja Anzelewsky hat endlich einen kritischen Katalog der Dürer-Gemälde verfaßt. Auf diesem scheinbar so gründlich vorgepflügten Feld fand Anzelewsky „nur Lücken“ vor; es war „noch alles zu machen“.

Daß es sich lohnt, dies alles und noch mehr zu tun, ist bei den streitenden Dürer-Fraktionen unumstritten; jedenfalls in dem Bewußtsein, Dürer



Nürnberger Dürerhaus  
Gunst bei Pfeffersäcken

gehöre den obersten Rängen der europäischen Kunstgeschichte an, sind sie einig.

Denn auch ein National-Heros konnte Dürer, keineswegs paradox, nur werden, weil er von internationaler Statur war: Jenes Volk, das sich zwar notfalls als eine Brutgemeinschaft für Dichter und Denker, doch keinesfalls für Maler und Graphiker ausgeben konnte, brauchte, um sein reizbares Selbstbewußtsein zu pflegen, auch in dieser Sparte zumindest einen über alle Grenzen hinaus bewunderten Landsmann. Wie kein anderer wurde Dürer solchem Anspruch gerecht.

Der Goldschmiedsohn aus Nürnberg zählt zu den großen, vielseitigen Erfindern und Erneuerern der abendländischen Kunst. Er hat die Renaissance, die er auf zwei Reisen nach Venedig studierte, in den Norden übertragen — nicht als Stilkopie, sondern in freier Anwendung ihrer Darstellungsprinzipien. Er hat zuvor unbekannte Techniken, Motive und Bedeutungen erschlossen, und er hat eine in seiner

Heimat neuartige Auffassung von der Kunst und vom Künstler vertreten.

Bereits als wandernder Geselle (1490 bis 1494) trieb Dürer das Problem der Natur-Darstellung voran, das der Renaissance und der Spätgotik gemeinsam war. Er übertraf den auf Details gerichteten naiven Realismus des Nordens durch Unmittelbarkeit, malte das erste autonome Selbstporträt der Kunstgeschichte und zeichnete die erste Modellstudie eines Frauenakts in Deutschland. 1494/95 aquarellierte er dann in den Alpen die ersten bildhaft abgeschlossenen Landschaftsdarstellungen der Neuzeit.

Bei seiner Auseinandersetzung mit der Kunst Italiens griff Dürer die Hauptthemen der Renaissance — Akt und Perspektive — auf und stellte sie 1504 programmatisch in zwei Kupferstichen vor: Das Blatt „Adam und Eva“ zeigt, nach dem Muster antiker Statuen, in antiker Pose und in mathematisch konstruierten Idealproportionen die ersten „richtigen“ (aus der Funktion ihrer Gelenke verstandenen) Aktdarstellungen nördlich der Alpen; das Gegenstück „Weihnachten“ bietet die erste „richtige“ Perspektive.

Überhaupt umfaßt die Graphik Dürers wichtigste Leistungen und begründet insbesondere seinen internationalen Ruhm. Erst Dürer erhob den Holzschnitt zum eigenwertigen Kunstwerk. Auf Einzelblättern und in großen Zyklen, die er in einer neuen Buchform selbst verlegte (Apokalypse, Marienleben, Passion), übertrug er das flexible System der geschwungenen, formbezeichnenden Linien und der Kreuzschraffuren aus der Technik des Kupferstichs in die des Holzschnitts.

Dieses System war, eine Generation zuvor, vom oberrheinischen Meister Martin Schongauer entwickelt worden, den Dürer um 1492 in Colmar aufsuchen wollte, aber nicht mehr am Leben fand. Doch auch im Kupferstich erreichte erst Dürer, indem er Schongauers Methode verfeinerte, überzeugende Körperplastik, Oberflächencharakterisierung, Räumlichkeit sowie Licht- und Schattenwirkung.

Eine Pionier-Figur war Dürer außerdem als Zeichner mit Feder, Stift und Pinsel. Gerade die Pinselzeichnungen — vom minutiös getüftelten Rasenstück bis zur großzügigen Gesamtsicht einer Landschaft — demonstrieren Dürers intensive Naturanschauung und häufig ein erstaunliches Gefühl für einheitliches, atmosphärisch abgestuftes Kolorit.

Als Maler von Tafelbildern — vornehmlich von großen religiösen Kompositionen — hat Dürer hingegen meist ein dekoratives Bunt bevorzugt und damit weniger Anerkennung und Forscherinteresse gefunden.

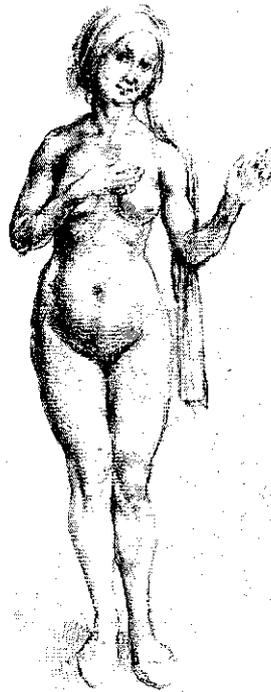
Gleichwohl war sein malerisches Œuvre bedeutend — und weit größer als allgemein bekannt. So konnte noch 1961 im norditalienischen Kapuzine-



Dürer-Kupferstich „Weihnachten“  
Weltruhm durch Graphik



Dürer-Aquarell „Welsches Gebirge“: Gefühl für Farbe



Dürer-Zeichnung „Frauenakt“  
Pionier mit der Feder

rinnenkloster Bagnacavallo eine Dürer-Madonna aus der Zeit der ersten Venedig-Reise entdeckt werden, die inzwischen an einen römischen Sammler verkauft wurde. Katalog-Autor Anzelewsky, der nunmehr neben den erhaltenen Originalen auch solche Dürer-Bilder verzeichnet, die nur noch durch Kopien und schriftliche Erwähnungen nachweisbar sind, kam auf rund 100 solcher verschollenen Stücke.

Als Maler jedenfalls hat Dürer auch die Summe aus seinem Werk gezogen: In den — fälschlich so genannten — „Vier Aposteln“ (1526) erreichte er eine der deutschen Kunst sonst unbekannt Monumentalität.

Die beiden Tafeln, die Dürer zum eigenen „Gedächtnis“ dem Rat seiner protestantisch gewordenen Vaterstadt übergab, stellen die biblischen Autoren Paulus, Petrus, Johannes und Markus als Mahner in „fährlichen Zeiten“ dar und sollen zur Beachtung des reinen Gotteswortes auffordern — so die durch Zitate der Dargestellten vervollständigte Beischrift.

Zugleich jedoch hat der um humanistische Bildung bemühte Künstler seine „Apostel“ als exemplarische Vertreter der Menschheit und somit, neuplatonischer Überlieferung entsprechend, unter anderem als Verkörperungen der vier Temperamente konzipiert.

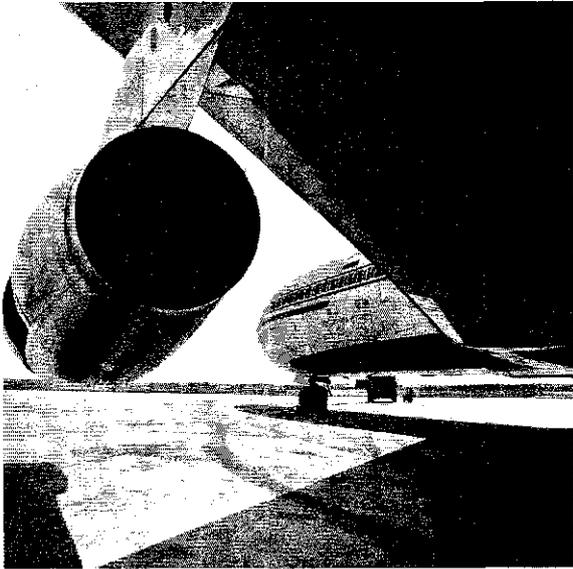
Die ausdrucksvollste Figur, Paulus, repräsentiert dabei — wie Panofsky, der scharfsinnigste Entzifferer der vielschichtigen Dürerschen Bildbedeutungen, herausgefunden hat — den Melancholiker. Dieser Gemüdestypus wurde damals den schöpferischen Menschen zugeschrieben; Dürer hat ihn, als Einzelfigur, auch in seinem Kupferstich „Melencolia I“ dargestellt, der also als ein „geistiges Selbstporträt“ (Panofsky) gewertet werden muß.

Das entspricht Dürers Einschätzung der Kunst und folglich der eigenen Person, die er als Empfänger von „oberen Eingießungen“ verstand und fleißig porträtierte. Die Bildnis-Reihe beginnt schon mit einer Zeichnung des Dreizehnjährigen, dem frühesten bekannten Dürer-Werk, und hat ihren Höhepunkt in einer feierlich-frontalen Darstellung von 1500.

Diese hohe Kunst-Anschauung setzte für Dürer ein theoretisches Fundament voraus, das er in den Schriften der italienischen Renaissance vorfand, aber auch selbst — in pädagogischer Absicht — auszubauen bemüht war. Er veröffentlichte Lehrbücher über Perspektive, Proportion und Festungsbaukunst, die ihn als systematischen Denker und bemerkenswerten Sprachkünstler ausweisen — teils Vorarbeiten für ein enzyklopädisches Werk „Speis der Malerknaben“.

Das Ansehen, das nach Dürers Meinung dem Künstler zustand, konnte er für seine Person bereits genießen. Er brachte es, als gutbezahlter Auftragnehmer von Pfeffersäcken und Mon-

# SAA fliegt nach Sydney, Rio, New York und



## natürlich nach Johannesburg.

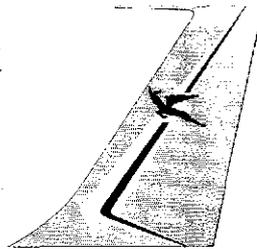
Denn Johannesburg ist der Knotenpunkt des weltweiten SAA Flugnetzes. Hier in der Metropole Südafrikas machen wir Zwischenlandung auf Ihrem Flug von Frankfurt nach Sydney. Das heißt, Sie erleben mehr für das gleiche Geld.

Schon bei einem kurzen Aufenthalt werden Sie Ihr Herz an Südafrika verlieren. Zu verlockend sind die spannenden Safaris. Gebannt stehen Sie vor dem Wunder einer ursprünglichen Tierwelt. Beobachten Löwen bei ihrer Jagd auf Beute. Es gibt nur einen Weg auf der Reise nach Sydney das zu erleben. Den mit SAA über Johannesburg.

Dieser Weg lohnt sich. Weil er nicht teurer ist und weil Sie sich mit SAA einer erfahrenen Fluggesellschaft anvertrauen. Das merken Sie schon, wenn Sie in unseren Flugzeugen Platz nehmen. Unsere Flugsessel sind speziell für Langstrecken konzipiert. Eine Sonderanfertigung, damit auch weite Flüge ein Vergnügen bleiben.

Übrigens Flugvergnügen: SAA ist die erste Fluggesellschaft Afrikas, die in Kürze die große Boeing 747 in Ihren Dienst stellt, um noch mehr Luxus zu günstigen Preisen anbieten zu können.

Wann buchen Sie?



archen (darunter Kaiser Maximilian I.), nicht nur zu zwei großen Häusern in Nürnberg und stattlichem Barvermögen, sondern auch zu hohem Sozialprestige.

Dürer hatte in Nürnberg Humanisten, Patrizier und hohe Beamte zu Freunden und nahm an städtischen Gesandtschaften teil. In Venedig besuchten der Doge und der Patriarch sein Atelier. Auf einer Reise in die Niederlande (1520/21) durfte er mit dem König von Dänemark speisen und an einem Bankett für Kaiser Karl V. teilnehmen.

Vor allem aber wurde Dürer von den Künstlern bewundert und geehrt. Raffael, dem er ein Selbstporträt übersandt hatte, fand dieses Bildnis „wunderbar“ (so Italiens klassischer Künstlerbiograph Giorgio Vasari), revanchierte sich mit Zeichnungen aus seiner eigenen Werkstatt und schmückte seinen Arbeitsraum mit Dürer-Drucken aus.

Angefangen mit dem Raffael-Schüler und Hauptkupferstecher der italienischen Renaissance, Marcantonio Raimondi, der Dürer-Blätter manchmal samt Monogramm kopierte, fanden ungezählte mit- und nachlebende Künstler bei Dürer ein „helles Licht“. Sie benutzten seine Bücher — so Michelangelo, Rubens, Poussin — oder bedienten sich der „Überfülle seiner schönen Phantasien“ (Vasari), die in Holzschnitten und Kupferstichen bereits zu seinen Lebzeiten über ganz Europa verbreitet waren.

Dürers Einfluß prägte die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden, die Graphik auch in Italien. Einzelne Dürer-Motive wurden von Renaissance-Malern wie Andrea del Sarto und Manieristen wie Jacopo da Pontormo übernommen. Später ließen sich selbst Caravaggio und El Greco, Velázquez und Rembrandt von Dürer inspirieren. Und noch im 19. Jahrhundert wurden Dürers Randzeichnungen für das Gebetbuch des Kaisers Maximilian Vorbild einer reichen Buchschmuck-Produktion.

Die Künstler ahmten nach, was ihren Auftraggebern lieb war: Auch bei späteren Sammlern war Dürer in ungewöhnlich beständiger Gunst geblieben, die sich periodisch zur Manie auswuchs — etwa, zur Zeit einer „Dürer-Renaissance“ um 1600, bei Kaiser Rudolf II., der beispielsweise „um eine hohe Summe“ das „Rosenkranzfest“ aus Venedig erwarb. Er ließ es, der Schonung halber, von kräftigen Fußgängern an Stangen über die Alpen tragen und an seinem Residenzort Prag von einer Prozession empfangen. Weitere Dürer-Hauptwerke besorgte sich Rudolf aus Nürnberger Besitz: das heute in Wien verwahrte „Allerheiligenbild“ sowie zwei große Tafeln mit den Aktfiguren Adams und Evas, die nun im Prado hängen — im Dreißigjährigen Krieg waren sie der Schwedenkönigin Christina in die Hände gefallen und als ein passendes Geschenk für Spaniens Philipp IV. erschienen.

Die Kriegszeit nutzte auch Kurfürst Maximilian I. von Bayern zu bedeutenden Dürer-Erwerbungen. Dieser

Münchner Potentat — er hatte bereits vor Ausbruch der Feindseligkeiten zwei Dürer-Altäre erobert, die dem Kaiser Rudolf versagt worden waren — ließ sich etwa durch den Feldherrn Tilly in Stendal ein „Hieronymus“-Gemälde requirieren, das dann freilich auf dem Transport verlorenging. Von der Stadt Nürnberg erpreßte er, offenbar mit Einquartierungs-Drohungen, die „Vier Apostel“.

Neuerdings, da Dürer-Gemälde nur noch ausnahmsweise und dann (wie die in Bagnacavallo identifizierte Madonna) verstoßen den Besitzer wechseln, läßt eine unverminderte Dürer-Nachfrage sich etwa an Auktionspreisen seiner Druckgraphik ablesen. Erlesene Exemplare der Meisterstiche brachten bei Münchner Versteigerungen der letzten Jahre mehrfach Summen über 25 000 Mark. In London erzielte ein „Heiliger Eustachius“ 1970 sogar 54 000 Mark, und für eine so große Rarität wie ein kleines Dürer-Aquarell — die Studie eines Hirschkäfers — hatte der französische Filmschauspieler Alain Delon ein Jahr zuvor am gleichen Ort 557 000 Mark bezahlt.

Kaiser, Kurfürst, Filmstar — sie alle honorierten ein Künstler-Renommee, das die Literaten von Anfang an mit kräftigen Lobesworten genährt hatten:

Humanistisch gebildete Dürer-Zeitgenossen — vor allem Deutsche, doch auch Italiener und der niederländische Philosoph Erasmus von Rotterdam — ehrten den Nürnberger wie auf Verabredung mit dem höchsten Vergleich, der damals denkbar war; sie nannten ihn einen „zweiten“ oder den „deutschen Apelles“ — nach jenem fabelhaften Hofmaler Alexanders des Großen, von dem antike Anekdoten melden, er habe etwa eine Stute derart lebenswahr abzubilden gewußt, daß ein irritierter Hengst das Tierstück zu bespringen suchte. Doch mit Dürer verglichen, seien — so beteuerten überschwengliche Lobsänger — Apelles und andere griechische Berühmtheiten nur „ein Scherz“ gewesen.

Ein sachlicherer, aber genauso anspruchsvoller Vergleich kam gut 200 Jahre später in Gebrauch: Den deut-



Dürer-Forscher **Waetzold**  
„Falsche Wissenschaftlichkeit“

schen Aufklärern und Klassizisten ging in der Kunst nichts über Raffael, und also konnte 1738 der Nürnberger Drechsler und Kunsthändler Georg Wolfgang Knorr seinem verewigten Landsmann keine größere Ehre antun, als ihn in einem „Gespräch in dem Reiche derer Todten“ kollegial mit Raffael konversieren und als „wertester Freund“, „wertester Dürer“ anreden zu lassen.

Selbst der Italienschwärmer Goethe sah zeitweilig „Raffael und Albrecht Dürer auf dem höchsten Gipfel stehen“, der Romantiker Wilhelm Wackenroder erblickte in einem „entzückenden Traumgesicht“ die beiden Künstler „abgesondert von allen“ und „Hand in Hand“.

Ganz ähnlich wie in dieser poetischen Vision erschienen Raffael und Dürer zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch gezeichnet und gemalt: Künstler aus dem deutsch-römischen „Nazarener“-Kreis wie Franz Pfaff ließen das Paar religiös verzückt am Thron einer madonnenhaft personifizierten Kunst



Dürer-Forscher **Panofsky**  
„Geistiges Selbstporträt“

niederknien — ein Bildmotiv, das dann 1828 auf einem gemalten Transparent zur Nürnberger Feier des 300. Dürer-Todestages wiederkehrte.

Doch die Dürer-Schwärmerie verstieg sich noch höher. Nicht nur befand wurde der Künstler dargestellt, dessen Locke noch immer reliquiengleich gehütet wurde und bis heute (von der Wiener Akademie der bildenden Künste) gehütet wird; Dürer selbst erschien anbetungswürdig.

Das Malerteam, das 1828 den Transparente-Zyklus zur Feier lieferte, knüpfte an eine schwer deutbare Gewohnheit Dürers an, sich selbst in Typ und Habitus des Herrn Jesus darzustellen, und komponierte Episoden aus dem Leben des Künstlers nach dem Vorbild gängiger biblischer Szenen. So ging Dürers Bootsfahrt auf der Schelde unversehens in den Sturm vom See Genzareth über, und sein Empfang in Antwerpen artete zu einer Hochzeit von Kana aus.

Kein Wunder, daß beim gleichen Feier-Anlaß der Buchhändler Fried-



Dürer-Forscher **Anzelewsky**  
„Nur Lücken“

rich Campe geradezu ins Beten verfiel: „O gieb uns, Vater Dürer, deinen Segen“ — dasselbe verlangte 84 Jahre später der Dürer- und Deutschtümler Ferdinand Avenarius: „Segne uns, Dürer, mit deinem Geist!“

Es war genau besehen der Herren eigener Geist, mit dem sie alle Welt gesegnet haben wollten. Schon tief im 19. Jahrhundert herrschte insgeheim die Maxime, die dann 1935, in einer Hoch-Zeit zielstrebig Dürer-Verwertung, von dem deutschen Professor Wilhelm Waetzold ausgerufen wurde: „Wir nehmen Dürer nicht hin, so wie eine wertscheue, falsche Wissenschaftlichkeit ihn uns vielleicht anbieten möchte, wir schaffen uns den Dürer, den wir für unser Leben brauchen.“

Das ging nicht immer zwanglos ab. Der Nazarener Pfaff zum Beispiel, vom „unanständigen Leben“ vieler Künstler angewidert, benötigte ein Tugendvorbild. Er übertrug daher ein auf des Malers Vater gemünztes Dürer-Wort auf den Sohn und ernannte diesen zu einem vorbildlich „reinen Mann“. 100 Jahre später wurde auch dieses Klischee — von einem Nationalkulturkämpfer namens Momme Nissen mit zeitgemäßem Akzent versehen („Die sittliche Vogesengrenze muß gewahrt bleiben“) — wortwörtlich wiederaufgenommen.

Der historische Dürer hatte allerdings aus Venedig, wohin er ohne seine Ehefrau geritten war, recht anzügliche Briefe an seinen Freund, den Humanisten Pirckheimer, geschrieben, sich lebhaft für dessen „Buhlschaften“ interessiert, „unser hübsches Gesinde“ grüßen lassen und Anlaß gesehen, um Fürbitte gegen die Syphilis nachzusuchen.

Demungeachtet war Dürer wohlwollend genug und ein so guter Bürger, daß er von Personen ganz unterschiedlichen Geistes und Standes für ihre Ideologie in Anspruch genommen werden konnte.

Für die Künstler, die 1828 in großer Zahl nach Nürnberg reisten, um in Dürers Namen „unser Wartburgfest“ zu feiern und die — dann doch gescheiterte — Gründung eines deutschen Künstlerbundes zu betreiben, war der

„deutsche Apelles“ einer ihresgleichen, der aber mit Kaisern Umgang hatte.

Für die Nürnberger Handwerker, die brav mitfeierten, mochte er ein mit höherer Weihe begnadeter Zunftmeister sein. Und der bayrische König Ludwig I., der Dürer, „was noch in unserem deutschen Vaterlande keinem Künstler widerfahren“, 1828 ein öffentliches Standbild stiftete, mußte an einem Genie Gefallen finden, das den Herrschenden ein treuer Untertan gewesen war.

Als dann 1840 das Dürer-Denkmal, vom klassizistischen Bildhauer Christian Daniel Rauch errichtet, endlich in Nürnberg enthüllt werden konnte, hatte sich diese königliche Anschauung mit ihrer schönen Harmonie durchgesetzt: Münchner Künstler begingen das Ereignis nicht mehr mit hybriden Christus-Anspielungen, sondern in einem historischen Maskenzug, der zeigen sollte, wie problemlos zu Dürers Zeit „das Rittertum mit dem Bürgerum, die Wissenschaft mit der Kunst, die Kunst mit dem Gewerbe in inniger Beziehung“ gestanden habe.

Auch die Münchner Maskerade war als ein „Bild deutschen Lebens“ ausgedacht worden — der nationale Ton der Dürerverehrung, bereits dem 16. Jahrhundert geläufig, war spätestens den Romantikern unentbehrlich geworden. Bei nächster Fest-Gelegenheit, der Säkularfeier von 1871, wurde er vorherrschend.

„Albrecht Dürer, der deutsche Künstler“, so trompetete ein Nürnberger Festredner im Jahre 1 nach Sedan, „er würde kein schöneres Angebinde zu seinem Geburtstage sich erbeten haben als dasjenige, das wir ihm heute bringen können, das neue deutsche Reich.“ Noch eine Feier-Runde weiter, 1928, in einer Phase zeitweilig gedämpfter Töne, klang immerhin aus der zweiten Reihe der Gratulanten ein schmetternder Preis jenes „gottbegnadeten Künstlers“, der „immer bodenständiger in seiner Heimat“ geworden sei. „Sein Stift“, so dekretierte ein Sprecher der Studentenschaft, „gilt



Wiederentdeckte Dürer-Madonna  
„Schönes Angebinde“

der echten deutschen Art, dem kerndeutschen Wesen.“

Es focht die zum Rühmen bestellten Patrioten wenig an, daß ihr Held, dessen „Genius am tiefsten in Rasse und Volkstum“ wurzeln sollte (Waetzoldt), dunkle Stellen im Ahnenpaß hatte. Vater Dürer, Albrecht der Ältere, stammte aus Ungarn und war erst 1455 nach Nürnberg zugezogen. Noch 1962 befaßte sich denn auch ein westdeutscher Anthropologe anhand der Selbstporträts vielsagend mit einer „Mongolenfalte mäßigen Grades“ bei Dürer.

Den Dürer-Nationalen aber kam die Physiognomie des Malers „völlig unmagyarisch“ vor (so 1940 der Professor Wilhelm Pinder), und schon das „urdeutsche Antlitz des Vaters“ sprach ihnen gegen einen „Schuß von Ungarblut“. Für alle Fälle blieb der Trost, die „Samen, die aus dem Ostraum hergeweht sind“, seien von der „Sonne Deutschlands gereift“ (Waetzoldt).



Pfaffenzulehnen „Dürer und Raffael“: „Entzückendes Traumgesicht“

Weit kompliziertere Verrenkungen waren nötig, um den Sachverhalt zu kompensieren, daß Dürers Werk wesentlich aus der Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance hervorgegangen ist.

Frühe deutsche Dürer-Betrachter bis zu Goethe hatten überwiegend die Anschauung von der prinzipiellen Überlegenheit italienischer Kunst kultiviert und Dürers Leistung vornehmlich darin erblickt, daß er sich diese Kunst beinahe vollkommen angeeignet habe. Sie reichten das Vasari-Wort weiter, auch in Italien wäre Dürer der anerkannte Primus geworden, wenn er nur „Toskana zum Vaterland gehabt hätte und die Sachen in Rom so wie wir hätte studieren können“.

„Ich finde hier nichts zu bedauern“, begehrte dann aber der Romantiker Wackenroder gegen Vasaris Formel auf und freute sich, „daß das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Mann einen echt-vaterländischen Maler gegeben hat“.

Je populärer freilich in der Folge der vaterländische Dürer wurde, um so schwieriger ließ er sich verteidigen; denn die im 19. Jahrhundert aufblühende Kunstwissenschaft häufte Belege für italienischen Einfluß im Werk des Nürnberger Venedig-Pilgers.

Wehmütig nahm 1905 der Dürer-Forscher Heinrich Wölfflin wissenschaftlichen Abschied vom „deutschen der deutschen Künstler“ und suchte in seltsamen Gedankenwindungen seinen fremdgehenden Helden wenigstens zu entschuldigen, da ihm ja nur Italien habe geben können, „was er brauchte“. 1928 sah Wölfflin dann in der „Fühlungsnahme Dürers mit der italienischen Kunst eher etwas Ungehöriges“.

Doch nicht nur professionelle Chauvinisten schoben dieses Ärgernis mit leichter Hand beiseite, zu gelegener Zeit entschlossen sich auch Wissenschaftler, die unleugbaren Fakten mit Phrasen zu verschönen:

Pinder erklärte 1940 beide Seelen in Dürers Brust für deutsch — „nicht Deutschland gegen Italien, sondern Deutschland gegen Deutschland“ habe da drinnen gestritten; Hans Weigert behauptete 1942, Dürer habe zumindest „nur selten“ von italienischen Anregungen gezehrt; und Hans Kauffmann, heute angesehener Nestor der Dürerforscher, ging 1944 tollkühn auch noch ins verfänglichste Detail.

Landschaftsaquarelle aus Norditalien, die Dürer mit Beschriftungen wie „Welsches Gebirge“ versehen hatte, wurden von Kauffmann unbedenklich einer „Landeskunde Deutschlands“ zugerechnet, und das italienischste aller Dürer-Gemälde, das von den deutschen Kaufleuten Venedigs bestellte „Rosenkranzfest“, ernannte der Kunsthistoriker zu einem „Nationaldenkmal der Auslandsdeutschen“.

So ließen sich erwünschte Tendenzen, die Dürers historischer Person und seinem Gesamtwerk schwer nachzusagen waren, noch immer einzelnen Bildmotiven unterschieben. Den Zeitumständen entsprechend extrem for-

muliert, liest sich das 1935 (bei Waetzoldt) so:

In Dürers Heiligengestalten ist „nordisches Erbgut lebendig“, so daß zum Beispiel sein Christophorus als „Wate auf Riesenschultern sein Kind durch den Gröna-Sund trägt“. „Wotans wilde Jäger sind zu apokalyptischen Reitern geworden“, und der Erzengel Michael tritt „siegfriedhaft“ auf. Im „Panzerkleide Sankt Georgs“ läßt sich gleichfalls „Jung Siegfried“ entdecken, ein „Siegfried, der zum Manne wurde“, ist schließlich der Ritter mit Tod und Teufel.

Gerade an diesem Kupferstich, dem laut Wölfflin „vielleicht bekanntesten Bild der gesamten deutschen Kunst“, läßt sich, wie der Literaturhistoriker Hans Schwerte nachgewiesen hat, der Gang der deutschen Dürer-Ausdeutung und -Umdeutung wie an einem Modell ablesen.

Das militärische Motiv war vom Künstler selbst nur schlicht als „Reiter“ be-

dann aber auch hinlänglich präpariert, um gegen jeden Volksfeind in Marsch gesetzt zu werden — gegen den „Professor“ und den „Juden“, wie es der „rembrandtdeutsche“ Volkserzieher Julius Langbehn schon 1890 gewollt hatte, genauso wie gegen äußere Gegner.

Der Ritter wurde zum „Inbegriff des soldatischen Menschen“, der zugleich „ein Nachfahre der Recken aus den nordischen Heldensagen und ein Vorfahre der preußischen Offiziere“ (Waetzoldt), ein passendes „Symbol für das Ethos aller echten Deutschen“ (Weigert) sein sollte.

Die schwadronierenden Kunsthistoriker verschwiegen nicht einmal die historisch fundierte, inzwischen kaum mehr bestrittene Auslegung des Reiters als Idealbild eines „christlichen

lichkeit der Kunst“ in Anspruch genommen. Statt des „französisierenden“ Impressionismus war eine altdeutsche, Dürer zugeschriebene „universale Heimatkunst“ erwünscht.

Ein Führer nach rückwärts — so war allerdings die Eigenart des in seiner Zeit exemplarisch fortschrittlichen Künstlers gründlich verkannt. Die historische Distanz jedoch machte das schon in der Romantik vorbereitete Klischee brauchbar.

In Dürers Namen sollte es immer wieder zurück gehen: zurück in das — vermeintliche — Idyll des reichstädtischen Nürnberg, zurück zu einem als handwerkliche Biederkeit versimpelten Kunstsinne, zurück auch zu einer — angeblich — vom Intellekt nicht angekränkelten Frömmigkeit.

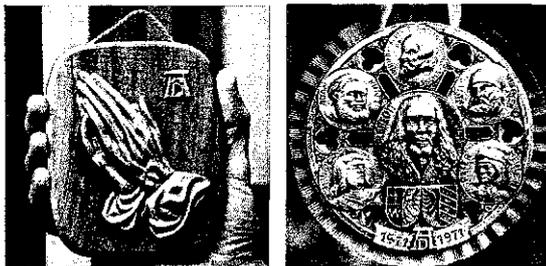
Dieser Rückweg scheint auch heute noch längst nicht allen Dürer-Verehrern abgeschnitten. Die westdeutschen Fachwissenschaftler zwar sind offenbar durch frühere Blamagen gewitzigt und vermeiden vorerst auch die Eskapaden ihrer DDR-Kollegen, bei denen gelegentlich „frühbürgerlich-revolutionäre“ Gewandfalten analysiert werden und der Entwurf einer Gedenksäule für den Bauernkrieg, von Dürer mit „Käsnapf“ und „Schmalzhafen“ dekoriert, als ernsthafte Verherrlichung des Aufstandes gilt. (Der Künstler hatte das Kuriosum, zusammen mit dem Grabmal eines Trunkenboldes, „von Abenteuer wegen“ publiziert.)

Doch die Dürerverehrung vom alten Schläge — und die ist nur ein Musterbeispiel deutscher Geistesheldenverehrung überhaupt — ist noch lange nicht vorüber. Sie wird auch 1971 in Nürnberg fortgeführt, keineswegs allein von trutzig konservativen Bürger-Initiativen.

Meint nicht sogar die liberale Politikerin Hildegard Hamm-Brücher, ganz wie einst Langbehn und Nissen, es gelte, den „Genius“ Dürer der „vergänglichen sogenannten Kunst unserer Tage“ strafend gegenüberzustellen? Hat nicht Carlo Schmid, entschlossen wie Waetzoldt, proklamiert, er werde allen „weisen, klugen und vernüchternen Deutungen zum Trotz“ sich seine Anschauung von „Ritter, Tod und Teufel“ nicht nehmen lassen?

Im Touristen-„Alt-Nürnberg“ wird für Dürer eine Butzenscheiben-Umwelt rekonstruiert, und selbst die verschrobensten Entgleisungen aus dem Dürerjahr 1928 sind mehr als eine Erinnerung. Damals gab es Dürer-Schokolade, Dürer-Bleistifte, Dürer-Bier und Dürer-Magenbitter, ein „Patentbett Dürer“ und ein Radrennen um den „Albrecht-Dürer-Preis für Steher und Flieger“. Heute quetscht der Küchenchef im Gasthof Pillhofer am Königstor seinen Gästen das Dürer-Monogramm in Mayonnaise aufs Menü.

Die Rechtfertigung auch dafür wird den Nürnbergern schon wieder einfallen. Ihr Oberbürgermeister von 1928 hat sie so vorformuliert: „Man mag über diese Art Dürerehrerung denken, wie man will — sie beweist doch, daß der Name Dürers äußerst volkstümlich geworden ist.“



Dürer-Kitsch 1971: Führer nach rückwärts

zeichnet worden. Nachlebende verstanden es zunächst als Illustration einer Spukgeschichte, der erste Dürer-Monograph Henrich Conrad Arend erblickte 1728 in dem Gewappneten das Inbild eines „rohen Weltmannes“, der „in seinem Leben Böses zu tun als ein Handwerk getrieben“.

Daß der Ritter vielmehr „zum Sieg“ unterwegs sei, sahen erst romantische Poeten wie Friedrich de la Motte Fouqué der Graphik an. Dem Goethe-Deuter Carl Gustav Carus verwandelte sich die Figur in einen Faust-ähnlichen bemühten Streber nach dem Göttlichen, und einem Nürnberger Museumsbeamten um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschien sie damit typisch für den „echten deutschen Mann“.

Von Nietzsche mit heroischem Pessimismus belastet, vom Nietzsche-Ausleger Ernst Bertram mit „Paulustapferkeit und Pauluszuversicht“ versehen, war der faustische Kavallerist

Soldaten“, wie ihn Erasmus von Rotterdam beschrieben hatte. Doch dieser objektive Sinn bot ihnen nur den Absprung für eine willkürliche Sinn-Gebung.

So konnte 1933 der Reichsparteitag-Stadt Nürnberg ein Exemplar „Ritter, Tod und Teufel“ als passendes Präsent für Adolf Hitler erscheinen, dessen Berufsbezeichnung durch einen naheliegenden Reim wie von selbst mit Dürer verknüpft war:

Den deutschen Malern geht als Führer voran der tüchtige Albrecht Dürer.

Das war bereits im 19. Jahrhundert gedichtet worden, und jüngere Autoren nahmen den Refrain gern auf. Wohin das Vorbild führen sollte, das machten 1904 Langbehn und sein „Gehilfe“ Nissen in einem Aufsatz mit dem Titel „Dürer als Führer“ klar, der auch den Absichten eines kurz zuvor gegründeten „Dürerbundes“ entsprach: Dürer wurde als Lotse „von dekadentem Feminismus zu gesunder Männ-