

sunken daher, Dürers Gestalt scheint instinktiv dem träumenden Auge zu folgen. Nicht die Tatsache der Verwertung des „klassischen“ Bewegungsmotivs scheint mir das Wesentliche, sondern die charakteristische Art seiner Umarbeitung. Denn hier bleibt der formale Zusammenhang doch Charakterisierungsmittel für den Ausdruck des Gesichtes und trotzdem ist der Körper vom physiologischen Standpunkt so sehr viel exakter in dem Zusammenarbeiten der Gelenke geschildert, als der Holbeins, wo die Extremitäten nicht immer den Konnex mit dem Bewegungsmotiv des Körpers klar und glaubhaft machen. Die stolzen und elegant silhouettierten Massen, in denen sich das Ganze aufbaut, sind doch mehr materieller Natur. Sicherlich ist auch die zum Gesichte so gut passende philiströse Detailschilderung des Dürerschen Werkes in ihrer formalen Disziplin dem Holbeinschen überlegen. Die Horizontalkontur des Bodens bringt beispielsweise im Vereine mit dem Fähnlein das Motiv der Gestalt so fein in die obere und untere Bildgrenze hinein, die im Holbeinschen Bild mit seinem stillen räumlichen Pathos absichtlich übersehen wird.

Der sog. Stephan Paumgartner (Sankt Eustachius, Abb. 60) läßt am besten erkennen, daß Dürer solche Stellungen der Figuren doch mehr bedeuteten als eine Wiedergabe beliebiger Posen. Zu dem nüchternen Kopf paßt diese nüchterne Sachlichkeit in der Beschreibung der Zwanglosigkeit des Dastehens, das gewissermaßen mechanisch sich vollziehende Ausbalancieren des kurzen Körpers durch das geregelte Zusammenwirken der hageren Gliedmaßen. An Stelle der weichen und langgezogenen Kurven der Lukasfigur (Abb. 58) suchen hier Ecken und Winkel in den Arm- und Beinmotiven in bewußter künstlerischer Absicht durch ihre motivische Variation auch den Bildgedanken zu bestimmen. Das ist am besten aus der Fahnenform ersichtlich, die bei dem heiligen Georg in einem eleganten Rund aus dessen Schulter sich entwickelt, während sie in dem Pendant, losgelöst von der Gestalt, in ihrer spitzen Dreiecksilhouette das Winkelmotiv und damit den allgemeinen Giederungsgedanken des Körperprofils im Zusammenwirken mit der Bildgrenze wiederholt. Daher läuft auch der Lanzenschaft dort fast parallel zum Bildrand und ergibt hier durch seine Neigung den charakteristischen spitzen Winkel der Körpersilhouette. Das Kostüm ist nicht einfache Hülle für den Körper oder gar Maskerade, sondern Resultat der formalen Organisation, die somit in dem Bildaufbau auch die Persönlichkeitscharakteristik des Dargestellten zu umfassen sucht (der beisp. auch die Art des Zugreifens der Hände, besonders das verschiedenartige Halten der Lanze entspricht). Das Prinzip findet sich trotz der andern Auffassung des Individuums auch in den spätesten Werken Dürers. In dem Gebetbuch des Kaisers Max (Abb. 61) ist der heilige Georg der Renaissanceheros, der nun, befreit von aller Kleinbürgerlichkeit, in fürstlicher Pracht, unerschütterlich in dem Bewußtsein seiner Kraft, hochragend wie ein Denkmal aus dem Boden wächst und bei aller Lebendigkeit der eleganten Linien doch etwas von der idolhaften Strenge mittelalterlich-patriarchalischen Heldentums besitzt. Die Rüstung verliert hier durch den farbigen Reichtum der Kontur ihre materielle Existenz in dem feierlichen Glanze des stillen Lichtes, während die einzelnen Linienmotive auch die Energie der angespannten Kräfte und ihre wechselnden Bewegungsgedanken sichtbar zu machen wissen, die Brust sich runden, die Schulter sich heben, den Arm sich anspannen lassen, so daß das Ereignis mehr in diesem formgewordenen Willen der Erscheinung als im Tun der Persönlichkeit sich äußert.

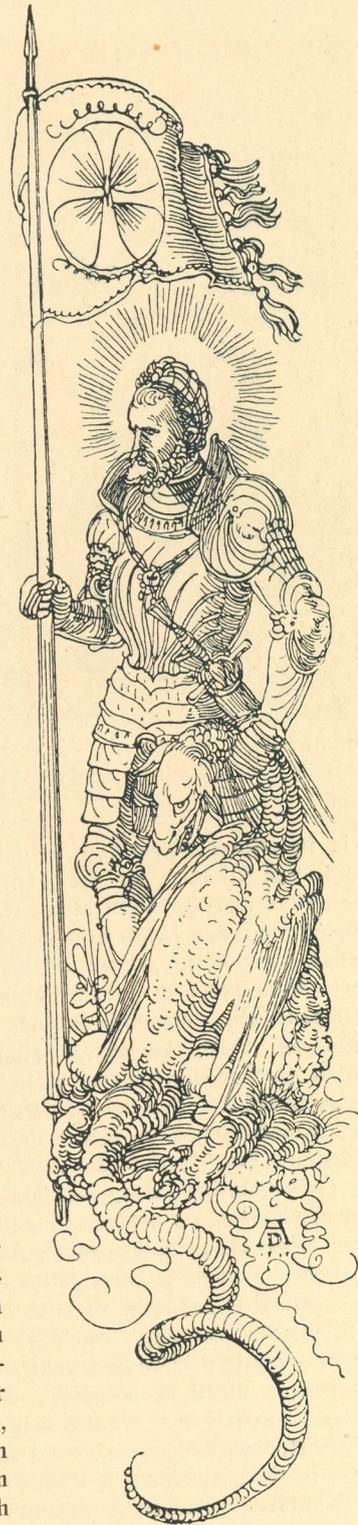


Abb. 61. A. Dürer, Hl. Georg, Randzeichn. aus d. Gebetbuch Kais. Maximil., München.



Abb. 62. Sog. Meister des Hausbuches, Hl. Georg,
Stich (Lehrs 33).



Abb. 63. A. Dürer, Hl. Georg,
Stich (B. 53).

Wie im Ritter, Tod und Teufel tritt daher die Persönlichkeitscharakteristik zurück gegenüber dem sieghaften Glauben an die transzendente Kraft des sittlichen Willens. Der kindlich-naiven Hingabe des Lukas und der schlichten Sachlichkeit des Stephan oder der elegischen Harmonie und ernststen Selbstbetrachtung des Holbeinschen Georg steht hier der divinatorische Geist der sittlichen Willensmacht in seiner strengen Gebundenheit und seiner mystischen Größe gegenüber.

Man kann in diesen Gestalten die deutschen Geistes- und Weltanschauungstypen der damaligen Zeit erkennen, die zum Teil auch die Grundlage des rein künstlerischen Schaffens in seiner Kompliziertheit umfassen. Leicht variiert kehrt diese Gruppe teilweise auch in Dürers Aposteln wieder! Italienische Antike und modernisierter deutscher mittelalterlicher Geist versinnlichen hier in neuen Formen einen neuen Wahrheits- und Schönheitsgedanken, der himmelweit verschieden von jenem äußerlichen Ästhetentum der französisierenden Kunst des Israel van Meckenem (Abb. 52) ist. Der ursprünglichere Geist des Volkstums ging freilich daneben ganz seine eigenen Wege.

Der heilige Georg des Meisters des Hausbuches (Abb. 62) präsentiert sich als ein hahnebüchen grober Geselle, der weder auf gefällige Positionen und die Bildwirkung achtet, noch sich als auserkorener Held einer überirdischen Macht fühlt, wie der frühe heilige Georg Dürers (Abb. 63), den die Erkenntnis göttlicher Vorsehung und Hilfe ergreift. Mit einer metzgerhaften Roheit vollbringt er die Tat, wobei das kratzbürstige Licht auch nur gerade das Notwendigste sagt. Während der junge Dürer sich um die stoffliche Schilderung des metallenen Panzers bemüht, der von der stillweißen Fläche des Sees wie der recht cursorisch behandelten Bodenpartie sich sondert, sind bei dem Meister des Hausbuches alle Teile, der Panzer, der Felsen, die Burg, allgemein gesprochen Raum und Figur, aus einem Licht- und Schattenmotiv geformt, wobei das Schattenmotiv, unter Vermeidung jeder festen Kontur auf ein Minimum jeweils reduziert, dem freien, lustigen Tageslicht den Vorrang im Bilde läßt.

In der Zeichnung des Gebetbuches von Kaiser Max^{ist} ist das Licht an die wohldisziplinierte Ordnung der Konturen gebunden und herausgewachsen aus den die Persönlichkeit charakterisierenden Bewegungsmotiven. Hier versteckt sich die Kontur hinter dem raschen Wechsel von Hell und Dunkel, dessen künstlerisches Ziel die Grenzenlosigkeit, Gleichartigkeit und Freiheit der Erscheinung ist. Solchen sozialisti-