

Oktober 1982 · Nummer 19

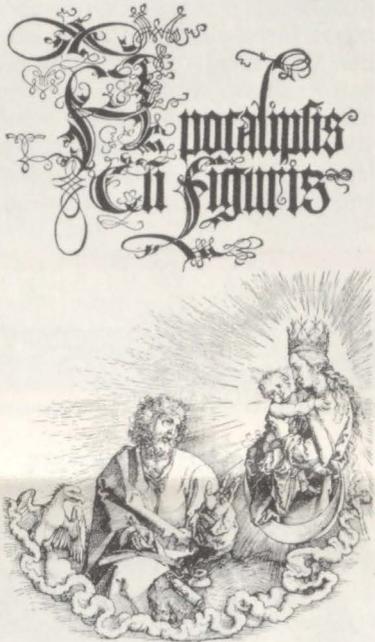
Herausgeber: Germanisches Nationalmuseum – Gerhard Bott · Redaktion: Rainer Schoch und Hannelore Deckelnick

Albrecht Dürer: Die drei großen Bücher

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 17. 9. 1982 bis 31. 1. 1983

Die „großen Bücher“, wie Dürer selbst seine drei großen Holzschnittfolgen – „Apokalypse“, „Marienleben“ und „Große Passion“ – nannte, sind nur in wenigen Exemplaren in ihrer ursprünglichen Buchform überliefert. Das Interesse der Nachwelt galt fast ausschließlich den Holzschnitten und führte zur Auflösung der Bücher in Einzelblätter, d. h. zur Zerstörung des originalen Sinn- und Funktionszusammenhangs zwischen Text und Bild. Jede museale Präsentation der Holzschnitte läuft Gefahr, den so entstandenen falschen Eindruck zu vertiefen. Die Ausstellung möchte deshalb dem Betrachter die Möglichkeit zur gedanklichen Rekonstruktion des ursprünglichen Kontexts geben – als Voraussetzung für eine historisch angemessene Würdigung der Werke.

Dem Typus nach stehen Dürers „Bücher“ in der Tradition des spätmittelalterlichen Andachtsbuchs. Diese vom Frömmigkeitsideal der Mystik geprägte Gattung geistlicher Literatur hatte im 14. Jahrhundert eine Blüte erlebt und seit der Erfindung des Buchdrucks immer größere Verbreitung gefunden. Sie entwickelte sich im Zusammenhang mit einer neuen, wesentlich von bürgerlichen Laien getragenen Religiosität und kam dem wachsenden Bedürfnis nach privater, individueller und subjektiver Andachtsübung außerhalb der kirchlichen Liturgie entgegen. Als Gegenstand andächtiger Versenkung und als nachahmenswerte Vorbilder für ein gottgefälliges Leben eigneten sich besonders Schilderungen des Lebens und Sterbens Jesu, des Marienlebens und des Lebens der Heiligen. Die Vergegenwärtigung und moralisierende Reflexion dieses Geschehens, das Eingehen auf die bürgerliche Erlebnis- und Gefühlswelt sollten auch dem Laien unmittelbaren Zugang zu den christlichen Heilswahrheiten verschaffen. Dem Bild als gefühlsstimulierendem Ele-



Albrecht Dürer: Titelholzschnitt zur „Apokalypse“
Lateinische Ausgabe, 1511

ment kam dabei wachsende Bedeutung zu.

In Thematik und Bildsprache erweisen sich Dürers „Bücher“ als bewußt komponierte Trilogie. Mit den erregten Visionen der „Apokalypse“, der dramatischen Schilderung der „Passion“ und dem epischen Bericht des „Marienlebens“ sind in Text und Bild drei ganz verschiedene Sprachebenen gewählt.

Die 15 Holzschnitte der „Apokalypse“ erschienen erstmals 1498 in einer deutschen und einer lateinischen Buchausgabe. 1511 wurde die lateinische Ausgabe in zweiter Auflage mit einem neuen Titelholzschnitt herausgegeben.

Wie bei allen Dürerschen Büchern wurde der Text – hier der biblische Text der Offenbarung Johannis – auf die Rückseite der großformatigen Holzschnitte gedruckt. Dadurch standen sich im gebundenen Zustand ganze Text- und Bildseiten gegenüber. Im Fall der „Apo-

kalypse“ ist eine relative Unabhängigkeit zwischen Text und Bild gewahrt, da nur ein einziges Mal ein Bild mit der zugehörigen Textstelle konfrontiert werden konnte.

Im 14. und 15. Jahrhundert gehörte die „Apokalypse“ zu den am häufigsten illustrierten biblischen Texten, wurde den endzeitlichen Visionen des Johannes ein hoher Grad an Aktualität beigemessen. Die Erfahrung von sozialer Ungerechtigkeit, von Mißständen in Kirche und Staat, von Pest- und Hungerjahren förderte den Glauben an ein baldiges Ende der Welt und das Herannahen des gerechten Gottesreichs. Auch in Dürers Holzschnittfolge sind zahlreiche kritische Spielereien auf Mißstände seiner Zeit eingeflossen. Auch im Stil der Holzschnitte setzt sich Dürer mit spätmittelalterlichen Vorbildern auseinander. Die Eindringlichkeit der gewaltigen Visionen resultiert nicht zuletzt aus der Spannung zwischen mittelalterlich-hieratischen Kompositionen und unmittelbar aus der Wirklichkeit gegriffenen Einzelformen.

Die „Große Passion“ – 1511 in Buchform erschienen – stellt mit ihren elf Holzschnitten die stilistisch am wenigsten einheitliche Folge dar. Sieben der Holzschnitte stammen aus der Zeit um 1498 und stehen noch dem Stil der „Apokalypse“ nahe; die restlichen, 1510 datierten Blätter verkörpern den neuen monumentalen Stil der Hochrenaissance. Der Text, ein fortlaufendes Gedicht in lateinischen Hexametern, war von Benedikt Chelidonius, einem Mönch am Schottenkloster St. Egidien, speziell für diese Buchausgabe aus Versen älterer Passionsdichtungen kompiliert worden.

Von Chelidonius stammen auch die Verse zum „Marienleben“, das ebenfalls 1511 erschien und 19 Holzschnitte umfaßt. Bei der Auswahl der Szenen verzichtete Dürer weitgehend auf dramatische oder

tragische Ereignisse, wie er sie in der Passion geschildert hatte. Statt dessen überwiegen die menschlich anrührenden Szenen aus dem häuslichen und familiären Bereich, die für den bürgerlichen Betrachter besonders viele Möglichkeiten der Identifikation boten. Bei aller liebevollen Schilderung alltäglicher und fast genrehafter Einzelheiten verleiht die Bildsprache der Renaissance mit friesartigen Figurenkompositionen, zentralperspektivisch konstruierten Räumen und klassischen Rahmenarchitekturen den Darstellungen einen feierlichen Erzählton, der zur Heroisierung des bürgerlichen Standpunkts beiträgt. Die eleganten lateinischen Distychen des Chelidonium bewegen sich auf der gleichen humanistischen Sprachebene, wie die Bildsprache Dürers: so wenn in den Gedichten Christus als „Phoebus“ und der Himmel als „Olymp“ angesprochen werden.

Zwischen den ältesten und den jüngsten Holzschnitten der „großen Bücher“ liegt ein Zeitraum von 15 Jahren, dem nicht nur in Dürers künstlerischer Entwicklung entscheidende Bedeutung zukommt. Die Entwicklung von der volksprachlichen Urausgabe der „Apokalypse“ bis zum „Marienleben“ zeigt auch das Einmünden von Traditionen der spätmittelalterlichen Laienfrömmigkeit in den Humanismus.

Nicht zuletzt ließ Dürer auch wirtschaftsgeschichtlich mittelalterliche Traditionen hinter sich. Dürers „große Bücher“ waren die ersten Buchproduktionen, die von einem Künstler auf eigenes unternehmerisches Risiko herausgegeben wurden. Der Verlag – um 1500 eine der entwickeltsten arbeitsteiligen Produktionsmethoden – faßt die Arbeit verschiedener spezialisierter Handwerksbetriebe unter einem kapitalistischen Unternehmer zu-

sammen und geht damit über die mittelalterliche Handwerksproduktion hinaus. Der Verleger Dürer hatte nicht nur den Textautor und den Formschneider, sondern auch den Drucker und Buchbinder zu entlohnen und den Vertrieb selbst zu organisieren. Er schützte seine künstlerische Urheberschaft durch sein Monogramm auf jedem Druck. Ein Privileg des Kaisers sollte ihn vor unerlaubten Nachdrucken schützen.

Sowohl im religiösen Gehalt und der Funktion als auch in der künstlerischen Form der Dürerschen Bücher sind so spätmittelalterliche Traditionen im doppelten Sinn des Wortes „aufgehoben“. Im Vorfeld der großen Luther-Ausstellung des kommenden Jahres mögen sie einen Eindruck von der religiösen und künstlerischen Situation am Vorabend der Reformation geben.

Rainer Schoch

Eine silberne Nürnberger Prunkplatte

von 1650

Leihgabe aus Privatbesitz



Die Großmut des Scipio, Mittelgruppe der Prunkplatte

Die Nürnberger Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts ist im Germanischen Nationalmuseum nicht mit so zahlreichen repräsen-

tativen Beispielen wie die der Renaissance vertreten. Das 16. Jahrhundert war die Blütezeit dieses angesehenen Gewerkes, das in

dieser Zeit auch den ersten Rang in Deutschland innehatte. Demgegenüber bedeutet das mittlere und spätere 17. Jahrhundert eine Nachblüte; um 1700 haben die Augsburger Meister dann die führende Rolle übernommen.

Wie leistungsfähig um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Nürnberger waren, kann mit großer Deutlichkeit eine 49 x 65 cm große, getriebene silbervergoldete und bisher ganz unbekannt gebliebene Prunkplatte veranschaulichen, die kürzlich als Leihgabe aus Privatbesitz ins Museum gekommen ist.

Fünf eminent plastisch getriebene Szenen werden von einem übergreifenden Ornamentnetz zusammengehalten, dessen Stilstufe ziemlich genau in der Mitte zwischen dem Knorpelstil am Anfang des Jahrhunderts und dem Akanthusbarock der zweiten Jahrhunderthälfte liegt. Die Hauptszene in der Mitte zeigt, sehr bewegt und figurenreich, die „Großmut des Scipio“. Darüber steht die Szene „Cimon und Pera“, bekannter als „Caritas Romana“. Auf der rechten Seite wendet sich Joseph empört ab von Potiphars Weib. Die linke Seite zeigt die „Versöhnung von Jacob und Esau“; unten sieht man – motivisch überraschend – den „Ab-