

wie sie sich spiegelt zum Teil im »Marienleben« und in der »Grünen Passion«, die der Verfasser Dürers Hand zuerkennt: »Das war sein letztes Wort an den Geist des 15. Jahrhunderts, dem er nun Valet sagt, im Bewußtsein dessen, daß er vielleicht sein Bestes und Stärkstes an Kapital, an heimlich versammeltem Schatz, diesem Geist verdankt« (S. 26). In »der Ausdruckskraft der Gotik« sieht Waldmann »die wahren Quellen seiner künstlerischen Kraft« (S. 46; z. v. S. 48). Wir denken von selber hinzu: So rückt Waldmann Dürer unaufdringlich dem Kunstwillen unserer Tage nahe, insofern diese so etwas wie den Geist der Gotik suchen. Aber Waldmann sieht im Werke Dürers auch die Einwirkung Italiens. Er sagt aber nicht, Italien habe Dürer verdorben. Er sagt, Dürer habe sich in Italien das Verständnis für das Problem der Form im Tiefenraum und des menschlichen Körpers, die Kunst der klassischen Bildgestaltung und besonders die monumentale Empfindung und die malerische Anschauung der Welt erobert (S. 8, 14, 10, 29, 38). Und dazu setzt er noch die Erklärung (S. 46), mit all dem gab Italien Dürer nur »die Anregung und die Klarheit über seine Ziele«. Man spürt es, Waldmann ist es um die wurzelrechte Eigenkraft Dürers zu tun, wie er sie selbst bei seiner Beschäftigung mit Dürer gefunden hat. Darum wird sein Urteil so lebendig und gewichtig: »Was Dürer aus diesen Anregungen machte, den neuen großen Stil der Graphik, hatten die Italiener selber nicht, lernen und sich erobern mußte Dürer dies alles für sich allein und ganz auf sich gestellt« (S. 46; z. v. 8, 10, 12). Es mag hier die rechte Stelle sein, den etwaigen Eindruck abzuwehren, als wollte das Referat vor allem in dem, was es an Waldmanns Aufstellungen besonders hervorgehoben hat, erstmalige Ergebnisse sehen. Das kann bei dem ausgebildeten Stand der Dürer-Forschung zumal für eine zusammenfassende Darstellung nicht in Frage kommen. Das Wertvolle an Waldmanns Buch liegt für uns (wie es zum Teil oben schon ersichtlich wurde) in der glücklichen Stellungnahme in den Fragen, die Dürers Künstlertyp und den Kern seiner Kunst betreffen und dann in der Art die Frische der sinnlichen Anschauung mit der Schärfe der begrifflichen Abstraktion zu verknüpfen, um das jeweilige Werk dem künstlerischen Genuß zu erschließen. Davon eine Probe. Es ist die Rede von der Federzeichnung »Hl. Familie unter dem Baume« (1511, Lippmann 443): »... Jede Form«, sagt Waldmann, »wird mit den knappsten Mitteln, mit der erschöpfendsten Formel angedeutet, und daher hat jeder Strich den Charakter des Absolut-Notwendigen, Unbedingten. Es ist ein beinahe abstraktes Zeichnen, man findet den Punkt nicht mehr, wo Wahrnehmung und Vorstellung sich trennen. ... Diese Art zu zeichnen, der wegen ihrer Unabhängigkeit vom jedesmaligen Natureindruck eine hohe kalligraphische Schönheit eignet, konnte Dürer wagen, weil er nun alles gelernt hat, was er wissen will, weil der Formenreichtum, den er in seinem Gedächtnis angesammelt hat, so groß ist, daß er ihn nicht mehr im Stiche läßt ... Er weiß das jetzt auswendig und braucht nicht mehr umständlich zu sagen: dies ist, sondern darf kurz behaupten: dies bedeutet« (S. 42). Das Wort: »dies bedeutet« birgt etwas Besonderes in sich: die Spur des Impressionismus. Es ist wohl so, daß Dürer als Zeichner sich doch nicht ganz in das Wort Wölfflins fügt (a. a. O. S. 298): »Dürer sucht die Dinge so zu geben, wie sie sind, nach ihrem ganzen plastischen Inhalt, und nicht wie sie erscheinen.« Auf das Urteil Wölfflins bezieht sich auch Werner Weisbach in seinem Werk über den Impressionismus in der Antike und Neuzeit und bestätigt es von sich aus. Des näheren schreibt er: »In der altdeutschen Malerei fehlten die Vorbedingungen für eine impressionistische Gestaltung von Naturbildern. Die Künstler standen unter einem bestimmten Formenzwange und arbeiteten mit gewissen in der Gotik wurzelnden Vorurteilen die Natur um« (a. a. O. II S. 281). Und an andere Stelle (S. 292) heißt es: »Ein Impressionis-