Originalveröffentlichung in: Ullmann, Ernst (Hrsg.): Kunst im Aufbruch ; Vorträge der Kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer ; Karl-Marx-Universität Leipzig, 31. Mai bis 3. Juni 1971. Leipzig 1972, S. 219-223

EWA CHOJECKA, Krakow

Dürer als Kunsttheoretiker

Bemerkungen zur Geschichte der Kunstgeschichte

Aus der Sicht der Gegenwart erscheint die Geschichte der Entdeckung von Dürers Kunsttheorie als organisch mit der Entwicklung der Methode kunsthistorischer Forschung verknüpft, mehr noch, durch diese bedingt. Die Ausbildung des modernen kunsthistorischen Forschungsapparates schuf ständig präzisere, methodische Instrumente, die das historisch entrückte Dürerbild für unsere Generation neu erstehen und in seiner Vielschichtigkeit aktuell werden lassen.

Dürers Kunsttheorie steht von Anfang an im Spannungsfeld von zwei Aspekten der Kunstgeschichtsbetrachtung:

- der Richtung, die das Kunstwerk als autonom begreift,
- der Richtung, die das Kunstwerk im Zusammenhang der historischen Prozesse und Ereignisse zu definieren versucht.

Dabei ist das Zeitalter der Renaissance mit der ihm eigenen Tendenz, der Kunstpraxis eine wissenschaftlich exakte Grundlage zu verleihen, jene Epoche, die das exakt-wissenschaftliche Element als Bedingung ästhetischer Vollkommenheit betrachtet. Ein Zeitalter, in dem der Spruch gilt „Ars sine scientia non est", ist besonders geeignet, Gegenstand von Fragestellungen dieser zweiten Richtung der Kunstgeschichtsbetrachtung zu werden.

Grundlegende Forschungen zu Dürers Kunsttheorie verzeichnen vor allem die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Vorausgegangen ist eine Periode der Sammlung, Katalogisierung und Veröffentlichung der Quellenschriften mitsamt den philologischen Kommentaren. Wir verdanken diese mühevolle Vorarbeit den Forschern des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Thausing, Lange und Fuhse, Conway.[1]

[1] *Thausing, M.*, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime (Quellenschriften zur Kunstgeschichte, III), Wien 1872; *Lange, K.*, und *F. Fuhse*, Dürers schriftlicher Nachlaß auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften, Halle 1893; *Conway, W. M.*, Literary Remains of Albrecht Dürer, Cambridge 1889.

Jedoch hatte die Kunstgeschichtsschreibung der damaligen Zeit, die das Kunstwerk vor allem in seinen autonomen Aspekten behandelte, für dieses wichtige Quellenmaterial wenig Verwendung. Es fehlte noch die methodische Grundlage; was auf dem Gebiet der Kulturgeschichte in dieser Richtung zusammengetragen worden war, war und blieb ungenügend. Die Kulturgeschichte nach Buckhardts Vorbild, die zwar auf summierende, synthetisierende Auffassungen hinsteuerte, war allzu „weitmaschig", um für Zwecke der Kunsttheorieforschung brauchbare Ansatzpunkte und Instrumente zu liefern.[2]

Der Umschwung kam um die Jahrhundertwende. Ludwig Justi und Karl Rapke[3] eröffnen die Reihe von bedeutenden Kunsthistorikern, die den Ursprung, die Wurzeln bestimmter Kunsterscheinungen in einen inneren Zusammenhang mit theoretischen Aussagen brachten. Justis zwei Abhandlungen über Dürers Proportionsstudien und deren italienische Quellen und über Dürers konstruierte Figuren und Köpfe erörtern eine der grundlegenden Fragen seiner Theorie: die des Figurenkanons.[4]

Wenig später wurde die zweite wichtige Frage über gewisse ikonographisch-thematische Quellen und deren Zusammenhang mit philosophischem Ideengut der Renaissance gestellt: In den Jahren 1903/4 macht Giehlow auf den Themeninhalt des Stiches „Melencolia I" aufmerksam, bringt ihn in Verbindung mit maximilianistischen Humanismusideen, dem Neoplatonismus und dem Werk des Marsilio Ficino.[5]

Der Anfang war somit gegeben. Jene hier formulierten sehr bedeutsamen Probleme in Dürers Kunsttheorie werden auch die Forschung weiterhin bewegen.

Im Jahre 1915 erscheint die erste große Zusammenfassung des Themas aus der Feder des jungen Erwin Panofsky, eine Arbeit, deren Aussagen auch heute noch gültig sind.[6] Bei der Einfügung des Theoretischen in das Gesamtbild der Dürerkunst galt es, so manche Vorurteile zu brechen in einer Zeit, die, um Panofskys Worte zu gebrauchen, das Kunstwerk immer noch als etwas schlechterdings Irrationales ansah. Auch Wölfflin beklagte sich, daß eine Erläuterung der Kunst Dürers durch Einbeziehung seiner theoretischen Aussagen vom kunstliebenden Publikum mit Vorbehalt aufgenommen wurde: „Konstruiert freilich, wirkt sie wie ein kalter Wasserstrahl auf die Mehrheit der Kunstbetrachter, deren Interesse dann ebenso rasch erlahmt wie das von Kindern, denen man sagt, die Geschichte sei nicht wahr."[7] Dessen ungeachtet, beginnen sich schon damals kunst-

[2] Vgl. dazu *Zahn, A.*, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, Leipzig 1866.

[3] *Rapke, K.*, Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden, Strassburg 1902.

[4] *Justi, L.*, Jacopo dei Barbari und Albrecht Dürer, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898; *Justi, L.*, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers, Leipzig 1902.

[5] *Giehlow, K.*, Dürers Stich „Melancholia I" und der maximilianistische Humanistenkreis, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903/1904.

[6] *Panofsky, E.*, Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Berlin 1915.

[7] Zit. nach: *Musper, Th.*, Dürers Zeichnung im Lichte seiner Theorie, in: Pantheon, T. I, 1938, S. 104.

theoretische Forschungen auf Kernfragen der Kunstgeschichte zu beziehen: das Verhältnis von Gesetz und Wirklichkeit, Objekt und Subjekt, Idealismus und Naturalismus, die letzten als dialektisch aufgefaßte Antinomie im Rahmen des Rieglschen Begriffes „Kunstwollen".[8]

Ziel der Forschung war, eine Definition des Verhältnisses zwischen theoretischem Gedankengut und stilistischem Phänomen auszuarbeiten. Eingehend wurde dies in der bahnbrechenden Abhandlung Panofskys behandelt: „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung".[9] Das Anliegen des Autors war, Riegls Begriff des „Kunstwollens" auf mathematischer Ebene in klarer oder mindestens mehr bestimmbarer Form zum Ausdruck zu bringen.[10] Damit wird jedoch Riegls Theorie, die vor allem das Autonome des Kunstwerkes in den Vordergrund stellt, zum Ausgangspunkt neuer Zielsetzungen, die sie schließlich überwinden werden.

Aus dieser neuen Sicht werden Dürers Proportionsstudien als Gipfelpunkt einer rational begründeten Anthropometrie der Renaissance dargestellt, gestützt auf physiologische und psychologische Bewegungslehre und auf exakte Zentralperspektive. Gleichzeitig wird Dürers Proportionstheorie in einer historischen Entwicklung dargestellt, ihre Entstehung aus gotischer planimetrischer Schemadarstellung gezeigt und ebenso die Ansätze ihres späteren Zerfalls durch die in ihr enthaltene Idee der Vielheit menschlicher Proportionen. In der Art, wie Panofsky Dürers Kunsttheorie als Höhepunkt einer nur kurzen Epoche rationalistischer Kunst der Renaissance beschreibt, schwingt ein geradezu sehnsuchtsvoller Ton, gleichsam wie nach einem verlorenen Paradies, einem Paradies der Eindeutigkeit, Harmonie, Klarheit und rationalen Ausgeglichenheit zwischen Mensch, Natur und Kunst.

In Panofskys Abhandlung ist überdies ein Gedanke enthalten, der für die weitere Entwicklung der kunsthistorischen Methode weitreichende Konsequenzen hatte: „Wer es für erlaubt hält, die historischen Tatsachen (die Proportionslehre der Renaissance – E. Ch.) symbolisch zu deuten, mag darin den Geist einer spezifisch neuzeitlichen Weltanschauung erkennen, die das Subjekt dem Objekt als etwas Selbständiges und Gleichberechtigtes gegenübertreten läßt."[11]

Hier kündet sich erstmals jener Gedanke an, den der spätere Schöpfer der Ikonologie als Endziel seiner Interpretationsmethode setzen wird: der des „intrinsic meaning", des „inneren Sinnes", mit dessen Hilfe das Phänomen „Kunst" in das Gesamtbild der Kulturerscheinungen einer gegebenen Epoche einbezogen wird; nicht additiv aufgefaßt, sondern als organische Einheit, die auf ideengeschichtlich und weltanschaulich fundierter Basis gewachsen ist.

In vollem Umfang kommt diese Methode zur Geltung in Panofskys „Perspektive" als „symbolische Form", der Geschichte der Erschließung des dreidimensio-

[8] *Panofsky, E.*, „Idea". Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien der Bibliothek Warburg, V.), Leipzig – Berlin 1924, S. 71–72.

[9] *Panofsky, E.*, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 1921.

[10] Ebenda, S. 188.

[11] Ebenda, S. 216.

nalen Raumes, worin die Kunst Dürers einen zentralen Platz einnimmt.[12] Die historisch sich verändernde Raumkonzeption wird nicht nur als Abbild einer bestimmten Stilentwicklung, sondern darüber hinaus als Dokument analysiert, das Aussagen liefert über die allgemeine geistige Einstellung der Epoche. In bezug auf Dürer und die Raumdefinition der Renaissance erscheint folgender Satz wichtig: „So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinnes, und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen."[13] In einer für seinen Forschungsstil typischen Weise spannt Panofsky das Problem der Raumauffassung der Dürerzeit zwischen zwei Gegensätze: den abstrakten mathematischen Raum und den psycho-physiologischen Raum konkreter menschlicher Sinneserfahrung.

In der Theorieforschung der zwanziger Jahre stehen sich Hans Kauffmann und Erwin Panofsky gegenüber.[14] Ausgehend von der Analyse des rhythmischen Bewegungs- und Zeitelements in Dürers Kunst, vertreten sie zwei unterschiedliche Auffassungen:

1. Kauffmann versteht Dürers Theorie lediglich als Morphologie der Natur und klammert daraus das ästhetische Element aus. Seiner Auffassung nach habe Dürer den Gegensatz von Natur und Schönheit nicht wahrnehmen wollen.
2. Panofsky betrachtet demgegenüber Dürers Theorie als komplexes Gebilde, das aus heterogenen Elementen antiker und mittelalterlicher Bildungsüberlieferung besteht und drei konfliktauslösende Bestandteile enthält, das Element der Wirklichkeit, das Element des objektiven Gesetzes des Schönen und das Element des subjektiven Urteilsvermögens.

Die Forschung auf dem Gebiet des Theoretischen verlagert sich inzwischen in andere Richtung: der weiteren Auslegung der „Melancholia", des wohl rätselhaftesten aller Dürerwerke. Im Jahre 1923 erscheint von Saxl und Panofsky die grundlegende Interpretation des Themas, die den von Giehlow angebahnten Weg weiterführte.[15] Die Verfasser nehmen eine Auswertung von Text- und Bildquellen vor, die in Verbindung mit den Renaissancetheorien über die „melancholia artificialis" – den alten und neuen Lehren über die Temperamente – die „Melancholie" in ihrer komplexen, vielschichtigen Tragweite erstehen ließ. Die Untersuchung wird später ergänzt durch Wölfflins Interpretation der zwei Melancholien und im Jahre 1964 abgeschlossen durch die Sammelschrift „Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art".[16]

[12] *Panofsky, E.*, Die Perspektive als „symbolische" Form (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924–25), Leipzig–Berlin 1925.

[13] Ebenda, S. 287.

[14] *Kauffmann, H.*, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924; *Panofsky, E.*, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926.

[15] *Panofsky, E.*, und *F. Saxl*, Dürers „Melancholia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg, II), Leipzig–Berlin 1923.

[16] *Wölfflin, H.*, Zur Interpretation von Dürers „Melancholie". Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes, ed. III, Basel 1941; *Klibansky, R.*,

Die Analyse der „Melancholie" führt wohl am prägnantesten zu der in diesem Zusammenhang auftauchenden Frage nach dem Anteil des Rationalen und Irrationalen in der Kunst Dürers, der nach italienischem Vorbild geschaffenen, naturwissenschaftlich begründeten Kunst, entgegen den „oberen Eingießungen" (um Dürers Wort zu gebrauchen) des Subjektiven. Dabei wurde die „Melancholie" als Ausdruck des Gedankens gedeutet, der eine Grenze mathematischer Wege für künstlerische Lösungen setzt, ein Ausdruck für das Aufkommen eines Zweifels an der Möglichkeit einer Lösung künstlerischer Probleme „more geometrico". Nicht zufällig war von Romantikern die „Melancholie" Dürers als Charakterporträt des faustischen Wesens verstanden worden und – last but not least – ersteht die so aufgefaßte „Melancholia" nochmals in unserer Gegenwart bei Thomas Mann.[17]

Die bisherige Dürerforschung auf theoretischem Gebiet richtete bezeichnenderweise ihre Aufmerksamkeit auf diejenigen Themen, in denen das Element des Rationalen und Italienischen letztlich den Vorrang hatte.

Anders hingegen erscheint die Sachlage in Hinsicht auf Dürers Architekturtheorie, die bisher, unseres Erachtens nicht zufällig, außerhalb des Blickfeldes blieb (ausgenommen die Befestigungslehre, die 1917 Waetzoldt eingehend behandelte).[18] Die Architekturtheorie erfuhr erst 1969 Beachtung. Neben dem bisherigen Befürworter rationaler, klassisch-italienischer Thesen ersteht Dürer jetzt als Entdecker der spätgotischen Formenwelt, die er allerdings aus der Position eines Renaissancekünstlers erblickt und neben Renaissanceformen als gleichwertig hinstellt. Dieses Zurückgreifen auf gotische Überlieferung wird in Zusammenhang gebracht mit dem relativistischen Schönheitsbegriff, den der Meister in seinen späteren Jahren vertrat, weiterhin, in einem weltanschaulichen Sinn, wird es als Ausdruck der sich allmählich verändernden Denkweise der anbrechenden Reformationszeit gedeutet.[19]

Das heute bestehende Bild von Dürers Kunsttheorie, die darin enthaltenen Problemstellungen und Problemlösungen, entstand zu einem Zeitpunkt, der aus heutiger Sicht schon an zeitlicher Distanz gewinnt. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß das Profil des Themas größtenteils durch die Schule von Panofsky und den Warburger Kreis, sowie aus ihrer methogologischen Sicht heraus bestimmt wurde. Daraus erwächst die Frage, welche Elemente der bisherigen Dürerforschung heute die größte Aktualität besitzen und welche der bisher erörterten Probleme zu Ausgangspunkten künftiger kunsthistorischer Auseinandersetzung mit dem Dürererbe werden sollten. Es wäre voreilig, hierzu ein fertiges, allgemein gültiges Rezept zu geben. Vielmehr möchten wir jene offene Frage zur Diskussion stellen.

E. Panofsky und *F. Saxl*, Saturn and Melancholie, in: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, Cambridge 1964.

[17] *Łodyńska-Kosińska, M.*, Dürer i Faustus, in: Twórczość, XXIII, H. 7, 1967, S. 92–99.

[18] *Waetzoldt, W.*, Dürers Befestigungslehre, Berlin 1917.

[18] *Łodyńska-Kosińska, M.*, Albrecht Dürer a teoria architektury, Kwartalnik urbanistyki i architektury, Warszawa 1969.