



Abb. 42. A. Dürer, Christus am Ölberg,
Stich 1515 (B. 19).



Abb. 43. A. Dürer, Christus am Ölberg aus der
großen Passion, Holzschnitt um 1510.

Das Moderne dieser Schöpfungen Dürers dem Mittelalter gegenüber beruht darin, daß die Metaphysik des Gesetzes hier zu einer Mystik wird, in der der ganze Reichtum des Individuellen zu einer Einheit sich formt, ohne daß außerhalb des Individuellen selbst das Prinzip der Vereinheitlichung gesondert in Erscheinung träte.

In dem sogenannten Meerwunder⁹⁾ wären augenfällige Gesten in der Gruppe des Vordergrundes (Abb. 45) besonders nahe gelegen und man könnte die ruhige Haltung der weiblichen Figur der Indifferenz des Ausdruckes wegen tadeln. Aber das charakteristische Profil dieser Gruppe wiederholt sich nicht nur in der Gebäudesilhouette am Ufer, sondern auch in der so aufgeregt nach aufwärts flutenden Bergkulisse, deren Felsen wie vom Winde gepeitschte Wogen sich biegen, und in dem blendenden Schein der krausen Wolkenmotive und ihrer gewächsartigen Formenwelt, die so gut zur wunderlichen Größe des Ganzen paßt. Gewiß haben diese Bildmotive in ihren Grenzkonturen, wie Wölfflin sagt, etwas „Ausgefranstes“ gegenüber dem klaren, festen Zug südlicher Bildarchitektonik. Aber Dürer vermied es, diese zusammenfassenden Silhouetten der gegenständlichen Einzelheiten in ihrer „Bildfunktion“ selbständig in Erscheinung treten zu lassen, sie nehmen in ihrem Gequirl teil an jenem heimlichen Leben, das das Einzelne wie auch das Bildganze bestimmt. Der Bildorganismus tritt nur soweit in Erscheinung als er selbst Motiv jenes alles Einzelne bestimmenden transzendenten Lebens ist. Das sind Ideen, die die italienische Kunst nicht kannte. Es wäre daher auch verfehlt,

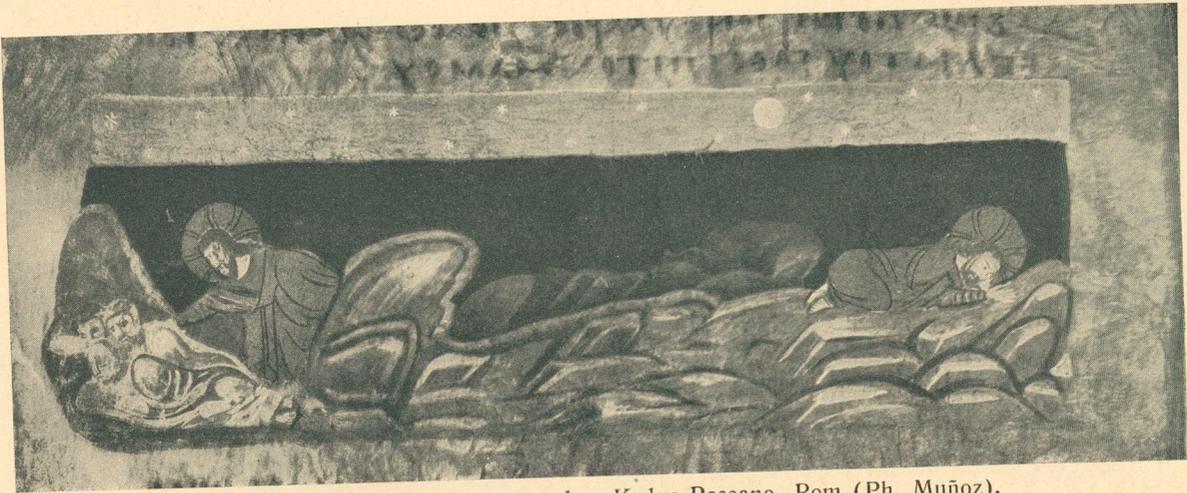


Abb. 44. Christus am Ölberg aus dem Kodex Rossano, Rom (Ph. Muñoz).

sich etwa an dem für die isoliert gesehene Position peinlichen scharfen Winkel der Hüfte der weiblichen Figur zu stoßen, denn diese ist das Resultat der Beziehungen zu den Vertikalmotiven des Hintergrundes, allgemein gesprochen Resultat der einheitlichen Vorstellung, der Landschaft und Gruppe ihre Erscheinung verdanken. Mögen auch die glatten Konturen der Figur, die das krause Gefältel des Tuches teilweise zu verdecken versucht, nicht ganz dem Raummotiv entwachsen sein, in ihrer metallischen Helligkeit vor dem Dunkel der phantastischen Männergestalt formen sie doch ein „Farbmotiv“, das in seinen gewittrigen Kontrasten den ganzen Bildraum erfüllt. Dürer sucht über das Abbilden oder Zusammengruppieren hinauszukommen und bei aller Liebe für den Reichtum der Natur doch so weit wie möglich die gegenständlichen Unterschiede zugunsten der übersinnlichen Idee des Bildes aufzuheben. Die Formen dieser Landschaft sind daher durchaus nicht Dürers „Handschrift“, die seine Art, „Natur“ zu „sehen“, charakterisiert. Bei reinen Naturstudien Dürers wird man weder diese für Dürer fast pathetische Aktion des Lichtes noch diese sinnliche Ähnlichkeit der stofflich heterogenen Teile finden, deren Verschiedenheiten er dort mit der Gewissenhaftigkeit eines photographischen Apparates wiedergibt. „Naturstudien“ sehen da ganz anders aus. In der Skizze (Abb. 47) schildert er daher die samtene Weichheit des Silberlichtes der Oliven, die bröckelige Härte der Felsen und die festen Linien der Häuser. Die Bergsilhouette ist das Zufallsprodukt der optischen Situation, während sie in dem Meerwunder durch die Häusergruppe wie diese durch das Gruppenmotiv usw. bedingt ist. Die Nüchternheit des exakten Referates in der Studie, in dem Stiche der Zauber einer metaphysischen Lebensmacht. Der transzendente Idealismus des Mittelalters wirkt hier wie anderwärts nach. Der heilige Antonius (Abb. 46) läßt, neben das „Meerwunder“ gestellt, erkennen, wie sehr der Bildcharakter wechselt mit dem geistigen Gehalt der Darstellung. Deshalb wäre auch hier das Problem nicht mit der Feststellung erschöpft, daß man die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Silhouette des lesenden Mönches und der landschaftlichen Vedute des Hintergrundes betont. Daß hier mehr zu suchen ist als nur ein formaler Zusammenhang zwischen Gruppe und Landschaft, hat auch Wölfflin hervorgehoben. „Vielleicht gibt es noch einen Stimmungszusammenhang zwischen dem angespannten Lesen des Alten und diesem Architekturstück, das vom Beschauer so viel Andacht zum Kleinen verlangt. Ich gestehe, ich würde das minutiöse Standbild überall sonst unpassend