



Abb. 39. A. Dürer, Hl. Hieronymus, Holzschnitt (1511).

wie regelrecht behauene Blöcke türmen sie sich übereinander auf, der Heilige selber der Schlußstein in dem Bildgebäude. Es lag Dürer augenscheinlich viel daran, daß der Raum nicht als Sonderexistenz neben der Figur in Erscheinung trete. Deshalb ist ihm, wie für Rogier die Gruppen, hier die Figur das formal bestimmende Motiv für den Bildraum. Es wird dabei viel gerechnet. Alle die dem alltäglichen Leben entnommenen Dinge, die Pult und Wände zieren, werden streng auf ihre formale Brauchbarkeit untersucht. Der Raum soll eben nicht nur Rahmen oder Bühne für die Figuren sein. Wie bei Rogier paßt sich deshalb die Silhouette des die Leerheit des Gewölbes verdeckenden Vorhanges der der Figur in der Bildebene an, um den in ihr enthaltenen Bewegungsgedanken schon ganz oben rechts in der Bildecke aufzunehmen und über die sich vorbeugende Gestalt hinweg durch das sich abtreppe Motive von Pult und Bank u. a. m. auf den ganzen Bildraum zu übertragen, wobei auch horizontale und vertikale Bildgrenzen in den Erscheinungsrelationen mitbestimmend klar zutage treten. Die klotzige Statur des Löwen ist durchaus „stilgemäß“ in ihrer blockartigen Form und die mehr porträtartige Wiedergabe und freiere Silhouettierung der Löwengestalt des Hieronymus im Gehäuse würde in diese Umgebung gar nicht passen. Aber es muß doch auch gesagt werden, daß es Dürer nicht wie Rogier gelungen ist, in gleicher Weise die Tiefenkonstruktion aus den Bildmotiven (den Bildgrenzen) zu gewinnen. Trotz der sehr geschickt den allgemeinen Bildgedanken hier fortführenden Bücherregale usw. bleibt die Gewölbedecke im ganzen etwas verloren und läuft sich — wie der Architekt sagt — an dem Bildrande tot. Hierdurch wird wohl die panoramatische Wirkung des Raumes nach rechts hin in Verbindung mit dem Bewegungsgedanken der Heiligenfigur gesteigert, aber jene sonst im Zusammenhang mit der Bildgrenze erstrebte Einheit nicht erreicht. Doch ist der Holzschnitt insofern von symptomatischer Bedeutung, als auch eine Art Persönlichkeitscharakteristik nach deutscher Weise mit dieser Verarbeitung des Figurenmotivs in dem Raumaufbau verbunden ist, auf dessen monumentale Gestalt allerdings die südliche Welt eingewirkt hat. Denn in der imposanten Massenentfaltung hat das rein Formale doch

in der, gegenüber der Beschreibung der agierenden Persönlichkeiten, der leblose Raum nur die kahle Bühne darstellt, zu der ohnedies der Reichtum der Gewandfaltungen nicht mehr passen will. Der Sinn für das künstlerische Zusammenarbeiten der Teile ist auch in der Gestaltung der Körper verloren gegangen. Bei Rogier entwickelt sich die Geste des erhobenen Armes aus dem Gesamtmotiv des Körpers; wie verworren ist dagegen die äußere Silhouette des Engels in dem Schongauerschen Schulbild, das Zufallsprodukt der Geste, deren Eindringlichkeit mehr gilt, als ihre Erscheinungseinheit.

Der Hinweis auf das „Gotische“ in dem Bilde würde seine besondere Gestaltungsweise nicht treffen. Denn das Werk steht in seiner souveränen Freiheit gegenüber der stofflichen und körperlichen Organisation des Figürlichen wie in der strengen Gesetzlichkeit des Bildaufbaues der mittelalterlichen Ideenwelt mindestens ebenso nahe als in dem Distanz gebietenden Stolze der Geste und dem buhlerischen Sinne der Formen der italienischen Renaissance. In dem heiligen Hieronymus vom Jahre 1511 (Abb. 39) kommt Dürer auf diese Probleme zurück. Freilich gegenüber der robusten Kraft dieser Schöpfung will die Eleganz der Rogierschen Figuren mehr als eine etwas zimmerliche Wohlstandigkeit, die straffe Disziplin im räumlichen Aufbau als enges Geschachtel erscheinen. Dürers Heiliger ist eine hünenhafte Gestalt, von der man wenig sieht, desto mehr aber von ihrer, ihr ganz auf den Leib geschnittenen Umgebung: das Gewölbe, das Pult und die Bank haben etwas Zyklopisches,

das Übergewicht behalten gegenüber der metaphysischen Ausdeutung seiner sinnlichen Existenz und neben der etwas klobigen patriarchalischen Größe des Heiligen und den starren Konturen seiner Umgebung wollen die herumhängenden Sächelchen nicht wie beim Hieronymus im Gehäuse eine Sprache gewinnen, die vom heimlichen Wirken verborgener Kräfte in dem idyllischen Frieden der weltfernen Klausur erzählt (Taf. III). Das Schönheitsideal, dem Dürer hier nachgeht, ist die absolute sinnliche Einheit jenseits des Persönlichen. Deshalb fehlt auch jede charakterisierende Handlung wie in dem frühen Holzschnitt (Abb. 40), wo die Legende (das Dornausziehen) noch in dem repräsentativen Sitzen illustriert wird, aber doch schon die Silhouette der Figur auf die Gruppierung der scheinbar regellos herumliegenden Bücher und Pulte bestimmend einwirkt und gleichzeitig den Zusammenhang mit dem die Bildgrenze wiederholenden Hintergrund sucht, ohne daß freilich wie in dem spätern Holzschnitt die Überleitung der beiden Motive (Bildgrenze und Figurenmotiv) zu ihrer sinnlichen Identität und dann zu einer einheitlichen „Raumwirkung“ führen würde. Daher charakterisieren auch Licht und Schatten nicht wie in dem älteren Werke die gegenständlichen Einzelheiten nach ihrer mehr zufälligen Position zur Lichtquelle, sondern der „Raum“ wird zum Schattenlosen, in den strengen Rahmen der Bildkonstruktion gefaßten Lichte. Der Sonnenschein im älteren Holzschnitt in den zwanglos sich gruppierenden Lichtflecken ist dem „natürlichen“ Licht näher als die abstrakten Helligkeiten, die nur durch ihre einfache Wiederholung und ihre Grenze die lebendige organisatorische Aufgabe erfüllen.

Dürers Holzschnitt (Abb. 39) ist mehr ein Denkmal, das das Leben durch das stille absolute Gesetz zum Ausdruck bringen will, hinter dem die stoffliche Individualität der Einzelheiten im Grunde ebenso zurücktritt wie die Charakteristik der Persönlichkeit. Ganz anders dagegen ist die Sache in dem Hieronymus im Gehäuse (Taf. III). Der Bibelübersetzer wird uns hier nicht in dem erdachten Heldenideal, sondern in seiner bescheidenen Menschengestalt geschildert, die freilich mehr durch die „Milieuschilderung“ als durch die Aktion der „handelnden“ Figur zum Ausdruck gelangt. Das Bild ist auch hier Form gewordene Geistigkeit, und trotzdem mit so viel Liebe und Geschick den stofflichen Unterschieden der gegenständlichen Einzelheiten nachgegangen wird, tritt doch ihre gesprächige Menge bescheiden zurück gegenüber der märchenhaften Fülle des wechselnden Lichtes; der harte, metallische Lichtschimmer am Haupt des Heiligen, der milde Glanz an der Holzmusterung der Decke, sonntägliche Heiterkeit in dem Lichte am Fenster und vorne behagliche Lebenswärme. Die Holländer des 17. Jahrhunderts haben bei solchen Interieurs die diskrete Farbensprache schlichter Räume mit ihrer verschwiegenen Eleganz zu schildern verstanden und Rembrandt hob durch seine Metamorphose des farbigen Lichtes alle gegenständlichen und räumlichen Grenzen auf zugunsten der Metaphysik der Erscheinungsrelationen. Dürer beläßt allem Gegenständlichen die charakteristische Form seiner Einzelexistenz und sucht aus diesem die Mystik seines allerfüllenden lebendigen Lichtes zu gewinnen, das das Gegenständliche über das Materielle und Banale des Stofflichen hinaushebt und die Idylle eines beschränkten Daseins in einen paradiesischen Frieden verwandelt. Das heitere Glück stiller Rezeption geht weder von dem Schreibenden, noch von dem „Raume“, sondern von der Bildidee aus. Sie bleibt etwas Transzendentes. Man merkt nichts von jenem Rechnen und Bauen und dem anspruchsvollen



Abb. 40. A. Dürer, Hl. Hieronymus um 1492.