

rung dazu vorhanden gewesen wären. Es genügt z. B. der Hinweis auf die Kette der Nürnberger Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts, worin Essen und Trinken, das Sexuelle und Fäkale die Hauptinhalte bildeten (Catholy). Und schließlich kennen wir den Meister selbst als lebenshungrig, fast genußsüchtig. Der Freund Beheim schreibt an Dürers Intimus Pirckheimer: *Weil Venus sich im Hause Merkurs befindet, ist er ein talentvoller Liebhaber ... Weil aber sich Venus dem Monde zuwendet, begehrt er viel Frauen usw.* Bislang hat man die Frage nach des Mannes Dürer kreativer Potenz nur in Nebensätzen aufgeworfen, obwohl er doch, hätte er sie nicht rational-selbstkritisch sublimiert, niemals das geworden wäre, was er nun einmal ist: Ein Genie an Leistung, Arbeitskraft und künstlerischer Reflexion, das aus der neuen Humanitas heraus zu handeln, zu gestalten und zu schreiben ein Leben lang sich verpflichtet fühlte.

Gehen wir unter diesen Aspekten nochmals zu seinen Anfängen zurück, so muß es für ihn geradezu eine Erlösung gewesen sein, aus der Enge und Strenge des Elternhauses und einer brutalen Arbeitsatmosphäre innerhalb der Malerwerkstatt in die freiere und mildere Luft von Basel und Straßburg zu kommen und hier seine eigene Gestaltungskraft langsam zu erproben. So zeichnet er sich denn auch in einer Unzahl von Rißen zu Illustrationen vornehmlich weltlicher Themen frei, baut darin eigene Beobachtungen und Studien zu menschlichem Verhalten ein. Aber nicht nur im Handgelenk wird er locker, sondern anscheinend auch im Wesen. So bezeugt das Blatt mit einem „Liebespaar“, dessen männlichem Teil der junge Geselle die eigenen Züge lieh, ganz neue Gefühle und reiht es damit in die lockeren Geschichten der Komödien um das „Mädchen von Andros“ oder den „Eunuchen“ des Terenz ein. Man hat auch bei seinen gezeichneten Mädchengestalten immer wieder das Gefühl, als schimmere irgendeine „Liebe“ durch.

In denkbar größtem Gegensatz steht dazu jenes als „Greis und Jüngling“ bezeichnete Blatt, dessen flau typologische Überschrift dem Ernst des flehend knieenden jungen Wandersmann nicht gerecht wird. Zunächst könnte der gut zwei Drittel der Zeichnung ausfüllende, richterlich Sitzende als ein Pilatus aus einer Verurteilung Christi anzusprechen sein; das umso mehr als hinter ihm ein Waschbecken angedeutet ist und Zuschauer zum Fenster hereinlugen. Aber was hat damit der starr geradeaus blickende, verschüchtert an den Rand gequetschte, nur halb sichtbare und auf einen schmalen Vordergrundstreifen beschränkte Geselle zu schaffen? Beziehungslos gegeneinander abgesetzt, muß trotzdem eine innere Verbindung zueinander bestehen, denn umsonst hat Dürer sich nicht im Knienden abgebildet.

Traumgesichte hat er gern dargestellt: So im Stich mit der Erscheinung einer nackten (!) Frau vor dem Schläfer hinter dem Ofen. Wäre es da so abwegig, die frühe Zeichnung als geträumte Abbitte für Leichtsinn und Leichtfertigkeit zu deuten? Zudem wissen wir aus Gedichten, wie skrupulös noch des reifen Mannes Gewissen war. Um das Rätsel um die Zeichnung noch etwas mehr zu entschleiern, muß man sie mit dem berühmten Erlanger Selbstbildnis und dem von ihm abhängigen Karlsruher Schmerzensmann zusammensehen. Dann gewinnt man den Eindruck, als ob die Seelenqual eines Augenblicks sich in dem Erbärmdebild widerspiegeln. Ist dieses nun die Lösung seelischer Probleme in Richtung auf eine „Imitatio Christi“ (nach Thomas a Kempis)? Unmöglich wäre dies nicht, denn die Wendung zur Innerlichkeit ist unverkenn-

bar; auch herrschte in Straßburg immer noch der Geist Taulers im Laienkreis der „Gottesfreunde“, deren Selbstbezeichnung ihr Wesen aussagt. Dieser Wurzeln wird später auch das berühmte Münchner Selbstbildnis entwachsen.

Wie es damals in ihm aussah, verrät uns Dürer in Worten nicht. Lapidar meldet die Familienchronik, der Vater habe ihn heimgefordert und dann gleich verheiratet. Trotzdem – oder gerade deswegen – büchste der frisch gebackene Ehemann nach Venedig aus. Vielleicht war der Grund folgender: In der Graphik hatte er sich freigeschwommen, wie das nachfolgende Ereignis der „Apokalypse“ beweist. Unfrei war er aber noch in der Anwendung und Beherrschung von Farbe und Pinsel geblieben. Dies holt er erst in Italien mit einer noch nicht lange bekannt gewordenen Mariendarstellung (aus Baginacavallo) nach, die ohne den Einfluß von Mantegna, resp. der Bellini nicht recht denkbar ist.

Mit ihr nimmt innerlich und äußerlich sein Bild vom Menschen an Gewichtigkeit zu, das er zuvor nur an sich selbst studiert hatte. So bereitet sich langsam das säkulare Selbstporträt von 1500 vor. Man irrt aber, wenn man es nur als Gelegenheit zu einer ausgezirkelten, subtilen Eigenschau nimmt, denn die entscheidende Frage ist doch die, wie es überhaupt zu dieser, einer Vera Ikon exakt nachempfundenen Selbstdarstellung kam, und was sie, da unverkäuflich in ihrer Repräsentanz, psychologisch zu bedeuten hat. Den Schlüssel dazu bildet die Malerhand, so kräftig wie zierlich, welche mit unwahrscheinlich sensibler Gebärde des Zeigefingers am Pelzaufschlag der Schauben ruht. Mit ihr wandelt er sein direktes Vorbild, den Typus des Auferstandenen aus dem Hofer Altar Wolgemuts von 1465 (München, Pinakothek), und dessen Segensgeste in eine auf sich selbst zurückbezogene Haltungsbewegung um.

Mit dieser Deutung kehrt unsere Betrachtung, auf höherer Ebene freilich, zum Ausgangspunkt zurück. Dürers Lehrbücher sind der Substanz nach ohne Anregung der Schriften Leon Battista Albertis (und anderer) nicht denkbar. Der italienische Kunsttheoretiker spricht an einer Stelle seiner „Drei Bücher von der Malerei“ davon, daß . . . *der, welcher sie (die Malerei) mit Meisterschaft ausübt, seine Werke verehrt sehen und sich selbst gleichsam wie einen Gott geschätzt hören wird.* Was der welsche Humanist nur indirekt andeutet, spricht anstelle Dürers Nikolaus von Kues fast fünfzig Jahre früher aus: *Was ich in Dir, Jesus, an Menschlichem erkenne, ist Abbildähnlichkeit zur göttlichen Natur . . . Und weil Dein Sehen Dein Sein ist, bin ich also, weil Du mich ansiehst.*

Diese Sätze schrieb der deutsche Philosoph, Naturforscher und Kardinal in seinem, den Mönchen von Tegernsee gewidmeten Traktat „Vom Sehen Gottes“, und zwar aus einer Erinnerung an ein Selbstporträt Rogiers van der Weyden, dessen Blick einem stets dahin folge, wo immer man stehe. Diese optische Erfahrung wendet er geistig-religiös auf die immerwährende Gegenwärtigkeit Christi an, denn Gott hat die gesamte Welt *auf die vernunftthaft geistige Natur hin erschaffen wie der Maler, der die Farben mischt für ein Selbstbildnis . . . Du (Jesus) legst mir die Quelle frei, aus der alles in Natur und Kunst zu Begehrende herausfließt . . . Du nimmst mich gleichsam aus mir heraus, daß ich über mir selbst sei . . .*

In mystisch-meditativer Selbstbetrachtung stellte sich also Dürer dar und hing sein Spiegelbild in seinem Hause auf: Der gottebenbildliche Maler fixiert sich in den eigenschöpferischen Bann, dessen Urgrund Christus allein