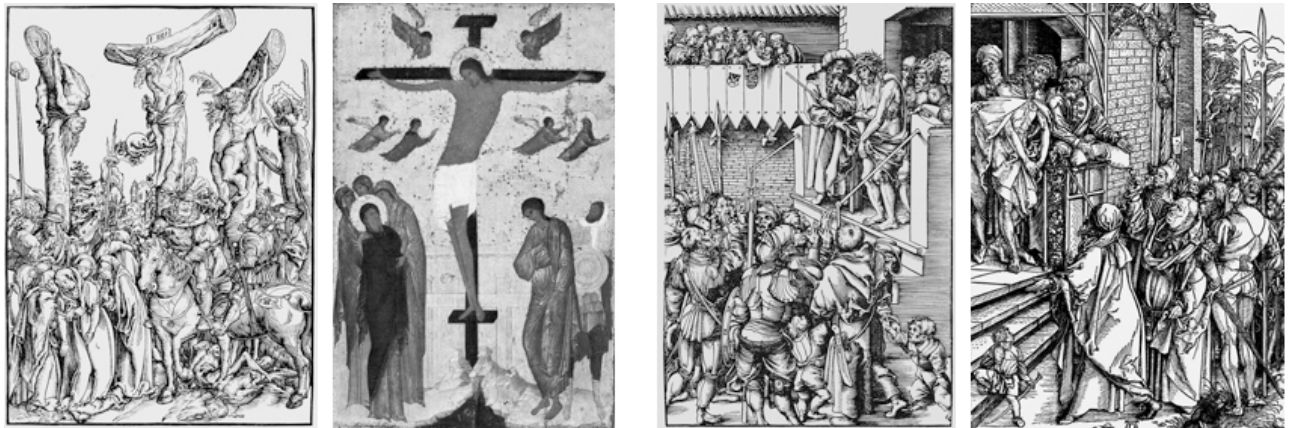


## Igor Schestkow "Cranachs Golgatha"



Dieser Text ist die Betrachtung eines der beiden frühen Holzsnitte Cranachs mit der Darstellung von Golgatha gewidmet, die etwa in das Jahr 1502 zu datieren ist, d.h. zur Wiener Schaffensperiode des Meisters gehört.

Das Erste, was den Betrachter auf dem Holzschnitt „Golgatha,, frappiert, sind die gewaltigen Baumstämme, an denen die Gekreuzigten hängen, und die grotesk-expressiven Formen ihrer Körper. Der Körper des links von Christus gekreuzigten Schächers ist verkrümmt, als sei er aus Gummi; er ist ein wirbelloses Tier. Sein zurückgeworfener Kopf mit den herunterhängenden Haaren – ein Paradigma der Qual, erschütternden Leidens, des Jüngsten Tages – erscheint wieder auf beiden Cranach`schen „Hinrichtungen der heiligen Katharina,, der Dresdner und der Budapester, wo er genau so wie auf dem betrachteten Holzschnitt als umschaltendes Signal, als Ferment dient, das den Schock des Betrachterbewußtseins hervorruft, den „Eintritt,, in den fiktiven Darstellungsraum erleichtert.

Der rechts hängende Schächter, der einem gefolterten und hingerichteten Sancho Pansa ähnelt, ist gleichsam zum Spott mit pflanzlichen Federn geschmückt, die sich von dem dicken verstümmelten Baumstamm her ausbreiten – seinem Ebenbild und Antipoden, kompositionell symmetrisch zur Lanze mit dem Essigschwamm im linken Teil des Holzschnittes und durch seine Wildheit und das Nicht-Kanonische die traditionelle Symmetrie zerstörend.

Die Synoptiker betonen, daß Simon von Kyrene gezwungen wurde, das Kreuz Jesu oder nur den Querbalken zu tragen, doch laut Johannes trug Jesus sein Kreuz selbst

(woraus folgt, daß sie es möglicherweise gemeinsam getragen haben, wie dies z.B. auf einem Holzschnitt Cranachs aus seinem Zyklus „Die Passion,, dargestellt ist, oder aber nacheinander). Solche „Kreuze,, die in unserem Bilde wachsen, hätte nur ein Kran anheben und ein Lastkraftwagen transportieren können. Diese Kreuze dominieren; ihre schlimme Schwere, ihre Asymmetrie, die scharfen Krümmungen und die ungeheuerlichen Verbiegungen erzeugen eine Schreckensatmosphäre der absoluten Macht des Bösen.

Jesus ist dargestellt als nicht großgewachsener Mensch, kurzbeinig, irgendwie gleichsam plattgedrückt. An dünnen Ärmchen hängt ein stämmiger, gedrungener, muskulöser Körper. Das etwas grobgeschnittene Gesicht mit der gebogenen Nase ist in Erwartung des Todes zur Grimasse verzerrt.

Die ganze Szene hat weder den Hauch des Göttlichen, Majestätischen, noch Demut oder gar Vertrauen in allerhöchste Mächte.

Drei mehr oder weniger grobschlächtige Kerle, hingerichtet z.B. während des bevorstehenden Bauernkrieges. Der Meister verzichtet bewußt auf jegliche Ästhetisierung und Kanonisierung der Hinrichtung. Darin steht er Matthias Grünewald nahe. Eben diese Tendenz oder diese neue Freiheit verleiht der in Karlsruhe aufbewahrten „Kreuzigung,, Grünewalds in Öl eine derart ungeheure Ausdruckskraft. Dieses großartige Werk ist eine Herausforderung nicht nur für die gesamte mittelalterliche Kunst, sondern auch für die Idee der Kunst selbst.

Die auf dem Holzschnitt wiedergegebene Realität – d.h. Form und Art der Waffen, der Kleidung, der Architektur; die Landschaft, Rassenmerkmale der dargestellten Personen und deren Gesichtsausdruck – ist offensichtlich die damalige, den Künstler umgebende Wirklichkeit. Und die Holzstämme, an denen die Gekreuzigten hängen, sind weder Übertreibungen noch Fehler, sondern nur eine geringfügige Abweichung vom Evangelium, die zugelassen wurde, um Fülle des Miterlebens, Verstärkung der Illusion von Gegenwärtigkeit, Aktualität des Geschehens im Handlungsfeld des Holzschnittes zu erreichen.

Cranach, geboren und aufgewachsen im walddreichen, bergigen Frankenwald, stellt Christus als seinen Zeitgenossen dar, gekreuzigt an einem Baum mit abgesägten Zweigen und Ästen, mit einem gestutzten Stamm und einem daran befestigten schweren Querbalken. Dieser Baum ist Werkzeug für die Hinrichtung eines Menschen,

nicht aber Yggdrasil oder der paradiesische „Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen,, der durch das Opfer des Erlösers in den „Baum des Lebens,, verwandelt wurde.

Das Evangeliumsereignis versteht er als „immer geschehend,, und „immer gegenwärtig,, das Evangelium selbst hingegen als eine gewisse Matrix, mit Hilfe derer unterschiedliche Epochen – auch das Leben des einzelnen Menschen – gewebt werden. In der eigenen Arbeit sieht der Meister ein Mittel der Wiederherstellung eines realen anderthalbtausend Jahre alten Ereignisses.

Details der Darstellung sind von ihm nicht einfach automatisch aus der ihn umgebenden Welt entlehnt, sondern wie Pflanzen aufgezogen, deren Samen aus unterschiedlichen Epochen gewonnen wurden. Sehr wohl verstehend, wie a priori unvereinbar das Evangeliumsereignis mit dem „naturalistisch,, dargestellten, in die Sackgasse des „Realismus,, – in einen Gegenstand, in eine Sache, in Bekanntes getriebenen gegenwärtigen Ereignis ist, erschafft der Meister eine Hybride, die die Epochen kongruent macht, dem Bewußtsein des Betrachters gleich einem Apfelbaum ein fruchttragendes evangelisches Zweiglein aufpfropft.

Der zur Moskauer Schule gehörende Ikonenmaler Dionissi (ein weltlicher Künstler, der wie Cranach mit Söhnen und Gehilfen nach Aufträgen arbeitete), in dessen Werkstatt im Jahre 1500 die Ikone „Kreuzigung,, gemalt worden war, löste dieselbe Aufgabe der Verkörperung des Evangeliumsereignisses.

Von Realismus braucht hier überhaupt nicht gesprochen zu werden – vor uns ist eine symbolische Darstellung der Kreuzigung in der fiktiven, fast flachen Welt der Ikone. Die Personen der Handlung erkennen wir jedoch. An einem hölzernen Kreuz hängt (oder steht) Christus. Bemerkenswert, daß der Ikonenmaler, der „realistische,, Bilder weder zu schaffen vermochte noch wünschte, im gegebenen Falle das wichtigste Detail der Kreuzigung bewahrt – den kleinen Querbalken des Kreuzes, ohne den der Leib des Gekreuzigten durch sein Eigengewicht, die Haut zerreißend, einfach nach unten stürzte. Links vom Kreuz ist Maria mit ihren Begleiterinnen, rechts der junge Johannes und der fromme Zenturio Longinus. Im Mittelteil der Ikone fliegt links Ekklesia, die symbolische Kirche, in Begleitung eines Engels zum Kreuze, rechts wird Synagoge durch einen anderen Engel vom Kreuze weggejagt. Das Kreuz ist in einen

Hügel - Golgatha - gerammt; darinnen ist eine Höhle mit dem Schädel und den Gebeinen Adams. Alle Figuren sind (wie bei Modigliani) in die Höhe gestreckt. Die sie bedeckende Bekleidung zeigt keine Eigenschaften von Geweben – eher sind dies wunderbare Farbenkristalle oder die erstarrten astralen Körper von Personen, die geistigen Glanz ausstrahlen – das nicht aus der Schöpfung herrührende taborische Licht.

Ungeachtet dessen ist alle Kleidung – die Stolen und Tuniken der Frauen, der Chiton und das Himation des Johannes, das Kriegsgewand des Longinus – identifizierbar und formal historisch: der russische Künstler stellt Juden, Engel, den Römer – handelnde Personen eines Ereignisses, das in den 30er Jahren des ersten Jahrhunderts in Jerusalem geschehen ist – in byzantinischer Kleidung dar. Erfolgt auf Cranachs Holzschnitt die Rekonstruktion des Evangeliumereignisses mit Hilfe von Realien der Epoche des Meisters, so ist auf der Ikone des Dionissi die Gegenwart des Künstlers selbst überhaupt nicht zugegen. Möglicherweise nur in der Methode, im Bestreben, unsichtbar. Die Epoche des realen Christus interessiert den Meister ebenfalls nicht; sie ist auf der Ikone nicht vorhanden. Abstand nehmend vom Historischen, eine byzantinische, sowohl der Epoche Christi als auch seiner eigenen fremde Form der Kleidung und eine bedingte, durch die Erfahrung des „hieratischen Konzils,, der Ostkirche entwickelte Darstellungsmanier benutzend, erschafft der Ikonenmaler den mystischen Archetyp der Kreuzigung, das eigentliche Metaereignis, das durch die ontologische Bedeutung seinen Textträger - das Evangelium – und jede Realität übertrifft.

Bewußt reduzierend, hat Cranach Christus mit dem Körper und dem Äußeren seines Zeitgenossen versehen. Dazu mußte Jesus im eigenen Zeitgenossen „erkannt,, werden; es mußte die zum hierarchischen Aufflug umgekehrte Operation der Reduktion, ausgeführt werden, die unmittelbar der revolutionären Weisung des Evangeliums entspricht, Gott in unserem Nächsten zu suchen, nicht aber „im Himmel,,. Einer Weisung, die die Orientierung des geistigen Kosmos radikal ändert, den alttestamentlichen Kegel umdreht, an dessen Spitze sich ein alles sehender, eifriger Gott befand, während an der Basis die Menschen, kleinen Fliegen gleich, kribbelten, und zwar so, daß er sich aus einer stereometrischen Figur in etwas Organisches

verwandelte – in einen Baum, in dessen Krone sich ein Unterschlupf für den Vogel befindet, oder in ein Weizenfeld, oder in eine Herde von Schafen, deren wichtigstes des verlorene ist und in jedem derselben Christus lebt.

Mit seinem Holzschnitt erleichtert Cranach die Bewußtseinsarbeit des Betrachters, welcher die Gestalt des Menschen Christus synthetisiert, der an den durch Pilatus freigesprochenen Zeloten Barabbas erinnert, doch er erschwert die übersinnliche Erkenntnis Christi des Verklärten, des Anklägers der Welt beim Jüngsten Gericht, eines der Architekten des Alls. Cranachs Gestalt entspricht einem Jesus, der in der Trübsal vor seinem Tode kundtut: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“, (Mark. 15,34), entspricht aber nicht Christus, dem Sohne Gottes, der gesagt hatte: „Abraham, euer Vater, ward froh, daß er meinen Tag sehen sollte; und er sah ihn und freute sich... Ehe denn Abraham ward, bin ich.,, oder „Und nun verkläre mich du, Vater, bei dir selbst mit der Klarheit, die ich bei dir hatte, ehe die Welt war.,, (Joh. 8,56.58 und 17,5)

Bei aller Unterschiedlichkeit des Holzschnittes von Cranach und der Ikone von Dionissi besitzen sie eine ontologische Ähnlichkeit – sie beruhen auf dem tiefen Glauben der Künstler an das Leben des Evangeliums und neigen daher nicht zu jener Nekrophilie, die ihren süßlichen Leichenbeigeschmack auf einer Vielzahl von Werken der christlichen Kunst hinterlassen hat.

Sie überzeugen den Betrachter, obwohl sie unterschiedliche Aspekte widerzuspiegeln: Cranach – die Realität des Evangeliumsereignisse, deren Gegenwärtigkeit, Dionissi – die Realität Gottes, dessen ewiges Streben hin zum Menschen und Ausgießung des Heiligen Geistes in die Welt. Die Darstellungen, die fast zur gleichen Zeit geschaffen wurden, ergänzen einander so, wie sich Ost und West, die ersten drei „irdischen,, Evangelien und das vierte, das „kosmische,, wie sich die Briefe an reale Personen sowie die Sendschreiben an Kirchen und die Apokalypse, die Botschaft an die zukünftige Menschheit, ergänzen.

Das Zweite, was auf dem von uns betrachteten Holzschnitt frappiert, ist die Dichte, die Gedrängtheit, die Nichttrennung der Komposition in Hauptteile, der „Zusammenguß,,. Dem Auge fällt es schwer, sich darüber klar zu werden, was in diesem Gemisch von Schraffuren geschieht.

Nachdem ich die Reproduktionen fast aller Zeichnungen Cranachs durchgesehen hatte, habe ich nirgendwo Gedrängtheit, Enge bemerkt. Feine, sichere Linien. Hervorragende Arbeit mit dem Pinsel. Klare Komposition. In der Malerei des Meisters hegen die Figuren freilich auch die Vorliebe, sich in sinnverwandten Gruppen zu vereinigen. Dies schwächt jedoch den urwüchsigen, bisweilen etwas grob erscheinenden Stil Cranachs nicht ab, sondern verstärkt ihn im Gegenteil. Die archaische Dichte der Komposition und die Gespanntheit der Verkopplung der Figuren, das Nicht-Klassische, Nicht-Dürer'sche ist es, was an seiner Darstellungskunst am meisten fesselt. So ist denn der Meister auch nie zurechtgekommen mit der Komposition von Personengruppen und der Kompliziertheit der Anatomie seiner Venus- und Amorgestalten, Nymphen, Märtyrer, von denen viele Mutationen des Skeletts oder so etwas wie lokale Wassersucht haben – was sie eben derart expressiv macht.

Erst nachdem man genau hinschaut, sich konzentriert hat, kann man (bereits im Bewußtseinsfeld) den Fichtenwindbruch der Linien in der unteren Hälfte des Holzschnittes in Gruppen und einzelne Figuren unterteilen. Es fällt nicht leicht, zu erraten, daß der nackte Fuß in der linken unteren Ecke der des Johannes ist, der die in Ohnmacht fallende Maria stützt, und daß die beiden Beine, die unmittelbar hinter den in der rechten unteren Ecke herumliegenden Leichen stehen, die des Pferdes des die Hinrichtung beobachtenden kinnbartlosen Juden „mit Schläfenlocken,, sind. Mit einiger Mühe unterscheidet der Betrachter drei Begleiterinnen der Maria, die mitleidsvoll auf sie schauen, ein sich umfangendes Paar, zwei Soldaten, von denen einer die Lanze mit dem essiggetränkten Schwamm hält, drei Berittene. Der Hut des Zenturio „ergreift,, den Pflanzenwuchs im Hintergrund. Der Helm des Ritters verschmilzt mit den Details am Hügelhang, seine Figur verwächst mit dem Torso des Juden, so etwas Ähnliches wie siamesische Zwillinge bildend, während sein Roß in den Zentauren-Zenturio „hineinläuft,,. Ein Mittelgrund fehlt völlig. Der

Vordergrund, der der „Hauptgrund,, ist, bildet die Darstellungsebene, der vereinzelt sichtbare Hintergrund wird als solcher nicht wahrgenommen.

Am einfachsten wäre zu schlußfolgern: auf diesem frühen Werk hatte Cranach keine Klarheit der kompositorischen Gliederung des Innenraumes des Holzschnittes erreicht, oder die Qualität der Arbeit des Holzschneiders hatte zu wünschen übrig gelassen.

Doch auch die Kompositionen seiner nachfolgenden Holzschnitte waren dicht, übersättigt, und dies hing nicht von der Arbeitsqualität seiner Gehilfen, der Holzschneider, ab. Nein, es konnte nicht sein, daß der Meister die übermäßige Dichte der Orchestrierung seiner Schöpfungen nicht bemerkt hätte. Leicht können auch entgegengesetzte Beispiele angeführt werden – Holzschnitte mit überzeugend ausgearbeiteten Bildebenen („Büßender Hieronimus,,) oder mit italienisierter klassischer Gliederung der Komposition („Opfertod des Marcus Curtius,,). Das heißt, Cranach hatte einen Hang zu diesem Gemisch, ihm gefiel der dichte mittelalterliche Wald (in dem sich das Auge des Beobachters, gewohnt daran, entlang der Konturen zu eilen, auch verirren kann), der aus dornigen Nadel-Schraffuren, Zweig-Armen, Zweiglein-Fingern, Körper-Stämmen, Nasen-Ästen, Haar-Gräsern besteht. Aus diesem Walde sind viele Romantiker, Expressionisten, Tachisten gekommen...

Wie die Spinne im Dickicht breitet Cranach seine Spinnengewebe aus – eine Falle für den Blick des Betrachters, ein Labyrinth für Liebhaber der Suche nach dem Sinn-Minotaurus.

Als charakteristisches Beispiel eines solchen Waldes, der Eigenschaften eines Ideogrammes oder, im weiteren Sinne, eines semantischen Feldes bekundet, kann die Viel-Figuren-Komposition Cranachs „Hinrichtung der hl. Barbara,, dienen. Es erstreckt sich von links nach rechts und nach unten in der unteren Hälfte des Holzschnittes und umfaßt die auf die Knie gefallene Barbara, ihren heidnischen Vater, der sie mit der Linken an den Haaren gepackt hat und mit der Rechten zum Schwerte greift, um sie zu enthaupten; einen Pagen, der dessen Gewand hält, Soldaten, Bauern (einen Stab in der Hand, im Hut einen Löffel). Die Überbevölkerung trägt hier deutlich betonten Charakter.

Es hätte den Meister nichts gekostet, bereits in der Phase einer Skizze den Kopf des spitznasigen Bauern, des Komplizen, dessen Kopf sich zwischen dem Vater und dem bösen Alten befindet, den Kopf des Soldaten mit dem schneckenförmigen Helm und den Kopf, der links oben hervorsteht, hinauszuerwerfen. Und in diesem Falle fällt es schwer, zu glauben, Cranach hätte dies nicht tun können; er wollte ganz offensichtlich die Gespanntheit, die nicht so sehr durch den geschehenen Alptraum (Ermordung der Tochter durch den Vater), wie durch die Übersättigung der Szene mit handelnden Personen aufgeladen wird, nicht erleichtern, nicht entspannen.

Offenbar ist auch die betonte Verzerrung der Perspektive: die Abmessungen der Gesichter verringern sich mit zunehmender Entfernung fast nicht – der vom Betrachter am weitesten entfernte Kopf hat (unter Berücksichtigung des für den Betrachter unsichtbaren Kinns) dieselbe Größe wie der der Barbara. Diese Verzerrung ist die Folge vielseitiger Variation der Darstellung – jedem psychologischen Zustand gewährt der Meister mehrere Identitätsmasken. Die Darstellungen variierend, den Raum des Holzschnittes mit Dipolen, Tripolen u.dgl. sättigend, erschafft Cranach ein zusammengesetztes Ideogramm.

Die Idee dieses Holzschnittes ist die Hinrichtung. Die Hauptträger des Bösen – der Vater und zwei seiner Komplizen – sind drei Variationen einer Vorstellung; drei unterschiedliche Wendungen des Kopfes, drei Arten der Kopfbedeckung – kurz, drei Figuren-Zeichen in einer Tripol-Hieroglyphe des Themas „Das Böse,.. Die beiden Bauern, die das Versteck der heiligen Barbara verraten hatten – fast Zwillinge; einer mit Bart, der andere ohne; einer mit langer spitzer Nase, der andere mit dem Löffel im Hut usw. - bilden gemeinsam einen Dipol, dessen Parole lautet: „Wir gehen nur dran vorbei, es geht uns nichts an.,, Bei der Erarbeitung der Darstellung eines „Wächters,, gibt Cranach drei Soldaten ein und dasselbe Gesicht, nur stellt er es aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln dar, variiert die Kopfbedeckungen und fügt noch zwei nach unterschiedlichen Seiten blickende Masken hinzu – zur Komplizierung der räumlichen Orientierung der Blicke, die von diesem so entstandenen fünfköpfigen Igel-Aggregat ausgesendet werden. Diener und Page schauen auf den Vater und bilden einen Dipol nach dem Prinzip „Pat und Patachon,,. Die auf die Knie gefallene heilige Barbara und der von links unten den Betrachter anschauende Hund vollenden das Ideogramm als gewisser Kontrapunkt, als inhaltliche und geometrische Asymmetrie.



Die Bedeutsamkeit des Holzschnittes als semantisches Feld rivalisiert bei Cranach mit der Bedeutsamkeit des Holzschnittes als Illusion des dreidimensionalen Raumes; vor dem Ideogramm weicht die Perspektive in den Schatten zurück. Dies verleiht seiner künstlerischen Sprache einen zweideutigen archaisch-modernistischen Akzent und schlägt gleichsam eine Brücke zwischen der Gotik und der Postmoderne, in der ein „Bild,, gemäß dem Prinzip der „Antiparodie,, ein semantisches Feld ohne Zeichen und ein Ideogramm ohne Ideen ist.

Der Innenraum von Cranachs Holzschnitt „Ecce homo ,, aus dem Zyklus des Jahres 1509 „Die Passion,, ist in drei Ideogramme aufgeteilt: „Zuschauer,, „Menschenmenge,, und „Auf dem Podium,,. Jedes Ideogramm ist aus Variationen und Kontervariationen des Themas zusammengesetzt, die in einem Pilzmyzel-Aggregat miteinander verwachsen sind.

Die „Zuschauer,, im Hintergrund sind geeint in ihrem Mitgefühl mit Christus; Maria ringt die Hände. Die „Zuschauer,, – das ist eine Variante einer „guten Menschenmenge,, bestehend aus Zwillingen und Variationen des Themas „Mitgefühl,,

Die „Menschenmenge,, im unteren Teil der Darstellung ist Jesus unverkennbar feindlich gesinnt; fast alle haben die rechte Hand beschwörend erhoben: „Laß ihn kreuzigen!... Sein Blut komme über uns und über unsre Kinder!,, Gemäß dem Text des Evangeliums mußten „Juden,, in der Menschenmenge gewesen sein – „die Hohepriester und die Diener,,. Cranach jedoch stellt unverkennbar eine ihm zeitgemäße „Menschenmenge,, dar: Ritter, Bauern, einen Mönch mit Messer, barfüßige Kinder. Alle sind sie versammelt, zusammengegossen in Zeichen-Einheit (Zwillings-Gesichter, Zwillings-Hände, Variationen der Posen, der Kleidung, der Kopfbedeckung usw.) wie die Finger in der geballten Faust (mit dem Jungen als gleichsam ausgestrecktem kleinen Finger), die bereit ist, den mit der Dornenkrone auf dem Podium stehenden Menschen zu zerquetschen. Das dritte Ideogramm besteht aus vier Variationen der Bosheit (die römische Nase, die Stupsnase). Es vollendet alles der Kern der Komposition – das Kontervariationspaar Pilatus – Jesus.

Auf Dürers Holzschnitt „Schaustellung Christi „ („Die Große Passion,, um 1498) sind zwei Personengruppen dargestellt: „Die Menschenmenge,, (losgelöst von ihr entweder ein boshafte Kind oder ein Zwerg mit einem Stock, vom Nürnberger Meister fast gänzlich aus Schongauers Kupferstich „Große Kreuztragung,, von 1480 entlehnt) und „die auf dem Podium Stehenden,,. Ungeachtet der äußeren Ähnlichkeit der Arbeiten beider Meister ist auch ein tiefer Unterschied in der stilistischen Zielsetzung, im Hauptvektor der Darstellungen erkennbar: Cranachs Holzschnitt schleppt das Evangeliumssujet hartnäckig in dessen eigene Realität, in die deutschen Länder, in die aktuelle Zeit; Dürers Werk überträgt das Evangeliumsereignis eher in das Italien der Zeit des Imperiums oder der Renaissance, möglicherweise aber auch in dessen eigene vergräunte Welt der Ideale.

Der durch Folterungen und Beschimpfungen gequälte Dürer'sche Jesus mit der Dornenkrone ist eher melancholisch denn schmerzerfüllt, eher galant denn tragisch. Er tritt auf, als führte er einen Tanzschritt aus. Erkennbar in seinem ganzen Habitus sind Züge entweder eines Apoll oder eines der feinen Kavaliere aus Bildern Botticellis oder des Künstlers selbst – offensichtlich ist die Ähnlichkeit Christi auf dem Holzschnitt mit Dürers Selbstporträt von 1498: dieselben prächtigen Locken, dasselbe elegante Bärtchen, das augenscheinlich Gemeinsame der Porträts. Bei Cranach ist Jesus ein Mensch, nicht aber Apoll oder die melancholische Personifizierung des Künstlers. Er steht einfach, nach Mannesart schwer da, ihn erwartet Golgatha.

Ins Auge fällt auch die natürlichere Perspektive auf Dürers Holzschnitt. Die Figuren werden mit der Entfernung kleiner, und die „Menschenmenge,, besteht im Grunde aus räumlich voneinander getrennten Personen (der Meister nutzt hierfür Kontraste). Bei Cranach sehen wir eine primitive Perspektive „in der Kiste,, bei Dürer eine ausgearbeitete Perspektive „mit Landschaft,,.

Die Komposition bei Cranach unterstreicht gleichsam: Schluß, Sackgasse – nachdem der Blick des Betrachters über das Podium geglitten ist, stößt er auf eine Ziegelwand; bei Dürer entfleucht der Blick in die Ferne. In der Ausarbeitung jeder Kleinigkeit spürt man bei Dürer das Streben nach Entrückung, nach Stilisierung („nach Sublimation,,); bei Cranach ist in den Details eine etwas grobe, volkstümliche Einfachheit, Reduktion, Sparsamkeit. Kurz formuliert: bei Cranach ist es das Entsetzen, bei Dürer die Stilisierung des Entsetzens.

Cranach ist dabei dem Geheimnis des Evangeliums näher als Dürer (der freilich dem Geheimnis der Kunst näher ist). Das liegt daran, daß die ideographische Komposition der Holzschnitte Cranachs bei allem Archaischen derselben, möglicherweise gerade dank ihm, der Topologie des Evangeliums, seiner räumlich-zeitlichen Organisation entspricht.

In den Evangeliumserzählungen gibt es keine Zeit, sondern Aufeinanderfolge, und es gibt keine perspektivische Verkleinerung in der Zeit oder in der Bedeutung. Alle Personen des Evangeliums (außer Jesus) haben ein und dasselbe Zeichen-Ausmaß. Es gibt keine zweitrangigen Personen. Und wenn irgendjemand einfach erwähnt wird, dann ist dieser Irgendjemand genauso wichtig, wie alle übrigen. Alles, was geschieht, ist geschehen, geschieht und wird immerdar geschehen. Die Personengruppen (und derer sind viele: Apostel, Hohepriester, „Juden,, Schächer, Jesu Vorfahren mütterlicherseits und väterlicherseits, 70 Schüler, Pharisäer, Arme, Kranke, Besessene...) werden in den Evangeliumstexten zu Aggregat-Ideogrammen zusammengeballt, ein semantisches Feld bildend – das Himmlische Reich...

Das Evangelium ist nahezu eben, in ihm ist nichts in den Hintergrund Tretendes – von hier rührt der sich auf Ikonen und gotischen Bildern beharrlich wiederholende und durch Cranach ererbte dominierende Vordergrund her.

Die dritte Dimension und die Zeit fehlen im Evangelium; die Gesetze des Mysteriums, das sich in einem mystischen Raum und in der Zeitlosigkeit entfaltet, prädestinieren das zyklische „Erscheinen,, und die Kollision von „Ihm,, und von „Aggregaten,, die bestimmte Gleichnis-Ideen tragen und monologisch oder polyphon zu Ideogrammen vereint sind.

Die „Apostelgeschichte,, in der historische Zeit, geographischer Raum und ein nichtmystischer Held – der Apostel Paulus – erscheinen, ist sichtlich schwächer als die ersten vier Texte des Evangeliums. „Realistische,, Bilder zu christlichen Themen stehen offensichtlich den gotischen nach. Cranachs Graphik, die das semantische Feld des Evangeliums mit Hilfe expressiver halbnaturalistischer Darstellungen erschafft, bilden eine der wenigen Ausnahmen.

Etwa bis zu seinem 45. Lebensjahr war Cranach Praktiker-Expressionist, Dürer war von der Jugend bis zum Tode Analytiker-Stilist. Auf dem Gebiet der Graphik blieben Cranachs wichtigste Arbeiten die demokratischen Holzschnitte, während Dürers wichtigste die elitären Kupferstiche waren. Selbst in jenen Fällen, wo Cranach z.B. manieristische Bilder mit antiken Sujets zu malen hatte und Dürer mit Geflügel und Zwiebeln handelnde Bauern zeichnete, dominierte beim Ersteren das Ideogramm, beim Letzteren die Stilisierung.

Der Stil Cranachs offenbart sich in gewissen, von uns geliebten Verzerrungen der Proportionen, während der Stil Dürers bei dessen fast wissenschaftlicher Suche nach den klassischen „richtigen,, (als existierten sie!) Maßverhältnissen der Körperteile entwickelt wurde.

Auf Cranachs Arbeiten treffen wir auf das brennende, expressive Element des Volkslebens, Dürer überführt uns in den fiktiven Raum von Idealen, in dem seine „Melancholie,, sitzt, sein „Großes Rasenstück,, wächst und durch den ein mit metallischen Flanken flimmerndes Roß seinen grimmigen Reiter trägt.

Der Raum der Dürer'schen Holzschnitte ist fast immer gradlinig, während er auf den Cranach'schen sehr oft krummlinig, verdreht und zusammengeknotet ist. Auf dem Holzschnitt „Golgotha,, bilden ihn die aus dem fruchtbringenden Chaos-Humus der unteren basreliefartigen Hälfte des Blattes herauswachsenden Baum-Kreuze und die Figuren der Gekreuzigten. Er entsteht infolge der mächtigen schraubenförmigen Bewegungen der Querbalken, die die weiße Leere schäumen machen und sie mit der Energie eines Strudels füllen, und der senkrechten Balken, die die Gekreuzigten von der in Schraffuren wimmelnden eitlen Erde losreißen und sie in weißes Nichtsein hinausschleudern.

Lokale Kompliziertheit fügen dem Raum des Holzschnittes verschiedenartige Bewegungen hinzu, z.B.: die der Maria nach unten, die des linken Schächers im Kreise herum, die des rechten Schächers in unterschiedliche Richtungen und die der Gebäude im Hintergrund um eine Achse.

Auf dem Holzschnitt „Christus am Kreuz,, aus dem Zyklus „Die Passion,, war Cranach gezwungen, Zugeständnisse an konservative Stereotypen zu machen. Er benutzt hier

das gewohnte rechtwinklige Koordinatensystem der christlichen Dogmatik, vorgegeben durch das im ontologischen Zentrum des Weltalls stehende symmetrische Kreuz mit Jesus, einem langbeinigen, gut gebauten Athleten, und durch die beiden geradlinigen Kreuze der Schächer (die auch zu Sportlern gemacht werden mußten). Dieser Holzschnitt ist stilistisch unterteilt – seine obere Hälfte widerspiegelt das Streben nach stereometrischer Richtigkeit und kanonischer Symmetrie; die untere reproduziert das wiederholt beschriebene Aggregat-Ideogramm. Der untere Teil paßt schlecht zum oberen: das verderbende Dogma hat es schwer neben dem brodelnden Leben der durch den bäuerlichen Realismus Cranachs animierten gotischen Komposition.

Auf „Golgatha,, aus dem Jahre 1502 ist die Einheit des Stils nicht gestört. Die Ohnmacht der Maria, die stumpfsinnigen Gesichter der Soldaten, die Grimasse des Zenturio, die geronnenen Krämpfe der Gekreuzigten und die gewaltigen, durch die Schwere der Sünde der Welt verkrümmten Kreuze – alles zeugt vom Riß der Zeiten, vom Bruch der Weltgeschichte.

Die Enden der Querbalken der Kreuze sind nach oben verbogen, die tragenden Pfähle sind von der Senkrechten weggebogen – ein nie dagewesener Kraftstrom oder ein unsichtbarer bleierner Wasserstrahl hat die dicken Stämme wie Plastilinstäbchen deformiert. Die ganze Komposition ist ergriffen von einer einzigen Aufwallung, alle Bewegungen, Drehungen, Gesten, Grimassen, Themen und Variationen tanzen in einem einzigen Rhythmus; mit einer dreifachen Spirale runden die furchtbaren Kreuze die Komposition ab...